Numero 006 - DICEMBRE 2021

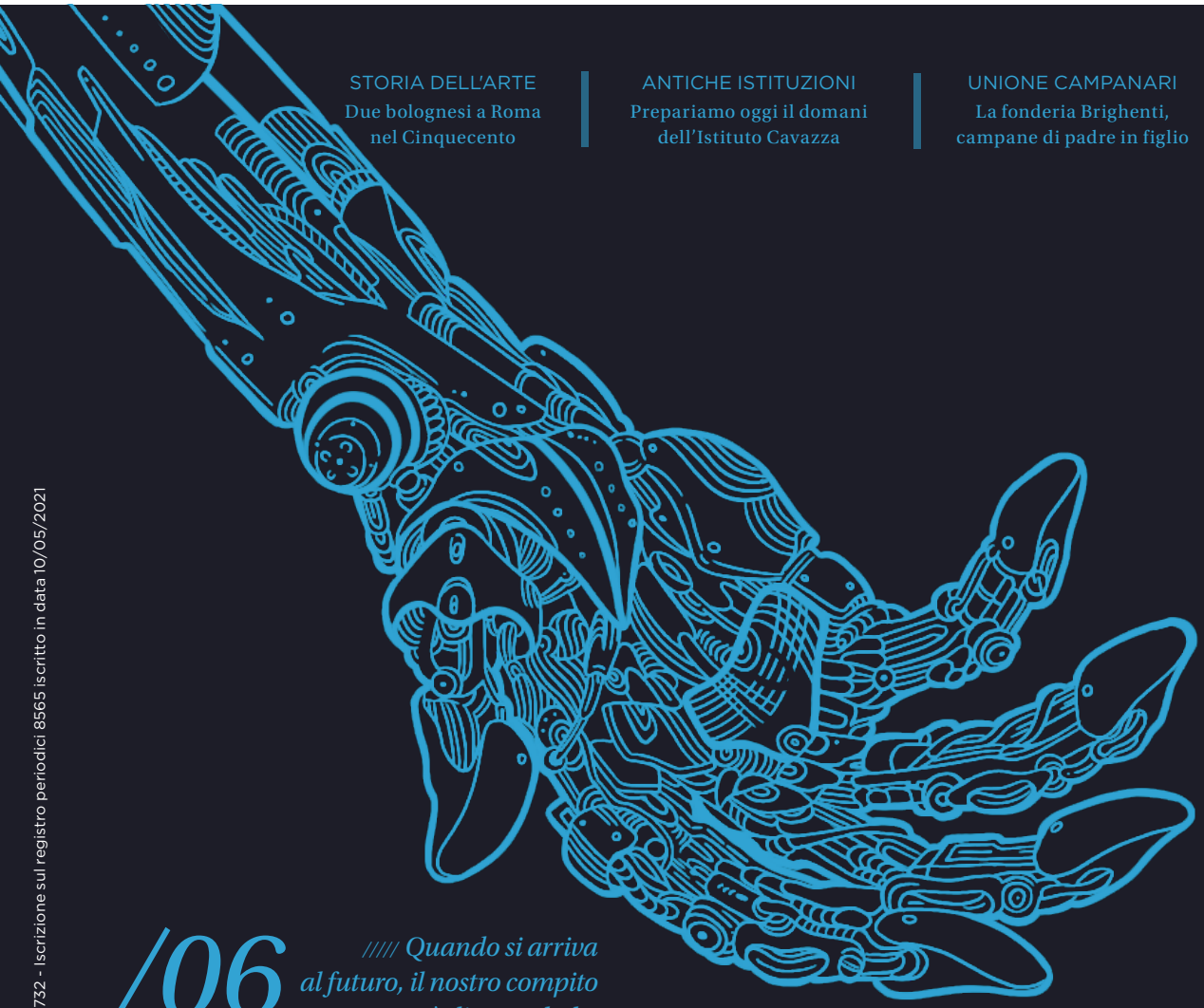
La Bazza

Rivista di discipline umane e scientifiche sul patrimonio culturale di Bologna

STORIA DELL'ARTE
Due bolognesi a Roma nel Cinquecento

ANTICHE ISTITUZIONI
Prepariamo oggi il domani dell'Istituto Cavazza

UNIONE CAMPANARI
La fonderia Brighenti, campane di padre in figlio



ISSN 2784-9732 - Iscrizione sul registro periodici 8565 iscritto in data 10/05/2021

/06 Il FUTURO

///// Quando si arriva al futuro, il nostro compito non è di prevederlo, ma piuttosto di consentire che accada
(Antoine de Saint Exupery)

La Bazza ///// EDITORIALE

NUMERO 006 ////////*Il* FUTURO

EDITORIALE

GIULIA DALMONTE

Il coraggio di guardare al futuro

Dalla 'genesi' al 'futuro'. Proprio dal primo termine è partito il nostro nuovo progetto editoriale, un viaggio ricco di storie, di nuove esperienze e di tante soddisfazioni. Un viaggio arrivato già ai suoi primi sei mesi e che si proietta dritto dritto nel futuro. Dalla 'genesi' al 'futuro', allora: non poteva esserci percorso migliore per raccontare i primi sei mesi di vita de «La Bazza».

Il futuro è spesso visto in maniera contrastante, a seconda del proprio vissuto, del carattere, delle aspettative. C'è chi guarda al domani con speranza, con l'auspicio di trovare novità positive e invece chi vede il futuro come un'incognita poco rassicurante, un punto interrogativo. Spesso tutto dipende da quello che abbiamo vissuto finora: in un caso ciò che verrà potrà essere l'occasione per migliorarsi o migliorare la propria situazione, nell'altro ci si ferma alla paura di ciò che è sconosciuto.

Futuro significa anche slancio verso l'innovazione, aprirsi alle novità con la speranza che queste ultime portino benefici per la vita di tutti, nuove scoperte in grado di migliorare le nostre esistenze. In tante occasioni Bologna si è dimostrata pronta ad aprirsi al futuro. Lo sono stati tanti scienziati che per primi hanno dato il via a scoperte incredibili per quell'epoca. Proprio la città delle due Torri ha dato i natali a Gaspare Tagliacozzi, il precursore della moderna chirurgia plastica e ricostruttiva. Il chirurgo durante la sua carriera si occupò infatti di interventi

▲ **Fig. 1.** Statua di Luigi Galvani nell'omonima piazza di Bologna, realizzata da Adalberto Cencetti nel 1879.

al viso, specializzandosi nella "ricostruzione" di nasi, bocche e orecchie su persone che avevano subito mutilazioni, un vero e proprio antesignano della chirurgia plastica. Ulisse Aldrovandi fu invece il primo a coniare il termine 'geologia' nel lontano 1603. E ancora, Luigi Galvani, la cui statua svetta nel pieno centro di Bologna, è ricordato per i suoi studi sull'elettricità animale e diede addirittura il suo nome al fenomeno della galvanizzazione e al galvanometro. Infine, come non citare colei che, nel XVIII secolo, è stata tra le prime donne ad avere una cattedra universitaria? Proprio a Bologna, infatti, Laura Bassi fu una delle prime laureate d'Italia e la prima donna al mondo a ottenere una cattedra. Anche l'arte ha visto tra i suoi precursori una bolognese: la prima scultrice della storia dell'arte europea fu Properzia de' Rossi, una donna di Bologna che si cimentò in una tecnica artistica che fino a quel momento era appannaggio esclusivo del mondo maschile, riuscendo, nel 1525, a lavorare perfino nella fabbrica di San Petronio, uno dei più importanti cantieri dell'epoca in città.

Quando si esce da un periodo difficoltoso, anche lungo, come quello che abbiamo vissuto negli ultimi due anni, tanti pongono lo sguardo verso il futuro con la speranza di una vita finalmente priva di emergenza, di preoccupazioni per qualcosa che non si conosceva. Con la stessa positività noi de «La Bazza» rivolgiamo lo sguardo verso il futuro, verso i nuovi numeri della rivista con energia e positività. Dalla 'genesi' al 'futuro' è stato il primo passo del nostro percorso ma siamo pronti per percorrere tanti nuovi passi insieme ai nostri lettori.

GIULIA DALMONTE

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

la redazione

UNA RIVISTA DI: Succede solo a Bologna APS
DIRETTRICE RESPONSABILE: Giulia Dalmonte
DIRETTORE SCIENTIFICO: Francesco Lora
SEGRETERIA DI REDAZIONE: Valeria Cecconi
IMMAGINE DI COPERTINA: Laura Cutrona
SITO WEB CURATOR: Erika Tumino
REGISTRAZIONE TRIBUNALE: n.8565 del 10/05/2021
ISSN: 2784-9732

Associazione no profit
Succede solo a Bologna APS

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

NUMERO 006 ////////*Il* FUTURO

INDICE

STORIA DELL'ARTE

Due bolognesi a Roma nel Cinquecento

Le storie di Achille Volta ed Emilio de' Bianchi

Antonio Buitoni ..... p. 310

ARCHITETTURA

Il futurismo architettonico nacque a Bologna?

Il diploma accademico di Antonio Sant'Elia (1912)

Daniele Pascale Guidotti Magnani ..... p. 316

MUSICA

Una successione mancata ai vertici della cappella musicale di S. Petronio

Il caso di Giuseppe Felice Tosi (ca. 1650-55 - 1693)

Francesco Lora ..... p. 322

SCIENZA

Cameriere, c'è un insetto nel mio piatto!

Ragù di insetti e cibo del futuro

Antonio Baldassarro ..... p. 329

ANTICHE ISTITUZIONI

Prepariamo oggi il domani dell'Istituto Cavazza

Ricerca, sperimentazione, tecnologia, formazione, scuola, cultura e diritti per la completa integrazione di ciechi e ipovedenti

Pier Michele Borra, Lucilla Boschi, Fernando Torrente ..... p. 333

LINGUA LOCALE

Csa sròja?, Cs'aròja?, In duv andaròja?, «Cosa sarò?», «Cos'avrò?», «Dove andrò?»

Il futuro in bolognese

Roberto Serra ..... p. 339

ACQUE

Come si trasforma la città

Futuro urbanistico, quando Bologna cambiò volto

Renzo Bentivogli ..... p. 342

TEMPO

Il tempo proiettato nel futuro

Gli orologi solari di Isnello come esempi di modalità per affrontare la scienza in chiave moderna

Giovanni Paltrinieri ..... p. 355

TEATRO

Teatro e tecnologie

Nuove scene per la contemporaneità

Mirella Mastronardi ..... p. 359

UNIONE CAMPANARI

La fonderia Brighenti, campane di padre in figlio

Storia di bronzi e una sagoma riscoperta per nuove fusioni

Claudio Musolesi ..... p. 362

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

NUMERO 006 ////////Il FUTURO

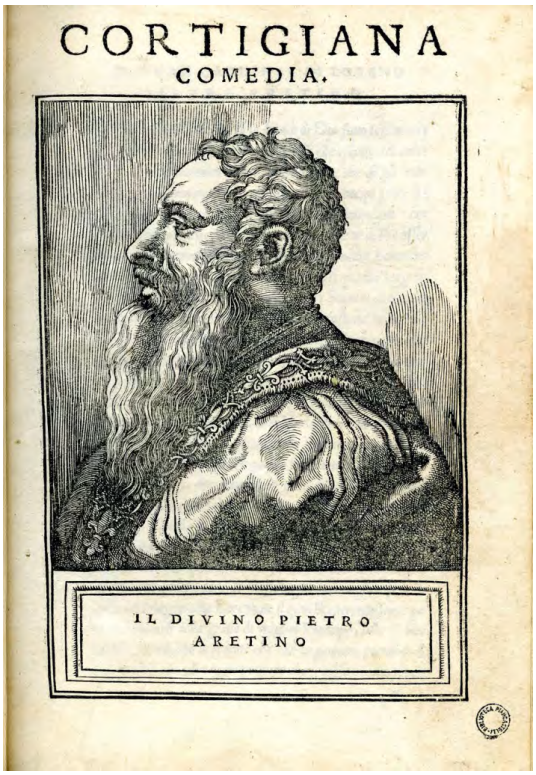
DUE BOLOGNESI A ROMA NEL CINQUECENTO

///// *Le storie di Achille Volta ed Emilio de' Bianchi* /////

ANTONIO BUITONI

Nulla poteva eguagliare all'inizio del Cinquecento l'esperienza di un viaggio a Roma. Anche i bolognesi vi accorrevano, in particolare gli artisti attirati dallo splendore delle committenze papali (è ben noto, per esempio, il caso di Amico Aspertini). Per gli artisti l'Urbe era la città del futuro come Parigi nell'Ottocento o New York nella seconda metà del Novecento. Tutte le novità passavano attraverso la corte papale. Mancano però ricerche approfondite sui soggiorni della nobiltà bolognese nella città papale: una cosa singolare considerando che la dipendenza di Bologna era stata sancita definitivamente a livello politico e istituzionale dalla cacciata dei Bentivoglio nel 1506 da parte di Giulio II. Soprattutto negli anni dei pontificati medicei (Leone X e Clemente VII) numerosi bolognesi si recarono a Roma per intraprendere la carriera curiale, entrando quindi a contatto con la committenza artista dei papi e della Curia. Le testimonianze archivistiche bolognesi sono scarse e dunque vale la pena segnalare brevemente due casi molto interessanti in attesa di altri approfondimenti.

Il primo personaggio al centro delle connessioni tra Bologna e Roma è il conte bolognese Achille Volta presente nella *Vita* del Parmigianino di Giorgio Vasari e ben conosciuto come



▲ **Fig. 1.** *Ritratto di Pietro Aretino*, frontespizio della *Cortigiana*, Forlì, Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi".

▲ **Fig. 2.** B. India, *Ritratto di Giovanni Matteo Giberti*, Verona, Biblioteca Capitolare.

acerrimo nemico di Pietro Aretino [fig. 1].[1] L'apice della carriera dell'Aretino alla corte di Clemente VII come scomodo «zelatore del partito francese» cade nell'autunno del 1524 e i rapporti con il datario e vescovo di Verona Gian Matteo Giberti [fig. 2], buoni almeno fino ai primi mesi del 1525, si guastano tra la fine di aprile e maggio.[2] Pochi mesi dopo esplode la violenta inimicizia tra l'Aretino e il Giberti, secondo Vasari quest'ultimo presentò alla corte papale il grande pittore appena arrivato a Roma da Parma. Nella sera tra il 28 e il 29 luglio 1525 Volta ferì lo scrittore con alcune pugnalate costringendolo, qualche mese dopo, a fuggire per sempre da Roma: l'attentato suscitò uno scalpore enorme e il datario Giberti venne accusato di essere stato il mandante, in realtà è più probabile che l'inimicizia tra il Volta e l'Aretino fosse dovuta a una rivalità per una donna.[3] Il Vasari nasconde per ragioni di prudenza il nome del datario Giberti dalla *Vita* del Parmigianino ma anche quella dell'ignoto nobile bolognese a cui il pittore aveva eseguito un ritratto («ritrasse per aver denari non so che conte bolognese») in un momento di difficoltà economica, dopo il furto delle stampe e dei disegni perpetrato dall'incisore Antonio da Trento nel periodo in cui il pittore parmigiano risiedeva a Bologna.[4]

Ci sembra possibile riconoscere nel Volta l'ignoto nobile bolognese ritratto dal Parmigianino a Bologna «per aver denari»: nel 1520 era

[1] G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, Firenze 1568, in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885, V, 1880, p. 227 e sgg.

[2] P. Laraivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997, pp. 122-127, 130.

[3] *Ivi*, p. 116 e sgg.

[4] Vasari, *Vite* cit., V, p. 227.

▲ **Fig. 3.** Parmigianino, *Ritratto di gentiluomo*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

stato nominato insieme ai fratelli conte di Montàsico da Leone X e nel 1524 maggiordomo di palazzo dal suo successore Clemente VII («Sacri Palatii comes, notarius et familiaris»). Sarebbe molto suggestivo identificare il Volta nel ritratto del Parmigianino conservato agli Uffizi [fig. 3] che, nella sua incomparabile eleganza, ricorda la figura del conte. Infatti, il nobile bolognese era un uomo coltissimo ed elogiato come valente grecista nel *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini (1513),[5] molto legato al Giberti e aveva sicuramente conosciuto il grande pittore a Roma prima del Sacco.[6] I Volta erano personaggi pericolosi, turbolenti e vendicativi come dimostrano le loro rischiose frequentazioni (il senatore Astorre, fratello di Achille, aveva ospitato a Bologna il famoso eretico fiorentino Pietro Carnesecchi) e l'elevato numero di delitti e di morti violente nella famiglia.[7] Achille, dopo il Sacco di Roma dove muore il parente Antonio, ritorna a Bologna ed è significativo che nei perduti dipinti del palazzo di Casaralta comparisse anche un ritratto del Giberti. A Casaralta era conservata la famosissima lapide *Aelia Laelia Crispis* di cui si conserva una copia nel lapidario del Museo Civico Medievale [figg. 4-6].[8] Achille morirà ucciso da un Bargellini nel 1556.[9] Nella decorazione pittorica delle stanze del distrutto palazzo di Casaralta (genericamente attribuita a Pellegrino Tibaldi nella bibliografia ottocentesca) si vedevano due scene relative alla decima sessione del Concilio di Trento che si tenne a Bologna nel 1547-1548, i ritratti del Giberti, di Achille Volta e di altri della sua famiglia, imprese e motti e un grande camino «a foggia di mascherone in scultura». Sembra dunque di capire che nei perduti dipinti di Casaralta, probabilmente databili molti anni dopo la morte di Achille, fosse stato dedicato un largo spazio alla rievocazione degli anni romani dei Volta.

---

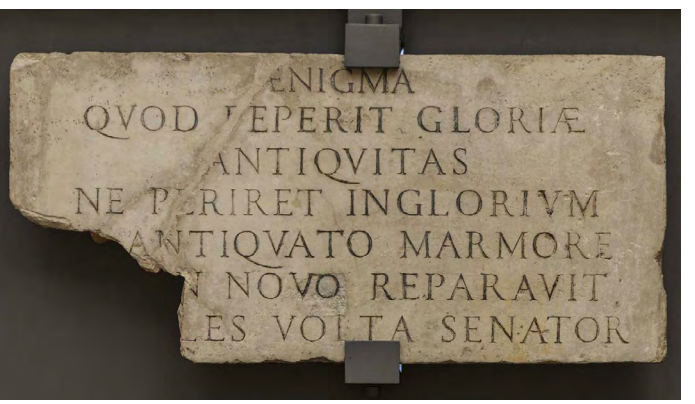
[5] S. Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisiliardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 22, 27 nota 9; G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, Compositori, 2007, p. 105 che ricorda la collezione di antichità del Volta.

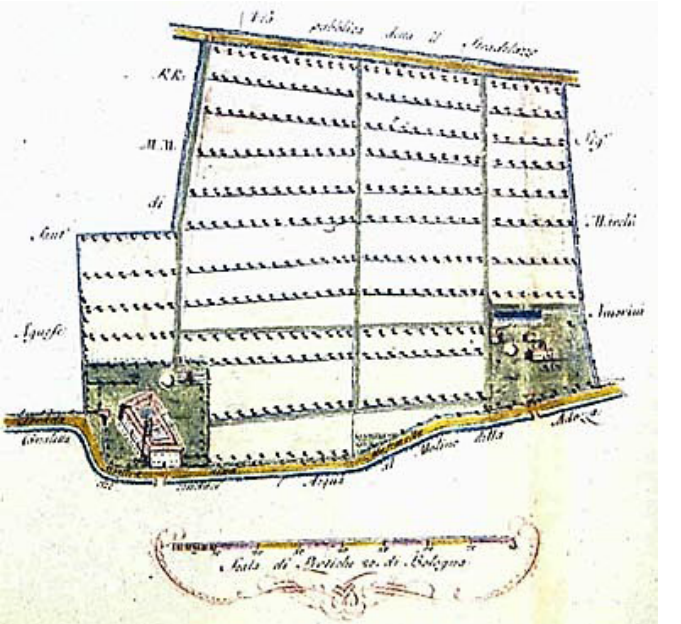
[6] P.S. Dolfi, *Cronologia delle Famiglie Nobili di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1670, p. 717 [fig. 7]: «1549. Achille d'Alessandro, Caval. Gaudente, fù Commendatore di S. Maria di Casaralta, questo con Marc'Antonio suo fratello, fù del 1542 imputato dell'homicidio d'Aldraghetto Lambertini».

[7] Il senatore Astorre Volta, fratello di Achille, dopo aver ospitato nel 1542-1545 l'eretico fiorentino Pietro Carnesecchi poi bruciato sul rogo ritornò all'ortodossia e diventò un sostenitore dell'introduzione dei Gesuiti a Bologna, cfr. G. Dall'Olio, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1999, pp. 142, 143, 197 e note.

[8] Le lapidi del Museo Civico Medievale sono riprodotte dal sito web "Storia e Memoria di Bologna" (https://www.storiaememoriadibologna.it/lapidario-museo-civico-medieval).

[9] Vasari, *Vite* cit., V, p. 222. Su Achille Volta cfr. M. Fanti, *Casaralta e la sua epigrafe. Dal* divertissement *umanistico alla riesumazione romantica dei Cavalieri Gaudenti*, in *Aelia Laelia Crispis. La Pietra di Bologna,* a cura di N. Muschitiello, Bologna, Nuova Alfa, 1989, pp. 62-66, in part. pp. 62 (il Volta nel 1520 fu nominato da Leone X conte di Montàsico e altri luoghi con i fratelli Astorre e Galeazzo Maria), 64 (testimonianze che confermano le abitudini violente e vendicative dei Volta), 68 (ritratto del Giberti già a Casaralta), 78-79 (genealogia dei Volta). La famiglia aveva preso il nome da Volta Reno, oggi frazione del Comune di Argelato.





◀ **Fig. 4.** Lapide *Aelia Laelia Crispis* (da Casaralta), Bologna, Museo Civico Medievale.

◀ **Fig. 5.** Lapide commemorativa del senatore Achille Volta (XVII secolo), Bologna, Museo Civico Medievale.

▲ **Fig. 6.** Casaralta nel XVII secolo, *Campione de' beni culturali di ragione del Venerabile seminario Arcivescovile*, Bologna, Archivio Generale Arcivescovile.

Come il Vasari anche Benvenuto Cellini nell'*Autobiografia* omette il nome del Volta ma è sicuramente lui il «grandissimo gentiluomo bolognese» cameriere di Clemente VII menzionato come «la più gentil persona che fusse in quella Corte».[10] Volta intorno al 1530 aiutò l'artista fiorentino quando i rapporti con Clemente VII erano ormai vicini alla rottura; l'apprezzamento per il nobile bolognese è comunque sorprendente dato che il carattere del grande artista non era certamente meno malédico e terribile di quello dell'Aretino: non c'è dubbio che se il Volta aveva aiutato il Cellini doveva aver fatto lo stesso anche con il Parmigianino; incontrato il nobile ritornato a Bologna da Roma insieme alla corte papale il pittore si sarà sentito obbligato a eseguire il suo ritratto, non solo «per aver denari» come afferma Vasari, ma anche per riprendere un rapporto con una figura importante conosciuta prima del Sacco del 1527.

Non conosciamo i nomi degli informatori di Vasari a Bologna, ma qualche notizia doveva essere arrivata attraverso i toscani già al servizio della Legazione: per esempio il racconto della presunta pazzia di Amico Aspertini che, secondo lo scrittore, suscitò l'ilarità di Francesco Guicciardini, governatore della città dal 1531 al 1534, potrebbe essere stato comunicato dal fratello Luigi, amico e committente dell'Aretino. Le omissioni vasariane nella biografia del Parmigianino si spiegano con

[10] B. Cellini, *Vita*, a cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 196, 212.

le imprecisioni degli informatori, la distanza temporale dagli avvenimenti e soprattutto con la scarsa stima dello scrittore per la città, che trova dei riscontri in altri scrittori satirici toscani come Francesco Berni (un altro acerrimo nemico dell'Aretino).[11] Il Vasari evita l'inserimento nella seconda edizione delle *Vite* di personaggi ormai imbarazzanti o collegabili dai lettori del tempo a spiacevoli episodi politici e religiosi accaduti molti anni prima: il Giberti era scomparso nel 1543 ma nel 1550, anno della pubblicazione della prima edizione, il Volta e l'Aretino erano ancora viventi (morirono entrambi nel 1556). Sicuramente non era prudente ricordarli nel 1568 e non è impossibile che il Vasari volesse ridimensionare la presenza dell'Aretino, con il quale intorno al 1545 i rapporti si erano guastati ed era ormai considerato pericoloso in un clima dominato da censure e sospetti.

Fig. 7. Arme della famiglia Volta (da P.S. Dolfi, *Cronologia delle Famiglie Nobili di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1670).

Cercando nell'Archivio di Stato di Bologna i documenti per un'altra ricerca abbiamo trovato casualmente, nell'archivio dei marchesi Ranuzzi, una curiosa lettera scritta da un «servitore» che si firma «Piero Jo. Aleotto» a un «Messer Emilio» identificabile con il conte Emilio de' Bianchi.[12] Il foglio è completamente slegato dal contenuto della busta dell'archivio e non abbiamo trovato altri riferimenti documentari alla lettera. La data è molto interessante. Siamo nel 1520, sette anni prima della catastrofe del Sacco e nel culmine dello splendore della Roma rinascimentale: è l'anno della morte di Raffaello. Il fatto che la lettera sia scritta da un personaggio che si firma «Aliotti» a un Bianchi, ci indirizza facilmente verso la corte papale: è quindi sicuramente una lettera scritta da un cortigiano della Curia al conte Emilio residente a Roma; secondo Pompeo Scipione Dolfi il Bianchi fu cameriere papale per tre pontefici (Leone X, Clemente VII e Paolo III). Il Bianchi era quindi al servizio della Curia papale negli stessi anni del Volta. Pietro Giovanni «Aleotto» che nel 1520 doveva essere ancora giovane è facilmente identificabile in Pietro Giovanni Aleotti: un importante funzionario papale, ben conosciuto dalla storiografia artistica anche se in modo negativo, citato dal Vasari nella vita di Michelangelo e nell'autobiografia di Benvenuto Cellini come un terribile intrigante e impiccione. L'Aleotti fu infatti a lungo guardarobiere papale e nel 1551 venne nominato da Giulio III vescovo di Forlì dove morì nel 1563.

L'Aleotti descrive la volontà di una «Signora Duchessa» non precisata, «di vedere la Nobilitade, e bellezze de le Donne Romane». Una nobildonna di una celebre famiglia baronale romana, Orsina Orsini, riunisce quindi «dodice giovane sposate secondo lo universal giudicio asai belle, e tutte di drappo de oro di varij lavorij adobate e fra tante perle, gioie, e smalti avolte che era cosa maravigliosa a vederle» e di altre venticinque matrone. Gli Orsini erano peraltro ben conosciuti a Bologna e nel 1540 Cornelio Marsili sposò Lavinia Orsini con straordinari festeggiamenti, giostre e pranzi.[13] L'Aliotti si sofferma infatti suggestivamente sulla ricchezza dell'abbigliamento, annotando alcuni particolari delle vesti femminili romane che dovevano risultare insolite per il Bianchi, come le vesti di seta di vari colori sopra le quali se ne vedevano altre leggere, di uso estivo («drappo di seta di varij colori sopra quale haveane i lor pani de estati secondo lo uso romano»): un particolare che rimanda i fatti nar-

[11] Per Aspertini cfr. M. Faietti - D. Scaglietti, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995, p. 80. Le ironie del Guicciardini e dal Vasari contro Aspertini sono evidenti nei mediocri versi di Francesco Berni sull'entrata di Carlo V a Bologna, cfr. Sassu, *Il ferro e l'oro* cit., pp. 105-107.

[12] ASB, Archivio Ranuzzi - Bianchi, *Scritti vari e memorie*, mazzo 115, carta sciolta. Sul conte Emilio de' Bianchi, cfr. Dolfi, *Cronologia* pp. 156-157: «1513. Co. Emilio del Co. Bagarotto fù Cameriero secreto di Papa Leone X. di Clemente VII. e di Paolo III. fù Protonot. Apostolico, hebbe da Papa Clemente VII. in dono l'arma de'Medici per se, e suoi heredi, e successori».

[13] I. Ranieri, *Diario bolognese* (1535-1549), a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna, R. Tipografia, 1888, pp. 53-56.

rati all'estate precedente. Di seguito riportiamo la lettera completa.

Messer Emilio honor.mo. Per essermi patrone V.S. non posso manchare che ad visarli le cose che in Roma si fanne degne di memoria. Pertanto havendo extremo desiderio la Sig.ra Duchessa di vedere la Nobilitade, e bellezze de le Donne Romane, Accortesi di tal desiderio Mad.na Ursina degli Ursini hoggi ha congregato quelle che a lei son parse più a proposito a far un si glorioso spectaculo, secondo il parer comune, non più visto un tale gia tanti anni in Roma, da poi a vinte dua hora qella pomposa e legiadra compagnia in tal guisa si mosse, per anti guardia erane da circha dodice giovane sposate secondo lo universal giudicio asai belle, e tutte di drappo de oro di varij lavorij adobate e fra tante perle, gioie, e smalti avolte che era cosa maravigliosa a vederle. Doppo lore seguitavane vintecinque matrone di 25 anni in 30 e tutte con veste di drappo di seta di varij colori sopra quale haveane i lor pani de estati secondo lo uso romano e benche, non dipocho fussere meno agioiate de le prime, di belezze, gratia, leggiadria, e di maiestate d'asai le avanzavane, tal che erane rimirate, non sol da li altri, ma da li proprij Romani come cosa miraculosa non vi ricontero il numero de le altre dame che li seguitavane, per che era quasi infinite, e benche fra loro si fusero de beglij volti, asai gratie, e dolci costumi, li ochhij de li spectatori si erani da li primi miraculi abarbagliati, che molte non erane riguardare, cosi al quano sdegnosette l'una e l'altra urtandosi si condussere in casa de la sig. ra Duchessa ritrovandola in la seconda sala sopra a una sedia asentata e da le sue dongelle e gentil homini intorniata, e loro come bene instrutte ad una ad una li basciorò la mane poi le fecere sedere intorno la sala sopra a cusini di drappo, e rasonando forse un hora domesticamente con lore, li adimando [verso] de varie cose laudando sumamente le devotione, le belezze e costumi di Roma poi volendone esse pigliar licentia, ella si levo in piede e ad una ad una tochandoli la mane con magiore alegrezza del mondo le vaghegiavane e fra se laudando quando le perle, quando le gioie, e quando le belezze loro humilmente la ringratiorono, cosi tutte si partirono e lei fra meggia horando a tavola con la sua compagnia, e mentre che vene rasonando si gloriava benche indegna sit hiamasse, di haver visto tre fra l'altre piu notabile in Roma la prima l'esser visitata da quanti cardinali che in Roma hor se ritrovi: la seconda essere intrata in santa santorum, la terza l'haver visto cosi gran numero di Donne belle e benee si richamente adobate, e di sangue romano, e cenato che havve subito se ritiro in camera per odire la musicha de li tromboni, sordine, e fiauti de la compagnia de pre Michele et io mi porti subito a scrivere questa mia a la anticha e senz'arte alcuna a V.S. scritta a la quale per infinite volte me ricomando, pregandola tal volta che a li piedi de la San.ta de Nostro Sig.re me racomandi Rome Die 17 Novem. 1520 -

bon ser.re Piero Jo. Aleotto
Al R.do M. Emilio de Bianchi
... patronis honor.mo.

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

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

IL FUTURISMO ARCHITETTONICO NACQUE A BOLOGNA?

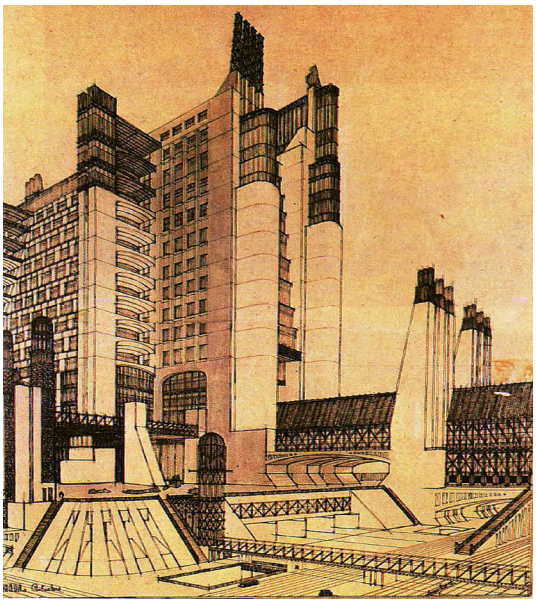
////// *Il diploma accademico di Antonio Sant'Elia (1912)* //////

DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI

«...I caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del Futurismo [...] pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.»[1]

Con queste parole si chiude il *Manifesto dell'architettura futurista*, pubblicato da Antonio Sant'Elia l'11 luglio del 1914 e con queste parole l'autore intendeva sferrare un colpo mortale all'architettura eclettica e accademica che imperava da almeno un

[1] A. Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista*, Milano, 1914.



▲ **Fig. 1.** Antonio Sant'Elia, *La città nuova, edificio per abitazioni*, 1914.

secolo. Sulla scorta di Filippo Tommaso Marinetti, e del suo più celebre *Manifesto del Futurismo* (1909), Sant'Elia proponeva un'architettura nuova, che si sarebbe servita a piene mani dei nuovi materiali industriali (cemento, ferro, vetro) per realizzare strutture audaci e al contempo semplici, elastiche e leggere, prive di orpelli decorativi che nascondevano i materiali grezzi. Ovviamente, un'architettura così concepita non avrebbe potuto fare altro che sottoporsi a un processo di adattamento continuo alle nuove scoperte tecnologiche e dunque avrebbe dovuto rinnovarsi di generazione in generazione, dimenticando ogni idea di recupero degli stilemi del passato, principi che invece avevano guidato la pratica e l'insegnamento dell'architettura per tutto l'Ottocento. Dal punto di vista formale e compositivo, l'architettura nuova avrebbe fatto uso di linee diagonali e ellittiche, ritenute – a ragione – ben più dinamiche rispetto alle linee ortogonali. Mentre la linea obliqua dà un senso di instabilità visiva e induce lo sguardo a un movimento continuo, le composizioni di linee perpendicolari garantiscono all'occhio un "appoggio" e un senso di riposo che certo non si addiceva a un'epoca nella quale si idolatravano la macchina, la velocità, l'energia, la ribellione a un modo di fare arte considerato ormai stantio.

Questi principi sono ben evidenti nelle tavole della *Città Nuova*, una serie di progetti ideali presentati da Sant'Elia nel 1914 alla mostra dell'associazione degli architetti lombardi [figg. 1-2]. Gli immaginifici disegni rappresentano luoghi cardine di una città ormai slegata da qualsiasi contatto con la tradizione e con la storia e tutta proiettata verso le «magnifiche sorti e progressive» di un futuro fondato sul processo industriale. Stazioni di treni e di aeroplani, centrali elettriche, edifici multipiano dotati di ascensori a vista sono i nuovi simboli di un ambiente urbano che si presenta visivamente sghembo, obliquo, del tutto refrattario all'uso tradizionale dell'ortogonalità trilitica.

Ma come erano maturate queste convinzioni nella mente e nelle mani del giovane architetto? Antonio Sant'Elia era nato nel 1888 a Como.[2]

▲ **Fig. 2.** Antonio Sant'Elia, *La città nuova, stazione per aeroplani*, 1914.

Ben presto si era spostato a Milano per svolgere studi tecnici: nel 1906 si era diplomato perito edile-capomastro e già l'anno successivo aveva iniziato a lavorare nei cantieri per l'ampliamento del canale Villoresi; si era poi trasferito all'ufficio

[2] Per un profilo biografico, cfr. L. Caramel, A. Longatti (a cura di), *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 331-334.

tecnico del Comune di Milano come disegnatore. Nel 1909 aveva deciso di iscriversi all'Accademia di Brera per seguire gli studi di architettura: fino al 1920, infatti, anno dell'istituzione delle regie scuole superiori di architettura (antenate delle attuali facoltà universitarie), la strada per ottenere una formazione superiore da architetto era quella delle accademie di belle arti.[3] Nel percorso a Brera, Sant'Elia si era legato soprattutto al professore Angelo Cattaneo, progettista dell'albergo Corso di Milano e propugnatore di un'adesione ai principi architettonici della Secessione viennese di Otto Wagner. L'indubbia idea di modernità insita in questa presa di posizione si scontrava però, nel giovane comasco, con un curriculum di studi istituzionali ancora saldamente agganciato all'insegnamento del linguaggio classico dell'architettura: i corsi di disegno si basavano sullo studio degli ordini classici appresi in maniera puramente teorica sul trattato cinquecentesco di Vignola. Le elaborazioni progettuali prodotte in quegli anni dagli allievi mostrano un uso pervasivo di ornamenti e decori che mascherano la struttura architettonica, in un'ottica *pompier* di stampo eclettico. Si può dunque ipotizzare per quali ragioni Sant'Elia abbia deciso di non dare l'esame finale (la licenza di professore di disegno architettonico) a Brera: probabilmente le sue idee di un'architettura nuova, profondamente "vera" nell'esibizione esplicita dei materiali strutturali, senza sovrastrutture esornative, si sarebbero scontrate con una commissione d'esame non preparata ad accoglierle.

Per ottenere l'agognata licenza, Sant'Elia si spostò dunque all'Accademia di Bologna: anche qui l'ambiente era certamente ancora ingessato, ma spiccava tra gli insegnanti di architettura il giovane cesenate Eugenio Valzania (1880-1930), collaudato professionista che si era sporcato le mani in numerosi cantieri in Egitto, dimostrando una versatilità non comune. La permanenza di Sant'Elia a Bologna fu brevissima e finalizzata solo a ottenere la licenza, anche se ebbe una perdurante influenza: i suoi disegni furono incorniciati e per anni rimasero appesi alle pareti dell'aula di insegnamento architettonico, forse anche per via dell'aura mitica che si guadagnò il giovane architetto arruolandosi volontariamente nella Prima guerra mondiale e morendo a soli ventotto anni nel 1916 sulle Alpi trentine.[4] Il 5 settembre 1912, Sant'Elia fece domanda di ammissione all'Accademia, corredata da una prova progettuale della quale non si conservano gli elaborati. Nei mesi successivi, svolse immediatamente le prove conclusive, dal momento che il percorso di studi era già stato compiuto a Brera. L'esame consisteva in un elaborato progettuale da svolgere *ex tempore*, in una relazione scritta e in una prova orale. Al termine di questo percorso, il 12 dicembre 1912, Sant'Elia ottenne il titolo di professore di disegno architettonico.

La prova grafica d'esame, che per anni si ritenne perduta, fu ritrovata tra le carte di Luigi Saccenti, giovane architetto, assistente e successore di Collamarini nella cattedra accademica.[5] Nella prova di disegno, la commissione propose quattro temi progettuali: la cancellata per un giardino urbano, un monumento commemorativo della campagna di Libia, una «facciata con portale di un transetto di una grande chiesa metropolitana per una città capitale», un auditorium universitario. La scelta dell'esaminando cadde sulla terza opzione, e la relazione scritta ne chiarisce i motivi:

> A prima vista subito eliminai l'ingresso al giardino e l'università perché ambedue mi ricordavano le scenografie seicentesche e barocche dalle linee contorte e modestamente ne sono un severo avversario; sin da quando cominciai i miei studi, mi sentii sempre attratto verso l'arte medioevale e più specialmente verso il periodo gotico e quello bizzantino [sic]. Il primo per le sue grandi masse che ricordano montagne di ghiacciai, il secondo ha per me una grande attrattiva per i

[3] Cfr. S. Zamboni, *Un esame di Antonio Sant'Elia*, in *L'Accademia di Bologna: figure del Novecento*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 229-232, 229.

[4] Cfr. *ivi*, p. 231.

[5] Cfr. G. Gresleri, *Sant'Elia a Bologna: la "folgorazione"*, in *Carte e pensieri per costruire la città. Eccellenze dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna*, Bologna, CLUEB, 2016, pp. 11-17, 12.

▲ **Fig. 3.** Antonio Sant'Elia, *Facciata con portale di un transetto di una grande chiesa metropolitana per una città capitale*, 1912.

particolari suggestivamente pittorici delle forme musive e delle vetrate.[6]

Il disegno [fig. 3] interpreta il tema proposto con un lessico muscolare declinato con torreggianti speroni in pietra che fasciano il corpo dell'edificio; il portale è sottolineato da un motivo piramidale e sculture vagamente occhieggianti ai *lamassu* assiri vegliano dall'alto l'accesso. La totale assenza di simboli cristiani fa di questo progetto una cattedrale laica, che del resto, secondo la relazione scritta, e nonostante le petizioni di principio, vuole ispirarsi più alle sublimi forme delle Alpi che a effettivi modelli del passato.[7] Anche se questo progetto precede la definizione delle tavole della *Città Nuova*, e non ne ha ancora la forza eversiva, è significativo che siano qui già impiegate le linee diagonali e i ritmi ascendenti che saranno tipici della fulminea parentesi del futurismo architettonico. Alle prove sostenute da Sant'Elia fu riconosciuto un punteggio di 242 punti su 280: valutazione vieppiù lusinghiera se si pensa che tra i giurati figurava anche il più autorevole esponente dell'eclettismo bolognese, ovvero Edoardo Collamarini,[8] che pure apprezzò il progetto.

A riprova di una tendenza dell'Accademia bolognese moderatamente aperta all'innovazione, davvero non scontata ma sostenuta dal professore Silvio Gordini,[9] si può aggiungere il fatto che pochi anni dopo, nel 1915, si licenziò qui anche un amico e collega di Sant'Elia, Mario Chiattone (1891-1957): anche la sua prima produzione architettonica, in gran parte ineseguita, si caratterizza per una notevole spinta verso il nuovo, oscillando tra visioni di città industriali e progetti dominati da linee curve e sfuggenti [figg. 4-5], probabilmente ispirate all'opera coeva di Erich Mendelsohn (1887-1953).[10]

Si può quindi davvero affermare, come proposto provocatoriamente dal titolo di questo

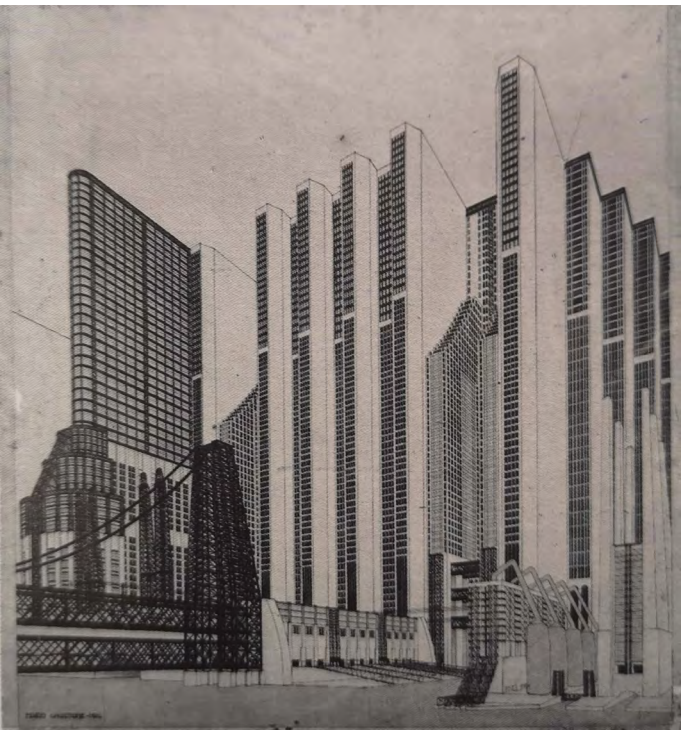
[6] S. Zamboni, *Un esame di Antonio Sant'Elia* cit., p. 230.

[7] Il riferimento a montagne e ghiacciai per la realizzazione di una nuova architettura non è in questi anni esclusivo di Sant'Elia: si pensi alla *Alpine Architektur* del tedesco Bruno Taut (1919). Invece, il richiamo che Sant'Elia fa alla storia dell'architettura italiana, nella sua relazione, con citazioni del Duomo di Milano e di S. Fedele di Como, può essere letto come una *captatio benevolentiae* nei confronti di un ambiente accademico non ancora pronto per atteggiamenti di vera rottura, cfr. *ivi*, p. 231.

[8] Per comprendere la distanza tra il maturo professore e il giovane candidato, si consideri il fantasmagorico *pastiche* approntato da Collamarini per l'esposizione italiana del 1911, cfr. D. Pascale Guidotti Magnani, *«Motivo d'orgoglio per gli Italiani, di meraviglia al mondo». Il padiglione emiliano-romagnolo dell'esposizione di Roma del 1911*, «La Bazza», I/3, settembre 2021, pp. 124-129 (con bibliografia precedente).

[9] Cfr. G. Gresleri, *Sant'Elia a Bologna* cit., p. 13.

[10] Cfr. *ibid*. Va detto che, a partire dagli anni '20, l'opera di Chiattone va incontro a un *rappel à l'ordre*, il ritorno a modi e proporzioni classicheggianti tipico di tutta la cultura europea del periodo, cfr. P. G. Gerosa, *Mario Chiattone: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, Milano, Electa, 1985. Non possiamo ovviamente sapere se anche Sant'Elia avrebbe preso quest'orientamento, se fosse sopravvissuto alla guerra.



▲ **Fig. 4.** Mario Chiattone, *Costruzioni per una metropoli moderna*, 1914.

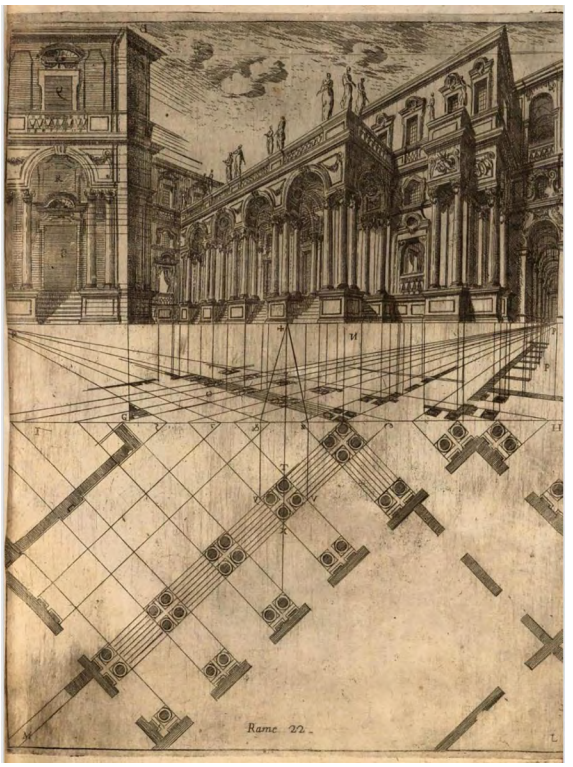
▲ **Fig. 5.** Mario Chiattone, *Composizione I*, 1914.

articolo, che l'architettura futurista nacque a Bologna? Sì e no: è infatti indubbio osservare la curiosa coincidenza della licenza bolognese di due maestri del futurismo italiano, favorita forse da un interesse – di cui oggi ci sfuggono in parte le ragioni e le implicazioni – dell'ambiente felsineo per la modernità. Ma va anche fatto notare che i due, Sant'Elia e Chiattone, avevano svolto la quasi totalità dei loro studi e del loro tirocinio architettonico a Milano, dove avevano conosciuto i capifila del futurismo, come Umberto Boccioni [fig. 6]. La città ambrosiana, poi, si qualificava già allora come motore industriale d'Italia: un contesto dunque ben più adatto a fungere da incubatore per le ricerche formali e tecnologiche dei due giovani progettisti.

Per concludere, ci sia consentita una notazione ironica ma forse non scontata: le tavole della *Città Nuova* sono quasi sempre rappresentate da Sant'Elia con prospettive accidentali, nelle quali i punti di fuga sono due e collocati fuori dal quadro [fig. 7]. Questo espediente garantisce una visione energetica, dinamica, accelerata dello spazio, conforme-

▲ **Fig. 6.** Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910.

▲ **Fig. 7.** Antonio Sant'Elia, *La città nuova, centrale elettrica*, 1914.



▲ **Fig. 8.** Ferdinando Galli Bibiena, *Scena veduta per angolo*, 1711 (da *L'architettura civile*... cit., tav. 22).

mente ai principi del *Manifesto*. Ebbene, la vertigine di questi sguardi sarebbe stata possibile se, più di due secoli prima, al culmine di quell'età barocca liquidata con disprezzo da Sant'Elia, il bolognese Ferdinando Galli Bibiena non avesse messo a punto la 'veduta per angolo'[11] [fig. 8], che tanto avrebbe influenzato l'estetica scenografica e architettonica di tutta Europa?

[11] Cfr. F. Galli Bibiena, *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*, Parma, Paolo Monti, 1711, p. 137. L'effetto ricercato dai Bibiena era quello di simulare prospetticamente uno spazio dalle spiccate qualità spettacolari, in grado di generare stupore nell'osservatore, e dilatato lateralmente, in modo da suggerire una visione dinamica e più realistica e decisamente più spettacolare rispetto alle tradizionali (e più rigide) prospettive centrali. Obiettivi, fatte le debite proporzioni, non dissimili da quelli perseguiti da Sant'Elia.

////////////////////// DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI

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

UNA SUCCESSIONE MANCATA AI VERTICI DELLA CAPPELLA MUSICALE DI S. PETRONIO

///// *Il caso di Giuseppe Felice Tosi (ca. 1650-55 - 1693)* /////

FRANCESCO LORA

Le incertezze anagrafiche del "delfino" di Colonna

«Chi prenderà il mio posto? Chi farà il bello e il cattivo tempo, dopo di me, facendomi commemorare, rimpiangere o – non sia mai – dimenticare?». Predisporre la successione dà alla testa. Quella tirannica, non quella coronata: gli eredi dei prìncipi sono stabiliti dal destino, per ordine di nascita; non possono essere scelti ad arbitrio

di chi li precede, né scegliere a cuor leggero un futuro differente. Ma nell'àmbito istituzionale e accademico si sgomita, da sempre, per preservare priorità e privilegi di precise genealogie clientelari, e spesso allo scopo più di ostacolare aiutanti e allievi altrui che a quello di premiare i propri e i loro effettivi meriti. La Bologna musicale dell'Età moderna – fortemente gerarchizzata e affollata di artisti insigni, in competizione tra loro – ha fatto scuola per i secoli a seguire. Un caso piuttosto oscuro ma emblematico è quello del compositore Giuseppe Felice Tosi posto in rapporto col musicista del quale fu allievo e "delfino", Giovanni Paolo Colonna, potente maestro di cappella nella basilica di S. Petronio e *primus inter pares* tra i membri dell'Accademia dei Filarmonici di Bologna.

Le fonti indicano concordemente Tosi come bolognese, ma nell'arco di interi decenni, tra il 1630 e il 1660, il suo battesimo non risulta registrato al fonte della cattedrale di S. Pietro, l'unico entro le mura felsinee: ciò fa presumere che egli sia venuto alla luce nel contado, e lascia incerti i nomi del padre e della madre, nonché la data della nascita, da collocare all'incirca nel 1650-55. Tali approssimazioni sono già un risultato: sul personaggio si sono infatti accumulate sorprendenti inesattezze, vecchie di quasi due secoli e tuttora proliferanti nella pur scarna bibliografia. All'origine del pasticcio sembra esservi lo schizzo biografico che Olivo Penna, campioniere dei Filarmonici, dedicò a Tosi nel 1736, servendosi dell'aiuto – non sempre infallibile – di Giambattista Martini. Essi conoscevano correttamente il suo anno di morte, 1693, ma ritennero il personaggio defunto a «circa anni 80», così da collocare la sua nascita attorno al 1613:[1] favorirono in tal modo l'erronea fusione di Giuseppe Felice col quasi omonimo Giuseppe Tosi, cantore e strumentista, nato da Nicolò a Bologna il 28 febbraio 1619, impiegato nella cappella di S. Petronio dal 1636 al 1641, novizio nel 1639 e professo dal 1640 nell'Arciconfraternita di S. Maria della Morte, aspirante nel 1642 all'impiego nel concerto palatino ma defunto in giovane età nel marzo 1644.[2] Non è poi dimostrata né verosimile alcuna parentela di Giuseppe Felice col coetaneo Pier Francesco Tosi, cantante, compositore, agente diplomatico e trattatista, a dispetto di Charles Burney, che nel 1789 li indicò fantasiosamente come padre e figlio.[3]

Tosi e l'Accademia dei Filarmonici

Tra le prime attestazioni professionali di Tosi, con valore anche biografico, figurano invece quelle filarmoniche. Va fatto anzitutto ordine su tempi e forme della sua affiliazione all'Accademia. Non è credibile che egli sia stato tra gli istitutori della stessa,[4] nel 1666, come invece comunemente riportato: si sarebbe trattato di un bambino, di un adolescente o poco più, in mezzo a un gruppo di uomini maturi e musicisti esperti, spesso restii, per giunta, ad accogliere i giovani.[5] La sua aggregazione ebbe plausibilmente luogo alcuni anni più tardi, mentre i Filarmonici ancora osservavano una normativa elastica e tenevano una documentazione sporadica: nessun verbale era stato infatti prodotto prima del 1673,

---

[1] O. Penna, *Cronologia, o sia Istoria generale di questa Accademia*, Bologna, Archivio e biblioteca dell'Accademia Filarmonica, I/3, p. 128; per l'intero schizzo biografico, cfr. *ivi*, pp. 125-128.

[2] Cfr. Bologna, Archivio generale Arcivescovile, *Registri battesimali della Cattedrale*, 70 (1619), c. 45*v*; O. Gambassi, *La cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 120-123; Id., *Il concerto palatino della signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250-1797)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 227; J. Riepe, *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna: Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 1998, p. 532 sg.

[3] Cfr. Ch. Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, London, Payne and Son - Robson and Clark - G. G. J. and J. Robinson, 1789, IV, p. 52.

[4] Il titolo di fondatore spettava in senso proprio solo al conte Vincenzo Maria Carrati, mentre istitutori erano chiamati quanti con lui avevano partecipato alla fondazione.

[5] Si pensi, p.es., alle resistenze opposte alla candidatura di Giacomo Antonio Perti, nel 1681, per il fatto di essere questi, all'epoca, diciannovenne: cfr. F. Lora, *Giacomo Antonio Perti "iniziato". L'aggregazione ai Filarmonici di Bologna e l'"Alma Redemptoris" presentata in Accademia (1681)*, «La bazza», I/1, luglio 2021, pp. 17-28.

sicché già nel 1689 era difficile dimostrare l'ordine di aggregazione di diversi accademici, nonché lo *status* di istitutore vantato da alcuni.[6] Di tale incertezza furono vittime, o approfittarono per secondi fini, anche i tre accademici Colonna, Annibale Frabetti e Giovanni Battista Bergonzoni, i quali, sempre nel 1689, stabilirono una lista di aggregati *seniores* e infilarono il nome di Tosi in coda a quelli di Giulio Cesare Arresti, Giovanni Battista Vitali, Pietro degli Antonii, Gasparo Torelli, Colonna e Frabetti stessi:[7] elevarono così la sua posizione, in barba a verità ed evidenza.

Fatto sta che Tosi è menzionato nei verbali filarmonici non prima del 22 maggio 1675,[8] quando si iniziò a provare le composizioni per la festa accademica in onore del santo patrono, Antonio di Padova, celebrata annualmente con messa e vespro nella chiesa di S. Giovanni in Monte. Quell'anno gli fu dato esordire approntando nientemeno che il *Dixit Dominus*, ossia il salmo vespertino che apriva la teoria dei cinque e che tra essi riceveva, per tradizione, la veste musicale più ingente quanto a durata, organico e articolazione, in sfida diretta al *Magnificat*, il cantico che siglava la medesima liturgia; una tale responsabilità poteva essere affidata solo a un filarmonico scaltrito, ovvero, se si vuole usare malizia, a un compositore che, pur abile, era stato spinto avanti da una raccomandazione autorevole. Nelle feste accademiche degli anni successivi il concorso di Tosi fu vario, assiduo e spesso altrettanto impegnativo: preparò il *Magnificat* nel 1676 e 1678, il *Credo* nel 1677 e 1686, il *Beatus vir* nel 1678, l'introito nel 1679 e 1687 (nella seconda occasione si trattò di «una bellissima sinfonia per l'introduzione [alla messa] … quale ebbe grande applauso»),[9] il *Confitebor* nel 1680 («tutto sodo e bello»),[10] l'inno per il santo confessore nel 1686 e 1693, il *Domine ad adiuvandum* nel 1687, il *Laudate pueri* nel 1691, il mottetto per l'elevazione e la *Salve Regina* nel 1692;[11] nel 1679 riservò inoltre per sé – secondo il consueto, per il ruolo che stava tenendo – la composizione del blocco unitario di *Kyrie* e *Gloria*: il 14 aprile era infatti stato eletto *principe* (presidente) dell'Accademia, con insediamento sei giorni dopo e termine l'11 aprile 1680.[12]

Da Cento e Budrio a Bologna, Ferrara, Venezia e Parma: Tosi operista e maestro di cappella

E se Penna e Martini avessero calcolato bene gli anni del personaggio? E se l'abbaglio fosse di un musicologo in preda a complottismi? No. Sull'ancora fresca età di Tosi non lascia dubbi il libretto a stampa della prima opera teatrale, *Il Celindo*, rappresentata a Cento, nel Teatro accademico del Sole, durante il settembre 1677, con dedica del compositore al conte Nicolò Areosti, e ripresa di lì a breve a Budrio, nel Teatro Sgarzi (libretto di un incerto G[iovanni?]. B[attista?]. M.). Un avviso al lettore informa infatti che «nella sua prima gioventù», vale a dire in quel presente momento, Tosi «ha avuto ardire di ponere in scena le sue imperfezioni».[13] La carriera come operista proseguì e si perfezionò a Bologna, nel Teatro Formagliari, con *Atide* nel giugno 1679 (atto I suo, atto II dell'Antonii e atto III di Giacomo Antonio Perti) e con *Erismonda* nel gennaio 1681 (libretti entrambi di Tomaso Stanzani). Ad attestare il rapporto di gerarchica familiarità tra l'allievo Tosi e il maestro Colonna si inserisce, a tale altezza cronologica, una lettera del compositore e cantante Mario Agatea, che l'8 maggio 1680 scriveva all'amico Giovanni Paolo: «La prego favorirmi di dire al signor Gioseppe Tosi ch'io attendo le quattro sonate da tromba, che già lo pregai, due [sonate] a due [trombe] e due a solo».[14]

---

[6] Cfr. *Verbali Accademia Filarmonica*, 1, Bologna, Archivio e biblioteca dell'Accademia Filarmonica, II/1, p. 316.

[7] Cfr. *ivi*, p. 394.

[8] Cfr. *ivi*, p. 15.

[9] Cfr. *ivi*, p. 154.

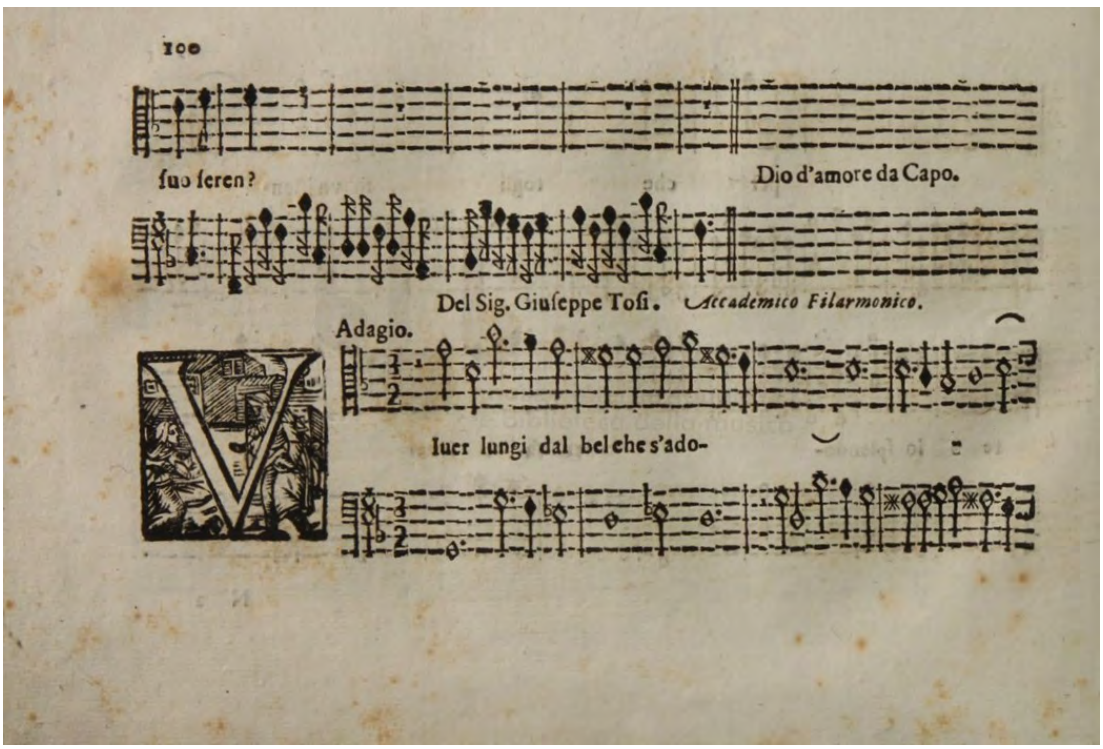
[10] Cfr. *ivi*, p. 60.

[11] Cfr. Penna, *Cronologia* cit., pp. 125-127 nonché 80.

[12] Cfr. *Verbali* cit., pp. 45, 47 e 54-56. Per votazione Tosi era già stato candidato al principato, senza successo, nel 1677 e 1678: cfr. *ivi*, pp. 24 e 38. Per sorteggio fu inoltre estratto nel 1683, 1684 e 1689-90, ma si vide preclusa la carica, o la rifiutò espressamente, a causa del risiedere fuori Bologna: cfr. *ivi*, pp. 76, 99, 280-282 e 417 sg.

[13] Cfr. *Il Celindo*, Bologna, Antonio Pisarri, 1677, p. 7. La partitura dell'opera è tramandata intera, sotto il titolo posticcio di *Rosiclea*: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, *Contarini*, It. IV, 451 = 9975.

[14] Lettera di M. Agatea a G. P. Colonna (Modena, 8 maggio



▲ **Fig. 1**. Giuseppe Felice Tosi, incipit della cantata *Viver lungi dal bel che s'adora*, in *Melpomene coronata da Felsina. Cantate musicali a voce sola, date in luce da signori compositori bolognesi*, Bologna, Giacomo Monti, 1685, pp. 100-111: 100.

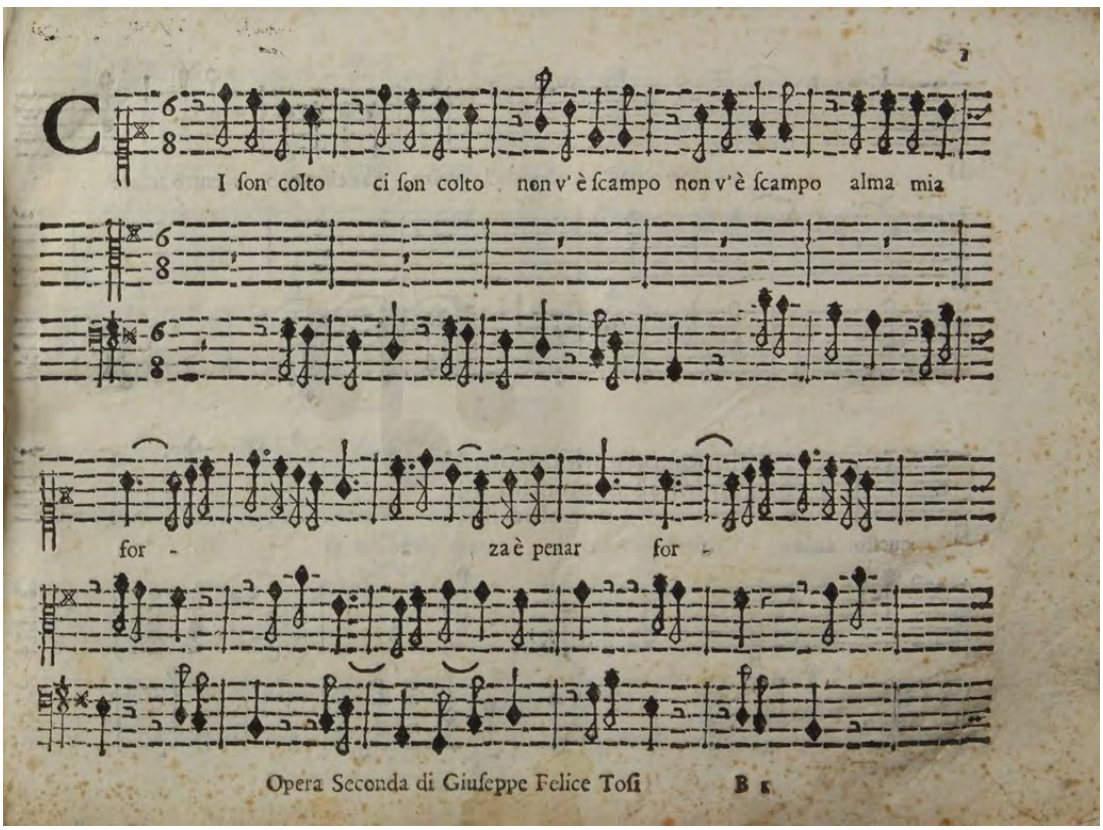
Alla premorienza di Petronio Franceschini era frattanto corrisposta la ricerca di un nuovo maestro di cappella in S. Maria della Morte; la competizione avvenne tra i medesimi che avevano collaborato in *Atide*: il 23 dicembre 1680 l'Antonii prevalse di misura su Perti e con ampio scarto su Tosi.[15] Quest'ultimo si diresse allora a Ferrara, ove il decesso di Giovanni Battista Mazzaferrata aveva analogamente lasciato la Compagnia della Morte priva di un maestro di cappella: giunto al più tardi per i preparativi della festa della Santa Croce, celebrata il 3 maggio, rimase a dirigere le musiche nella Compagnia fino all'aprile 1683.[16] Divenne presto primo attore nella vita musicale cittadina: nel carnevale 1682 riadattò l'opera *Il Vespesiano* per la ripresa al Teatro Bonacossi (libretto e musica originali di Giulio Cesare Corradi e Carlo Pallavicino, rispettivamente); assunse nel contempo il magistero di cappella nella cattedrale di S. Giorgio, che mantenne almeno fino alla primavera 1684, quando, per incompatibilità, non poté ricevere il principato filarmonico;[17] compose infine, sempre nel 1682, gli oratorii *L'Absalon*, eseguito nella chiesa olivetana di S. Francesca, e *La benedizione involontaria*, eseguito nella chiesa della Morte e da lui dedicato al cardinale Niccolò Acciaiuoli, legato pontificio a Ferrara (libretti adespoti). A tali esperienze si ricollega la sua prima

1680), Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, P.142, fol. 14.

[15] Cfr. Riepe, *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna* cit., pp. 208 sg. e 516, doc. B 88.

[16] Cfr. G. P. Calessi, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, «Quadrivium», XVI/2, 1975, pp. 37-39.

[17] Cfr. *Verbali* cit., pp. 76 e 99.



▲ **Fig. 2**. Giuseppe Felice Tosi, incipit della cantata *Ci son colto, non v'è scampo*, in *Il primo libro delle cantate da camera a voce sola*, op. II, Bologna, Gioseffo Micheletti, 1688, pp. 1-18: 1.

opera a stampa, *Salmi concertati a 3 e 4 voci, con violini e ripieni*, impressa nel 1683 a Bologna per i tipi di Giacomo Monti e dedicata al cardinale Carlo Cerri, arcivescovo di Ferrara: come nelle rare altre opere maggiori superstiti, anche qui si osserva il solido possesso del contrappunto, la felicità dell'invenzione melodica e la floridezza dei contesti d'ingaggio, oltre che vigorosi, inconfondibili, esigenti tratti stilistici della forbita scuola di Colonna.[18]

Nel carnevale 1684 Tosi esordì sulla scena di Venezia, dando *Traiano* al Teatro di Ss. Giovanni e Paolo (libretto di Matteo Noris); in quello successivo l'opera fu ripresa al Formagliari di Bologna, mentre al Bonacossi di Ferrara debuttava *Aladario* (libretto adespoto). Nel 1685 stesso fu stampata a Bologna, ancora per i tipi di Monti, *Melpomene coronata da Felsina*, raccolta di cantate a voce sola ov'erano illustrati i più insigni compositori cittadini, Filarmonici o meno: il musicista contribuì con *Viver lungi dal bel che s'adora*, per contralto e basso continuo [fig. 1]. A sancire il temporaneo rientro nella città natale, nel 1686-87 vi assunse il magistero di cappella in S. Giovanni in Monte,[19] e nel 1688 vi pubblicò, per i tipi di Gioseffo Micheletti, la seconda e ultima opera a stampa: *Il primo libro delle cantate da camera a voce sola*, dedicato al cardinale Benedetto Pamphili, futuro legato pontificio a Bologna. Tale

[18] Cfr. F. Lora, *Segni e suoni, causa o esito? Priorità poetiche nel pensiero compositivo di Giovanni Paolo Colonna e Giacomo Antonio Perti*, «La bazza», I/2, agosto 2021, pp. 74-78.

[19] Cfr. *Verbali* cit., p. 143; Penna, *Cronologia* cit., p. 125.

opera ha una caratteristica affatto inusuale: ai due righi del canto e del basso continuo ne è qui e là aggiunto un terzo, con la realizzazione melodica della parte più acuta per il clavicembalo [fig. 2].

Dopo *Il Giunio Bruto* dato al Formagliari di Bologna nel carnevale 1686 (libretto di Pierpaolo Seta), l'attività teatrale di Tosi culminò a Venezia, nel Teatro di S. Giovanni Grisostomo, con *Orazio*, *Amulio e Numitore*, *Pirro e Demetrio* e *L'incoronazione di Serse* nei quattro carnevali 1688-91 (libretti forse di Vincenzo Grimani nel primo caso e, com'è certo, di Adriano Morselli nei successivi tre);[20] a Ferrara, nel Bonacossi, con *Il trionfo di Venere in Ida* nel 1688 (libretto di Giulio Cesare Grazzini e musica forse anche di Giovanni Battista Bassani);[21] a Parma, nel nuovo teatrino di corte, con due introduzioni per festeggiare, nella tarda primavera 1690, il matrimonio del principe ereditario Odoardo II Farnese con Dorotea Sofia del Palatinato-Neuburg: *L'idea di tutte le perfezioni* e *L'età dell'oro*, premesse a un balletto dei prìncipi cadetti Francesco e Antonio, e a uno della principessa Margherita Maria con altre nobildonne (libretti di Lotto Lotti; il compositore era sul posto almeno dal febbraio precedente);[22] ancora a Venezia, infine, nel Teatro di Ss. Giovanni e Paolo, con *L'Alboino in Italia* nel carnevale 1691 (libretto di Corradi e musica anche di Carlo Francesco Pollarolo).[23]

Nel 1688, per il debutto nella Serenissima, il mentore Colonna era lì a vegliare sull'allievo, come lascia intendere il corrispondente Giovanni Francesco Sarti quando scrive: «sapendo che ogni carnevale [Ella] si trasferisce a Venezia per suo solievo». Sarà da tenere a mente l'inedito dettaglio di un Colonna melomane, in laguna soprattutto per assistere alle opere, contrario al fatto che egli si sia quasi per nulla dedicato al teatro musicale.[24]

L'assunzione in S. Petronio e la ruota della fortuna

In una lettera del 24 marzo 1689 al fratello Giovanni Battista, trascritta nei verbali filarmonici, Tosi si diceva appena giunto a Ferrara, ov'era con probabilità tornato a risiedere.[25] Alla morte di Frabetti, secondo organista in S. Petronio, pregava però i fabbriceri di assumerlo al ruolo vacante: fu esaudito il 7 luglio 1692, con preferenza sul pur referenziato Bartolomeo Monari, e posto in servizio l'indomani.[26] Poiché nell'archivio della basilica si trovano due *suppliche* da ricondurre a momenti diversi,[27] è possibile che egli avesse avanzato una prima richiesta già nel 1673-77, quando la promozione di Colonna al magistero aveva innescato un riassetto della cappella.

L'assunzione in S. Petronio è di cruciale importanza poiché equivale a scoprire le carte. Nel 1689 Perti, non meno ricercato di Tosi in chiese e teatri ma concorrente inviso a Colonna, si era candidato al modesto ruolo di vicemaestro nella basilica: i fabbriceri l'avevano respinto, con l'aggravante di essere un operista di successo portato ad allontanarsi da Bologna onde seguire la rappresentazione dei suoi lavori. Tre anni più tardi e dopo averne attesa una quindicina, Tosi entrava invece da un giorno all'altro in S. Petronio, grazie all'evidente buona parola di Colonna spesa per lui: il ruolo di organista, tenuto in alto conto, lo poneva al primo posto per la successione al maestro di cappella in persona e dunque al ruolo apicale nel contesto musicale felsineo. Non

---

[20] La partitura di *Amulio e Numitore* è tramandata intera, in un superbo codice calligrafico appartenuto all'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, grande ammiratore di Colonna: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17689; si trattò forse di un dono di Tosi stesso, sollecitato dal maestro a farsi conoscere dal musicofilo sovrano.

[21] Cfr. A. Chiarelli, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987, p. 123 n. 521.

[22] Cfr. *Verbali* cit., p. 417 sg.

[23] Attribuzione in G. C. Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, s.e., 1730, p. 116.

[24] Lettera di G. F. Sarti a G. P. Colonna (Venezia, 15 novembre 1687), Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, P.142, fol. 105.

[25] Cfr. *Verbali* cit., pp. 280-282.

[26] Cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888, p. 370 nota 4; M. Vanscheeuwijck, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Bruxelles-Roma, Institut Historique Belge de Rome, 2003, p. 288, doc. 19.

[27] Cfr. Gambassi, *La cappella musicale di S. Petronio* cit., p. 486, doc. 112 sg.

v'era da temere la concorrenza del primo organista, Arresti: la sua professionalità non insidiava la fama che Tosi s'era coltivato anche fuori di Bologna; era anzi compromessa da una remota, fallimentare polemica contro Maurizio Cazzati, predecessore di Colonna: nessuno avrebbe promosso quella testa calda. V'era però un prezzo da pagare: come insegnano le carriere dei maestri di cappella e degli organisti petroniani, lo speciale decoro sociale del loro ruolo implicava il tenersi distanti dal teatro; l'ingresso di Tosi in S. Petronio comportò dunque l'inibizione della sua fiorente carriera di operista.

Eppure i calcoli di Colonna e Tosi precipitarono sulla ruota della fortuna. Tosi esercitò il ruolo in S. Petronio per sedici mesi appena: morì infatti prematuramente, a Bologna, il 17 novembre 1693. Risiedeva sotto la parrocchia di S. Isaia, e fu tumulato nella vicina basilica di S. Francesco; doveva avere circa quarant'anni, ma, perpetuando il mistero sulla data di nascita, anche l'atto di morte lascia in bianco l'età.[28] Nel 1695 Colonna morì a sua volta anzitempo, cinquantottenne. Successore al magistero in S. Petronio fu nominato allora, per chiara fama, d'ufficio e senza nemmeno essersi candidato, come un Davide dopo Saul e Gionata, il giovane rivale dell'uno e dell'altro: quel Perti che resse poi la cappella per un sessantennio, fino al 1756, spegnendosi ancora lucido e attivo a quasi novantacinque anni.

[28] Cfr. Bologna, Archivio parrocchiale di S. Isaia, *Morti* (1585-1759), II: *Morti dal 1662 al 1698*, p. 316.

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

Si è laureato in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo all'Università di Bologna, e nello stesso ateneo si è addottorato in Musicologia e Beni musicali. Ha insegnato Drammaturgia musicale al Conservatorio di Bologna e Storia della Musica del Settecento all'Università di Bologna. È attualmente assegnista di ricerca in Musicologia e Storia della Musica all'Università di Siena. Con Elisabetta Pasquini dirige la collana «Tesori musicali emiliani» (Bologna, Ut Orpheus, 2009-) e vi pubblica in edizione critica l'*Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici* di Giacomo Antonio Perti (2010-11) e oratorii di Giovanni Paolo Colonna (*L'Assalonne*, *Il Mosè legato di Dio*, *La profezia d'Eliseo* e *La caduta di Gierusalemme*, 2013-21). Sue la monografia *Nel teatro del Principe* (sulle opere di Perti per la Villa medicea di Pratolino; Torino-Bologna, De Sono - Albisani, 2016) e l'edizione critica di *Austriaco laureato Apollini* (musiche di Ferdinando Antonio Lazzari, Giovanni Perroni e Francesco Maria Veracini per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo; Padova, Centro Studi Antoniani, 2016). Ha collaborato alla *Cambridge Handel Encyclopedia* e al *Dizionario biografico degli Italiani*; collabora tuttora al *Grove Music Online* e alla *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Attende alla nuova catalogazione degli archivi musicali della Basilica di S. Petronio in Bologna e del Duomo di Siena (Opera della Metropolitana). È critico per Testate specializzate quali «L'Ape musicale», «Il Corriere musicale» e «Musica», inviato nelle massime istituzioni di spettacolo in Italia e all'estero. Nel 2020 la Fondazione Levi di Venezia gli ha conferito il Premio biennale "Pier Luigi Gaiatto".

CAMERIERE, C'È UN INSETTO NEL MIO PIATTO!

///// *Ragù di insetti e cibo del futuro* /////

ANTONIO BALDASSARRO

In collaborazione con Minerva: Emanuele Luciani e Marco Rocca

Come immaginate il cibo del futuro? Per esempio, il ragù del prossimo secolo? C'è chi nella fantascienza aveva paventato un futuro di cibarie in pillole e nutrienti concentrati senza sapore, ma la realtà potrebbe essere molto diversa e più invitante. I fratelli canadesi Lee ed Eli Cadesky, fondatori della start-up One Hop Kitchen, hanno cercato di immaginare un ragù cucinato con ingredienti che abbiano il minore impatto ambientale possibile. Poiché l'alimento che ha un peso maggiore sull'ambiente è la carne, hanno provato a sostituire maiale e manzo con un'alternativa altrettanto proteica e grassa: macinato di grilli o tarme della farina. Esatto, ragù d'insetti!

Un condimento che non si pone come sostituto dell'originale, ma vuole essere un esperimento per dimostrare che gli insetti sono un alimento versatile. Apparentemente il risultato è delizioso anche se lontano dal ragù originale, sia per la consistenza che per il gusto... a causa dell'utilizzo dell'aglio. L'impiego di tarme della farina e grilli è più ecologico rispetto all'uso del manzo e del maiale in quanto, a parità di apporto nutritivo, necessitano di una quantità molto

▲ **Fig. 1.** 'Cricket bolognese', One Hop Kitchen, ragù di insetti.

minore di suolo e acqua per essere allevati. Se l'idea di consumare insetti ci sembra assurda, può aiutare pensare che sono parenti stretti dei crostacei e, tendenzialmente, nell'ecosistema entrambi ricoprono il ruolo di spazzini.

Il consumo di insetti edibili sembra risalire al Paleolitico, oltre 7000 anni fa, come testimoniato da sculture, pitture e totem risalenti a quell'epoca.[1] Da allora, più di 2300 specie, appartenenti a 18 ordini diversi, sono state riportate nella dieta dell'essere umano. Lepidotteri, ortotteri, isotteri e imenotteri sono tutt'ora visti come nutrienti e gustose componenti dell'alimentazione in diversi paesi, in particolare nelle aree tropicali e subtropicali, in cui l'entomofagia è parte della cultura del posto.

Perché, però, negli ultimi anni si sente sempre più spesso parlare dell'utilizzo degli insetti per l'alimentazione umana? «Semplice!», direte voi, «perché è una scelta molto più sostenibile dal punto di vista ambientale, supererebbe la questione etica relativa al consumo di carne e anche le problematiche legate all'occupazione del suolo da parte di allevamenti e coltivazioni dedicate alla produzione di mangimi e, non ultimo, farebbe bene alla nostra salute». Bravi, proprio così, ma gli scienziati non si accontentano degli slogan, quindi andiamo a vedere qualche numero relativo proprio all'aspetto nutrizionale: è davvero salutare scegliere di mangiare insetti? Come si può intuire dalla grande varietà di insetti edibili, è difficile generalizzare quando si parla di animali così diversi tra loro. Lo stesso insetto, inoltre, ha caratteristiche molto differenti nei diversi stadi di sviluppo. Questa grande diversità, però, è un aspetto positivo. Gli adulti, ad esempio, contengono tanta chitina che non è digeribile, e sono quindi poco calorici. Larve e pupe, invece, sono composte da elevate quantità di proteine e grassi e sono, quindi, più calorie... e più saporite.

Questa varietà di scelta permette la realizzazione di prodotti che possono essere disegnati su specifiche esigenze nutrizionali. Gli insetti hanno, infatti, un enorme potenziale come cibo grazie ai loro valori nutrizionali, essendo ricchi di proteine, acidi grassi, vitamine e micronutrienti.[2]

Partiamo, però, dal loro valore energetico. L'essere umano ha una richiesta energetica giornaliera di 2200-2900 kcal, e il valore medio energetico degli insetti è di circa 450 kcal/100 g, con il valore più basso rappresentato dal grillo campestre *Henicus whellani* (268.3 kcal/100 g) e il più alto rappresentato dalla farfalla *Phasus triangularis* (762 kcal/100 g). Cento grammi di farfalle, quindi, possono provvedere circa al 30% del fabbisogno giornaliero. Ma cosa contengono questi piatti succulenti? Quando pensiamo alla carne, il nostro primo pensiero va alle proteine. In tutte le fasi del loro sviluppo, gli insetti ne sono molto ricchi con una media di 33-60% di proteine composte da amminoacidi paragonabili a quelli della carne. Il loro contenuto di

[1] Cfr. J. Ramos-Elorduy, Anthropo-entomophagy: Cultures, evolution and sustainability, «Entomological Research», XXXIX, n. 5, settembre 2009, pp. 271-288.

[2] Cfr. C. Tang *et al.*, *Edible insects as a food source: a review*, «Food Production, Processing and Nutrition», VIII, n.1, 2019, pp. 1-13; J. Weru - P. Chege - J. Kinyuru, *Nutritional potential of edible insects: a systematic review of published data*, «International Journal of Tropical Insect Science», n. 41, 2021, pp. 2015-2037.

amminoacidi essenziali e non-essenziali, infatti, rientra in quelli richiesti dalla nostra alimentazione, e possono provvedere al fabbisogno proteico umano di 56-46 g/g. Il più basso contenuto lo troviamo nella formica mellifera *Myrmecocystus melliger* (4.9 g/100 g), mentre il più alto sempre nella farfalla *P. triangularis* (77 g/100 g).

Come specificato prima, però, è il grasso a dare sapore alla "ciccia" che mettiamo a tavola. Gli stadi larvali sono spesso preferiti alle forme adulte, grazie alla loro ricchezza in amminoacidi e acidi grassi, che non forniscono solo un ottimo valore nutrizionale, ma anche un sapore molto gustoso. I grassi presenti negli insetti sono simili a quelli della carne, anche se in un intervallo molto variabile in base alla specie (8-70%), che vede i lepidotteri, e in particolare le larve di eterotteri, al primo posto tra gli insetti più grassi. Gli insetti contengono per la maggior parte grassi saturi e monoinsaturi (80% del totale). I grassi saturi sono composti prevalentemente da acido palmitico e acido stearico, mentre i grassi monoinsaturi sono rappresentati per lo più da acido oleico. Quest'ultimo, molto comune nelle diete umane, riduce la pressione sanguigna, l'infiammazione e il rischio di patologie immunitarie e cardiovascolari. Gli acidi grassi sono infatti essenziali per la nostra salute e il corpo umano può sintetizzarli quasi tutti, tranne i polinsaturi, come l'omega-6 (acido linoleico) e l'omega-3 (α-acido linoleico). Gli ortotteri sono molto ricchi di acido linoleico, il quale presenta attività antiinfiammatoria, riduce l'acne e aumenta la lucentezza della pelle. I lepidotteri, invece, sono ricchi di α-acido linoleico, che è stato dimostrato essere di aiuto nella prevenzione degli ictus.

Forse non ve lo aspettereste, ma gli insetti sono anche grandi risorse di vitamine essenziali (A, B1-12, C, D, E, K). I bruchi, ad esempio, sono molto ricchi in vitamine B1, B2 e B6, le larve delle api in vitamine A e D e il punteruolo rosso della palma in vitamina E. Non finisce qui, una varietà di micronutrienti può essere fornita da una dieta a base di insetti: ferro, magnesio, manganese, fosforo, potassio, selenio, sodio e zinco. La maggior parte contiene, però, basse quantità di calcio, ma le larve delle mosche domestiche e le forme adulte della coccinella del melone ne sono ricchi.

▲ **Fig. 2.** 'Cricket Powder', One Hop Kitchen, cibo prodotto con farina di grilli.

Anche all'interno dello stesso ordine possono esserci differenze importanti, per esempio, tra gli imenotteri, *Polybia occidentalis* contiene solo 54 mg/100 g di calcio, mentre *Apis mellifera* a qualsiasi stadio dello sviluppo ne contiene 1500 mg/100 g.

Ora che abbiamo visto tutti i vantaggi dell'alimentazione a base di insetti, vediamo cosa ne regola la commercializzazione e la vendita, e a chi dovreste chiedere per poter mettere sul mercato la vostra nuova leccornia a base di grilli. Tutti i prodotti contenenti insetti, insieme a molti altri, ricadono nella categoria dei 'novel food' e sono sottoposti al regolamento europeo 2015/2283.

All'interno di questa normativa viene implementata una gestione centralizzata a livello europeo per la catalogazione, l'approvazione e il monitoraggio di tutti i 'novel food'.

Per poter quindi mettere in vendita i nostri manicaretti dovremo procedere in questo modo:

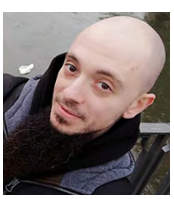
1. sottoporre il nostro prodotto per autorizzazione tramite il portale dell'Unione Europea;
2. la nostra richiesta verrà quindi valutata dallo European Food Safety Authority (EFSA) che

controllerà gli aspetti sanitari e di sicurezza alimentare;
3. una volta ricevuto il via libera dall'EFSA, la Commissione Europea valuterà se rilasciare l'autorizzazione al nostro prodotto e includerlo nella lista dei 'novel food' autorizzati;
4. se il nostro prodotto avrà caratteristiche di innovazione tecnologica e scientifica, la Commissione potrà garantire un'autorizzazione in esclusiva per cinque anni;
5. una volta inserito nella lista, la Commissione vigilerà assieme agli altri enti preposti sul nostro prodotto al fine di monitorare il mantenimento o la revoca dell'autorizzazione nel caso emergano potenziali rischi per la salute.

Al momento la prima autorizzazione è giunta il 1° giugno 2021 per la commercializzazione a fine di alimentazione umana del verme della farina essiccato (larve di *Tenebrio molitor*). Questa prima approvazione ha aperto le porte a quella che possiamo ipotizzare essere un'evoluzione delle nostre future abitudini alimentari.

In conclusione, superando qualche pregiudizio culturale e confidando nelle agenzie di controllo, non ci resta che augurarvi... buon appetito!

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



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

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

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

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

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

PREPARIAMO OGGI IL DOMANI DELL'ISTITUTO CAVAZZA

////// *Ricerca, sperimentazione, tecnologia, formazione, scuola, cultura e diritti per la completa integrazione di ciechi e ipovedenti* //////

PIER MICHELE BORRA, LUCILLA BOSCHI, FERNANDO TORRENTE

L'Istituto dei ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna dal 1881 si occupa di integrazione, inclusione e autonomia delle persone con disabilità visiva. L'Istituto nasce per volontà di alcuni giovani della nobiltà cittadina: protagonista dell'iniziativa sarà Francesco Cavazza la cui famiglia, a distanza di più di un secolo, è ancora legata all'Istituto. Fin dalle origini, nel gruppo dei fondatori le intenzioni erano chiare: «accogliere i ciechi per *educarli* e *istruirli*»;[1] per il tempo, un

[1] G. Venturi, *Il Cavazza di Bologna*, Bologna, Giorgio Barghigiani Editore, 1984, p. 21.

▲ **Fig. 1.** Ritratto di Francesco Cavazza, fondatore dell'Istituto dei ciechi di Bologna.

approccio di grande modernità, in cui dare spazio e attenzione all'istruzione e non solo all'immissione nel mondo del lavoro. Così viene chiamata in servizio una maestra di braille, per dare l'opportunità agli allievi di avere accesso alla lettura e alla scrittura: in altre parole, alla cultura. Ancora nei primissimi anni di vita dell'Istituto si decise di acquistare un pianoforte, una svolta importante che nel 1967 porterà alla trasformazione della Scuola di Musica interna in una sezione distaccata del Conservatorio di Musica "Giovan Battista Martini", presso la quale nascerà anche un ricco fondo di partiture in braille.

Tra i primi allievi dell'Istituto Cavazza, una figura in particolare sarà fondamentale per l'istruzione delle persone con disabilità visiva, lasciando un'eredità che porta i suoi frutti ancora oggi: Augusto Romagnoli (1879-1946),[2] padre della tiflopedagogia, teorizzò per primo l'importanza dell'educazione dei ciechi nella scuola comune. Romagnoli sottolineò nei propri scritti la necessità di un'educazione precoce delle persone con disabilità visiva, che tenesse conto della persona nella sua interezza e che prendesse in considerazione tutte le aree fondamentali per lo sviluppo del bambino: il gioco, l'educazione motoria, la multisensorialità e la musica. In generale, evidenziò l'importanza di avere sempre un approccio che, dai bisogni e dagli interessi del singolo, fosse in grado di potenziare le abilità residue. Sono passati 140 anni da queste prime, fondanti, pietre miliari. Oggi la missione dell'Istituto Cavazza si è ampliata, restando al passo con i tempi e con l'evoluzione culturale, scientifica e tecnologica per continuare a dare ascolto a bisogni e interessi delle persone con disabilità visiva.

---

[2] Augusto Romagnoli, nato a Bologna nel 1879, ad appena un anno di vita perde la vista a causa di una congiuntivite neonatale. Sottoposto più tardi a un intervento chirurgico, riesce a recuperare un minimo residuo visivo e a distinguere le ombre. Intorno ai tre anni la sua condizione si aggrava tanto da essere costretto ad accedere, nel 1884, all'Istituto dei ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna, dove studia e consegue la licenza liceale. Con il supporto dell'Istituto, si laurea in Filosofia presso l'Università degli studi di Bologna, con il massimo dei voti, discutendo una tesi dal titolo *Introduzione all'educazione dei ciechi* che gli valse il premio "Vittorio Emanuele". Il lavoro fu pubblicato nel 1944, insieme ai suoi articoli più significativi, nel volume *Pagine vissute di un educatore cieco*. Nell'ottobre del 1908 ottiene l'incarico d'insegnamento presso un liceo di Massa Carrara. Nel 1911 la regina Margherita gli affida una sperimentazione didattica da realizzarsi presso l'ospizio Margherita di Roma. Gli esiti di questa esperienza, iniziata nel 1912, sono riportati nel volume dal titolo *Ragazzi ciechi*. Nel 1916 è chiamato a dirigere la Casa di rieducazione per i ciechi di guerra ubicata nella villa Aldobrandini a Roma ed è poi incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione di effettuare un «giro di ispezioni» in tutta Italia, per individuare gli istituti per ciechi che potessero essere trasformati in veri enti di istruzione e di predisporre strumenti normativi concernenti l'istruzione obbligatoria per i ciechi. Nel 1926 organizza anche la Scuola di Metodo per gli Educatori dei Ciechi e ne assume la direzione che conserva fino al 1946, anno della morte.

▲ **Fig. 2.** Sala interna del Museo Tolomeo. Attraverso installazioni interattive, oggetti e arte ambientale ripercorre in forma emozionale la storia dell'Istituto dei ciechi "Francesco Cavazza".

Cosa accade dunque oggi tra le mura dell'Istituto Cavazza?
Al centro dell'attenzione rimangono ricerca e sperimentazione, portate avanti attraverso la realizzazione di software e applicazioni, di strumenti multisensoriali per la didattica, di ausili per la lettura e la scrittura, di approcci innovativi alla formazione degli operatori culturali e museali, di supporto delle persone che perdono la vista in età avanzata. Questi sono solo alcuni esempi di attività volte allo sviluppo dell'autonomia delle persone con disabilità visiva, dalla prima infanzia alla terza età.

Nell'Istituto è attiva l'ausilioteca, un punto di riferimento che guida nell'apprendimento di ausili tecnologici quali display braille, screen-reader, videoingranditori. L'ausilioteca lavora in stretto contatto con il servizio ipovisione, che fornisce consulenze in merito a educazione e riabilitazione visiva, oltre a essere un centro all'avanguardia sulla prevenzione delle patologie visive.

Dal 1982 è attivo il corso per "Centralinista e operatore dell'informazione nella comunicazione", che ogni anno forma 30 ragazze e ragazzi con disabilità visiva, usciti dall'obbligo scolastico, provenienti da tutta Italia. Inoltre, viene fornito supporto didattico e tecnologico all'inclusione nella scuola dell'obbligo attraverso il Servizio di Consulenza Educativa (SCE), presso il quale operano psicologi, tiflologi ed educatori, e grazie al Centro Informatico di Sperimentazione Ausili Didattici (CISAD), dove lavorano ingegneri e informatici in costante dialogo con lo SCE.

All'interno dell'Istituto vi sono poi due musei: il Museo Tattile Anteros e il Museo Tolomeo. Il Museo Tattile di pittura antica e moderna espone una collezione di traduzioni tridimensionali in bassorilievo-prospettico di

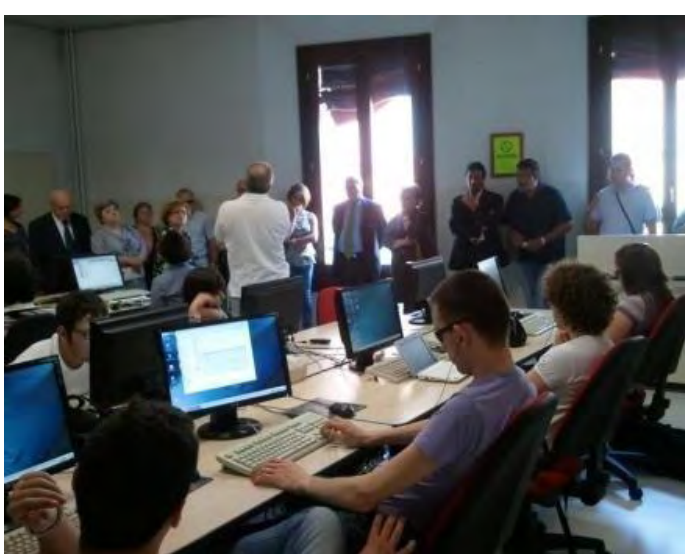
▲ **Fig. 3.** Mani che toccano un bassorilievo tridimensionale presso il Museo Tattile Anteros dell'Istituto Cavazza.

celebri dipinti compresi tra Medioevo ed Età Moderna, con particolare attenzione alla pittura rinascimentale; realizza anche laboratori di modellazione della creta e percorsi di formazione. Il Museo Tolomeo presenta una sala *wunderkammer*, in cui attraverso il patrimonio degli oggetti usati nel corso degli anni viene racconta la storia dell'Istituto, una sala Atelier per i laboratori per scuole, famiglie, gruppi e singoli di età e abilità diverse e una stanza multisensoriale dedicata a persone singole per rispondere a specifiche esigenze di potenziamento sensoriale e delle abilità residue.

Per quanto riguarda il settore della comunicazione, l'Istituto pubblica la rivista «Vedere Oltre», distribuita in cartaceo e in digitale, contenente notizie e informazioni sul mondo della disabilità visiva e della cultura. Infine, è attiva 'Radio Oltre', strumento dinamico capace di accrescere l'informazione, le conoscenze e le competenze relative al settore della disabilità visiva. La radio è attenta all'insieme delle tematiche del mondo della disabilità e agli eventi di natura culturale, sociale, ricreativa; i programmi a palinsesto spaziano dal cinema alla musica, dall'opera alla letteratura per ragazzi, dalla lettura ad alta voce alla cultura.

Tutti i settori dell'Istituto lavorano in costante dialogo, come membra del corpo di un organismo che non potrebbe vivere senza la cooperazione di tutte le sue parti. Questo permette all'Istituto di essere presente nei percorsi di co-progettazione del Comune di Bologna, attraverso i quali vengono portate avanti istanze per l'accessibilità nei settori dell'urbanistica, del turismo, della cultura e dei musei.

E il domani?
Il domani sarà determinato da quanto avviene oggi, giorno dopo giorno, con l'energia che scorre nei corridoi e tra le sale dell'Istituto Cavazza dove quotidianamente si scrivono progetti, si accolgono famiglie, si incontrano persone più o meno giovani, si insegna, si studia, si cresce in maniera reciprocamente arricchente. Un percorso che non è costruito per, ma insieme alle persone con disabilità visiva, in continuo ascolto di bisogni e interessi così come ci ha insegnato Augusto Romagnoli.



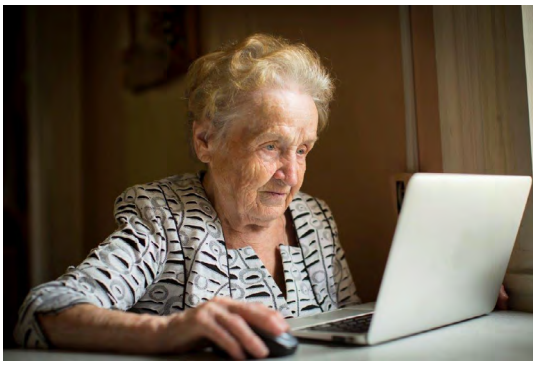
▲ **Fig. 4.** Partecipanti al corso annuale "Centralinista e operatore dell'informazione nella comunicazione" presso l'Istituto "Francesco Cavazza".

▲ **Fig. 5**. Campo estivo per ragazzi, "Eco Campus" realizzato grazie alla collaborazione con l'I.Ri.Fo.R. (Istituto per la Ricerca, la Formazione e la Riabilitazione), il Consiglio Regionale Emilia-Romagna e l'Istituto dei ciechi "Francesco Cavazza".

Oggi occorre impegnarsi per aprire nuovi sbocchi professionali per il futuro, soprattutto per gli ipovedenti, in collaborazione con le associazioni imprenditoriali e del terzo settore. È necessario sviluppare una città sempre più vivibile partecipando attivamente alla programmazione delle trasformazioni urbane e della mobilità sostenibile (mezzi di trasporto elettrici, ma che si facciano riconoscere emettendo un suono; la possibilità di riconoscere il posizionamento degli attraversamenti stradali, delle fermate dell'autobus, dei semafori).

Attraverso le proprie competenze in ambito informatico – che hanno visto il Cavazza all'avanguardia già dagli anni Ottanta – sarebbe l'ideale partecipare attivamente alla transizione digitale che, se non attentamente monitorata e guidata, rischia di diventare elemento di esclusione, quando invece è un'opportunità fondamentale di inclusione. È evidente che il nostro Istituto, per perseguire questi obiettivi, continua ad allargare la propria rete di collaborazioni con enti di ricerca, università e, come si è detto, con gli enti del terzo settore e le realtà imprenditoriali.

Un altro obiettivo che ci prefiggiamo per il futuro – insieme all'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti e agli enti collegati – è la realizzazione di momenti di aggregazione e socializzazione fra pari, ma soprattutto l'in-



▲ **Fig. 6**. Progetto "Limitless" dell'Istituto Cavazza volto a facilitare l'accesso alle risorse digitali delle persone anziane con disabilità visiva.

cremento della nostra presenza nell'ambito educativo, per arrivare a una piena integrazione nella scuola dei nostri ragazzi e per rispondere sempre meglio all'esigenze che le famiglie ci manifestano. In altre parole, l'Istituto Cavazza sta lavorando in maniera innovativa sull'intersezionalità, verso una riduzione delle disuguaglianze sociali e la crescita di un'identità collettiva. Lo scopo di queste attività è che si comprenda e si affermi, una volta per tutte, che l'approccio progettuale migliore si basa sul tentativo di individuare strategie, affinché il benessere delle persone con disabilità sia il benessere di tutti.

////////////////////////// PIER MICHELE BORRA

Docente di storia e filosofia nei licei, dal 1989 ha ricoperto per 25 anni il ruolo di Presidente del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto dei Ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna e attualmente è vicepresidente. Ad oggi è anche vicepresidente della Federazione Nazionale delle Istituzioni Pro Ciechi. È stato docente sul sistema Braille e sulla tiflopedagogia in corsi di aggiornamento organizzati da più enti ed associazioni, nonché all'interno dei corsi S.I.S. dell'Università di Bologna.

////////////////////////// LUCILLA BOSCHI:

Laureata in Beni Culturali e specializzata in Intermedialità, dal 2013 si occupa di disabilità visive, proponendo attività culturali ed educative a carattere inclusivo. In particolare, è curatrice e referente della comunicazione presso il Museo Tolomeo dell'Istituto dei Ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna, svolge anche attività come content curator & intermedia specialist. In ICOM Italia è Coordinatore della Commissione Accessibilità museale e consigliere regionale Emilia-Romagna.

////////////////////////// FERNANDO TORRENTE

Laureato in Scienze dell'educazione, dal 1999 collabora con l'Istituto dei Ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna come consulente sui problemi dell'integrazione scolastica e sulle necessità didattiche poste dall'utilizzo delle nuove tecnologie, da parte degli alunni non vedenti e ipovedenti.

CSA SRÒJA?, CS'ARÒJA?, IN DUV ANDARÒJA?, «COSA SARÒ?», «COS'AVRÒ?», «DOVE ANDRÒ?»

///// Il futuro in bolognese /////

ROBERTO SERRA

Come altri tempi verbali, anche il futuro in bolognese si ottiene partendo dalla radice non accentata dei verbi, cui andranno aggiunte le desinenze tipiche di ognuna delle quattro coniugazioni (fanno ovviamente eccezione alcuni verbi irregolari, presenti in ogni coniugazione).

1^ coniugazione: vi appartengono i verbi che all'infinito terminano in '***-èr***', per esempio: *andèr, magnèr* («andare», «mangiare»).

La radice dell'infinito in questa coniugazione non è accentata, quindi è sufficiente ottenerla isolando la desinenza (***and***-*èr,* ***magn***-*èr*) e aggiungere le desinenze del futuro ***-arò, -arè, -arà, -arän, -arî, -aràn***:

*and**arò***	andrò
*t and**arè***	andrai
*l and**arà***	andrà (m.)
*l'and**arà***	andrà (f.)
*and**arän***	andremo
*and**arî***	andrete
*i and**aràn***	andranno (m.)
*äli and**aràn***	andranno (f.)

*a magn**arò***	mangerò
*et magn**arè***	mangerai
*al magn**arà***	mangerà (m.)
*la magn**arà***	mangerà (f.)
*a magn**arän***	mangeremo
*a magn**arî***	mangerete
*i magn**aràn***	mangeranno (m.)
*äl magn**aràn***	mangeranno (f.)

Da notare che la vocale '*-a-*' è parte della desinenza: sono perciò sbagliate e dovute ad influenza dell'italiano le forme **mé andrò, ló l andrà* in luogo dei corretti *mé and**a**rò, ló l and**a**rà* («io andrò», «egli andrà»).

2^ coniugazione: vi appartengono i verbi che all'infinito terminano in '***-air***', per esempio: *savair, vlair* («sapere», «volere»).

I verbi di questa coniugazione sono tutti irregolari: non è quindi possibile applicare il meccanismo di aggiunta delle desinenze standard alla radice.

a sarò	saprò
et sarè	saprai
al sarà	saprà (m.)
la sarà	saprà (f.)
a sarän	sapremo
a sarî	saprete
i saràn	sapranno (m.)
äl saràn	sapranno (f.)

a vrò	avrò
et vrè	avrai
al vrà	avrà (m.)
la vrà	avrà (f.)
a vrän	avremo
a vrî	avrete
i vran	avranno (m.)
äl vran	avranno (f.)

3^ coniugazione: vi appartengono i verbi che all'infinito terminano in '***-er***' (non accentato), per esempio: *scrîver, vànnder* («scrivere», «vendere»).

Si noti che in questa coniugazione la radice dell'infinito è accentata (es. *scr**î**v-er, v**à**nnder*): è quindi necessario ripercorrere la coniugazione dell'indicativo presente fino a trovare le forme in cui l'accento si sposta sulla desinenza. Va inoltre posta attenzione ai tanti verbi forti presenti in questa coniugazione, ovvero quelli in cui lo spostamento dell'accento dalla radice alla desinenza determina un cambiamento del vocalismo: si veda per esempio la coniugazione del verbo *vànnder*.

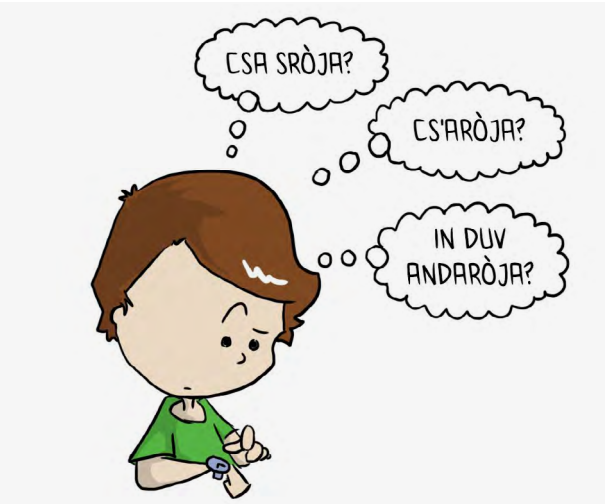
In particolare, si potrà fare riferimento alla 1^ e alla 2^ persona plurale dell'indicativo presente, in cui le desinenze sono accentate e si trovano quindi radici non accentate: per esempio: *scrîver, a scr**i**vrän, a scr**i**vrî* («scrivere», «scriveremo», «scriverete»); *vànnder, a v**i**ndrän, a v**i**ndrî* («vendere», «venderemo», «venderete»). Ottenuta così la radice non accentata, vi si uniranno le desinenze del futuro ***-rò, -rè, -rà, -rän, -rî, -ràn***:

*a scriv**rò***	scriverò
*et scriv**rè***	scriverai
*al scriv**rà***	scriverà (m.)
*la scriv**rà***	scriverà (f.)
*a scriv**rän***	scriveremo
*a scriv**rî***	scriverete
*i scriv**ràn***	scriveranno (m.)
*äl scriv**ràn***	scriveranno (f.)

*a vind**rò***	venderò
*et vind**rè***	venderai
*al vind**rà***	venderà (m.)
*la vind**rà***	venderà (f.)
*a vind**rän***	venderemo
*a vind**rî***	venderete
*i vind**ràn***	venderanno (m.)
*äl vind**ràn***	venderanno (f.)

4^ coniugazione: verbi che all'infinito terminano in '***-îr***', per esempio: *finîr, partîr* («finire», «partire»).

Anche in questa coniugazione la radice dell'infinito non è accentata, quindi vi si potran-



▲ **Fig. 1.** Esempi di futuro alla forma interrogativa in bolognese.

no unire le desinenze del futuro ***-irò, -irè, -irà, -irän, -irî, -iràn***:

*a fin**irò***	finirò
*t fin**irè***	finirai
*al fin**irà***	finirà (m.)
*la fin**irà***	finirà (f.)
*a fin**irän***	finiremo
*a fin**irî***	finirete
*i fin**iràn***	finiranno (m.)
*äl fin**iràn***	finiranno (f.)

*a part**irò***	partirò
*et part**irè***	partirai
*al part**irà***	partirà (m.)
*la part**irà***	partirà (f.)
*a part**irän***	partiremo
*a part**irî***	partirete
*i part**iràn***	partiranno (m.)
*äl part**iràn***	partiranno (f.)

Come negli altri tempi verbali, anche nel futuro troviamo l'inversione tra pronome clitico e verbo nella costruzione interrogativa diretta: il clitico viene posposto al verbo e si fonde con esso, provocando alcune alterazioni fonetiche della radice verbale.

Si avrà quindi ad esempio:
andaròja? andarèt? andarèl? andarèla? andaraggna? andarîv? andarèni? («andrò?», «andrai?», «andrà?», ecc.);
saròja? sarèt? sarèl? sarèla? saraggna? sarîv? sarèni? («saprò?», «saprai?», «saprà?», ecc.). Si noti la differenza con il futuro del verbo *èser* «essere», coniugato più sotto;
scrivròja? scrivrèt? scrivrèl? scrivrèla? scrivraggna? scrivrîr? scrivrèni? («scriverò?», «scriverai», «scriverà?», ecc.);
finiròja? finirèt? finirèl? finirèla? finiraggna? finirîv? finirèni? («finirò?», «finirai?», «finirà?», ecc.).

I verbi ausiliari sono invece irregolari:

èser «essere» - *a srò, et srè, al srà, la srà, a srän, a srî, i sran, äl sran* («sarò», «sarai», «sarà», «saremo», «sarete», «saranno»). Da notare la differenza tra queste forme e quelle del verbo *savair*, che conserva la '*-a-*' della radice: *a srò* vs *a sarò* («sarò» vs «saprò»), *al srà* vs *al sarà* («sarà» vs «saprà»);

avair «avere» - *arò, t arè, l arà, l'arà, arän, arî, i aràn, äli aràn* («avrò», «avrai», «avrà», «avremo», «avrete», «avranno»).

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

Avvocato, è tra i più noti studiosi della lingua bolognese in un'ottica di tutela e rilancio, svolgendo attività di ricerca e divulgazione.
Già membro del Comitato Scientifico per i dialetti presso la Regione Emilia-Romagna, dal 2001 è il *Profesâur ed Bulgnaiś* di città e provincia. Negli anni ha percorso la Regione Emilia-Romagna realizzando interviste dialettologiche sulle varianti locali ai fini di un loro studio comparativo. Nel 2003 ha tradotto *Il Piccolo Principe* di A. de Saint-Exupéry (*Al Pränzip Fangén*) ed è autore di diversi volumi sulla lingua e la cultura bolognese. Ha recitato in numerose produzioni teatrali ed è la voce in *bulgnaiś* della città: è innamorato della Bassa e dei suoi profumi e sapori e fiero dei suoi biondissimi gemelli, madrelingua bolognesi.

COME SI TRASFORMA LA CITTÀ

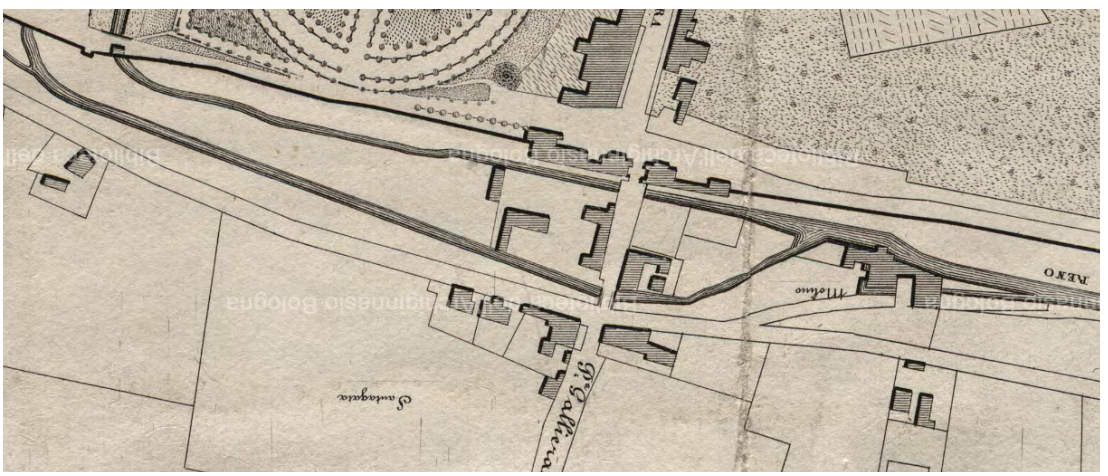
////// *Futuro urbanistico, quando Bologna cambiò volto* //////

RENZO BENTIVOGLI

Il futuro urbanistico che avrebbe cancellato nel Novecento strutture e aree storiche della città di Bologna ebbe inizio con l'approvazione del piano regolare del 1889. Le conseguenze, che certamente un bolognese non avrebbe mai immaginato, furono la scioccante demolizione delle mura, la scomparsa del quadrilatero e lo sventramento dell'area del Cavaticcio, dove da secoli vi erano concentrate quasi tutte le attività produttive. Ciò avvenne per consentire le trasformazioni urbanistiche che richiese la rivoluzione industriale e che, a partire dal 1853 a Parigi, si basarono sul modello della ristrutturazione di Georges Hausmann.

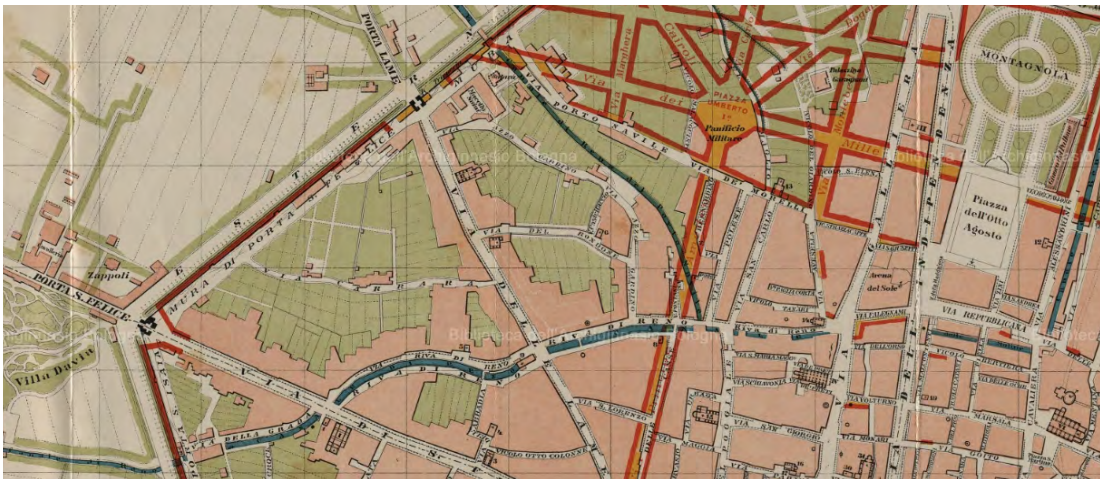
Le prime trasformazioni, che in realtà precedettero quelle dovute al nuovo piano regolatore, avvennero quando Bologna si dotò della stazione. La nuova infrastruttura determinò un notevole intervento urbanistico e l'area di Porta Galliera cambiò completamente volto, in quanto la viabilità verso la nascente stazione era impedita. Infatti, le mura e le acque dell'Aposa e del canale di Reno costituivano degli intralci notevoli. Furono quindi avviati i primi lavori per consentire una viabilità accettabile, aprendo un varco sulle mura di Porta Galliera e sotterrando il canale unico formato davanti alla stazione (futuro viale Pietramellara). Il nuovo piano regolatore prevedeva un ulteriore

accesso che limitasse il traffico tra il centro e Porta Galliera, per cui si progettò un nuovo asse viario che unisse piazza Malpighi e l'area della stazione, il che sentenziò la fine, appunto, dell'area del Cavaticcio. Noi ci occuperemo di questo argomento cercando di ricostruire e di chiarire alcune fasi della trasformazione di un'area che ebbe un'importanza basilare per la storia di Bologna.

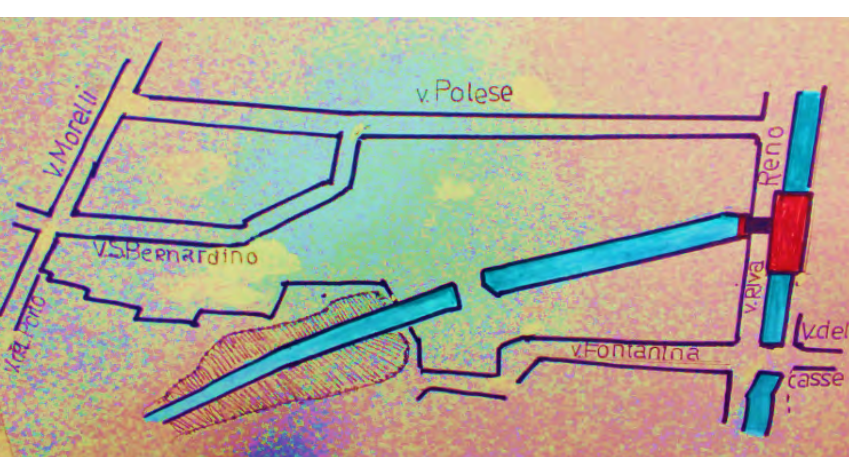


▲ **Fig. 1**. Pianta delle mura di Porta Galliera. Il canale di Reno lambiva le mura e l'Aposa, le acque si riunivano in prossimità del mulino di Galliera e il nuovo corso confluiva nel Navile al Maccagnano.

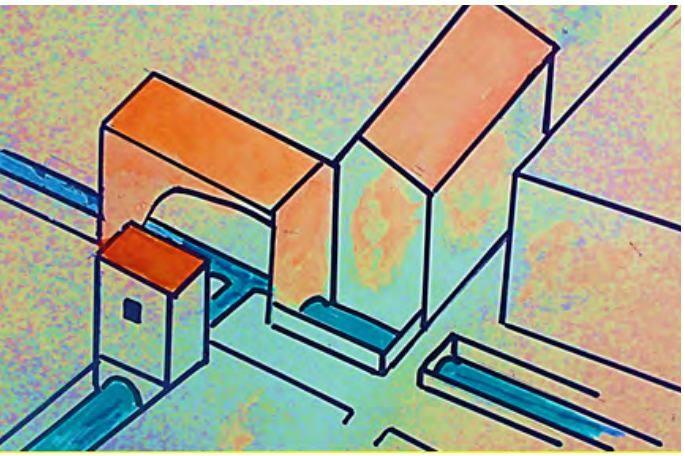
▲ **Fig. 2.** Pianta generale all'epoca in cui la stazione e il nodo ferroviario erano una realtà della Bologna moderna e italiana. A sinistra l'Aposa viene immesso nel canale di Reno, il quale sottopassa la Porta di Galliera, costeggia l'esterno delle mura, solca le aree cortilive dei primi palazzi del viale Pietramellara e poi vira decisamente verso il Maccagnano, unendosi a se stesso; ora però è chiamato Navile. In pianta, le tracce in rosso delle trasformazioni viarie previste dal piano regolatore che riguardano tutta la viabilità attorno alla stazione. Appare anche la notevolissima nuova viabilità rettilinea: via Irnerio - piazza VIII Agosto (Montagnola) - via Don Minzoni. Esaminando nel dettaglio l'area urbanistica del Cavaticcio che segue, è evidente la vastità delle opere intraprese dai primi anni Trenta.



▲ **Fig. 3**. Il canale di Reno dopo la Grada serpeggia per via Riva Reno e in prossimità di via Polese devia bruscamente verso le mura di Porta delle Lame, le sottopassa in adiacenza del Palazzo della Gabella (porto di Bologna) poi, dopo il ponte del Ranuzzino, punta decisamente verso il sostegno della Bova (l'antico porto del Maccagnano). Esaminando più in dettaglio la mappa, vediamo la doppia linea rossa di progetto che, partendo dal basso della figura (via delle Casse) dopo aver tagliato via Riva Reno, proseguiva per via Fontanina, intersecava il canale Cavaticcio e si innestava nella piazza Umberto I, oggi piazza dei Martiri (creata nel 1889). Infine, proseguiva lungo la via Carlo Alberto (ora via Amendola) per poi intersecarsi con il viale della stazione (viale Pietramellara). Tutte le vie nuove tracciate in rosso sulla mappa cambiarono il paesaggio campestre e orticolo compreso fra le mura di Galliera, Porta Lame e l'antica via del Porto, in parte soppressa da via Don Minzoni. Da qui, la nuova viabilità consentiva, passando per piazza VIII Agosto, di raggiungere tramite via Irnerio Porta S. Donato; anche in questo caso la conseguenza fu un nuovo assetto urbanistico che toccò i corsi dell'Aposa e del canale delle Moline. Tutta l'area interessata dalla nuova via Roma fu demolita, e siccome il canale Cavaticcio non fu toccato, si creò un viadotto ad archi che ha una storia importante. Il viadotto [fig. 4], oltre ovviamente a sostenere la nuova viabilità, fu utilizzato nel dopoguerra per ospitare alcune famiglie di sfollati e alcune botteghe artigiane fino ai primi anni Cinquanta. Dopo questa premessa, fondamentale per comprendere dove sarebbe intervenuto il piano regolatore del 1889, i cui lavori cominciarono nel 1932, andiamo a esaminare nel dettaglio l'evoluzione temporale degli interventi al Cavaticcio.



◀ **Fig. 4.** Area compresa fra le vie del Porto - Morelli, via Riva Reno, via Polese e S. Bernardino. La Fontanina - Molinella venne demolita per la nuova viabilità, laddove esisteva la maggior parte degli edifici paleo-industriali serici ogni segno riconoscibile è purtroppo oggi scomparso.



▲ **Fig. 5.** La sega dell'acqua con la deviazione verso il casotto della paratoia di regolazione. Sulla destra, il ponte di collegamento fra via Fontanina, che scendeva quasi parallela al Cavaticcio, e via del Borgo delle Casse verso l'unione con via delle Lame. La sega dell'acqua era un antico edificio del Trecento nel quale era installata una sega idraulica da legno (tronchi di albero) e il suo funzionamento avveniva tramite una ruota a palette mossa dal canale di Reno.

▲ **Fig. 6.** Nel punto di discontinuità [Fig. 4], dove il canale appare interrotto, in realtà vi era una costruzione sotto la quale passava l'acqua e superiormente vi era un transito che consentiva un collegamento tra via Fontanina e via Polese.

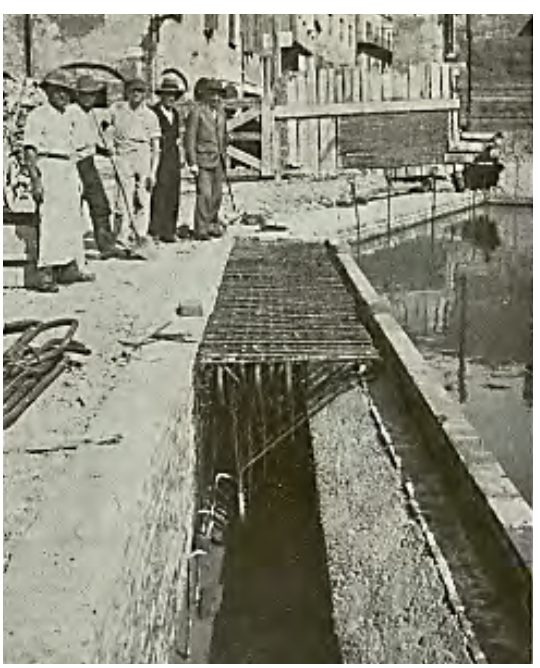
◀ **Fig. 7.** Uscita del canale Cavaticcio dall'edificio in figura 6 vista dalla via Fontanina sulla destra: evidenti i vari salti dell'acqua. Gli alti edifici facevano parte dell'ampia dislocazione di opifici idraulici dell'area, per la maggior parte torcitoi per la seta che lavoravano su più piani, avendo installato al loro interno le strutture imponenti per le fasi produttive del filo di seta. I lavori di demolizione incominciarono dall'incrocio Fontanina - Borgo delle Casse, dove due tratti del canale di Reno furono coperti e rimasero solo l'edificio dell'antico opificio della sega e il casotto con le paratoie.

▲ **Fig. 8.** La fotografia riprende l'area soggetta a demolizioni e coperture del canale di Reno fino al Palazzo Gnudi. Alla destra della foto si intravede quello che rimaneva dell'antico terrapieno del Poggiale risalente al periodo comunale con le mura dei torresotti (Torresotto del Poggiale).

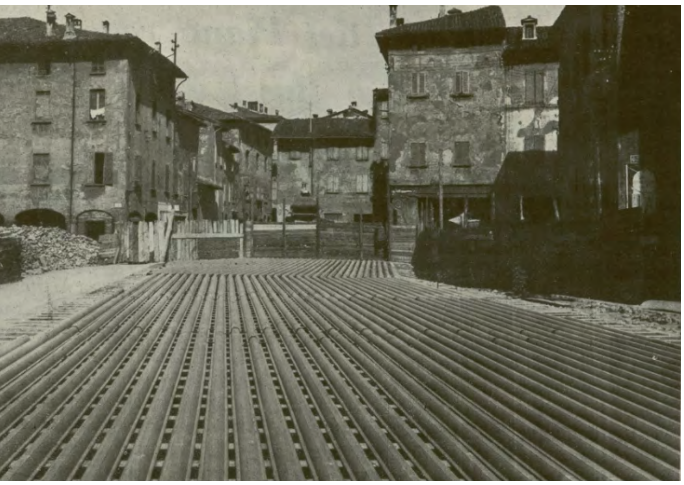
▲ **Fig. 9.** Canale Cavaticcio verso il viadotto che sosteneva la nuova via Roma nel primo dopoguerra. A demolizione avvenuta, il Cavaticcio scorre a cielo aperto, sulla destra si vede l'edificio della scuola Panzacchi. Sullo sfondo i primi palazzi che contornavano il sottostante procedere del canale verso il porto antico di cui la Salara rimase per fortuna l'unica testimonianza preservata dal piccone.

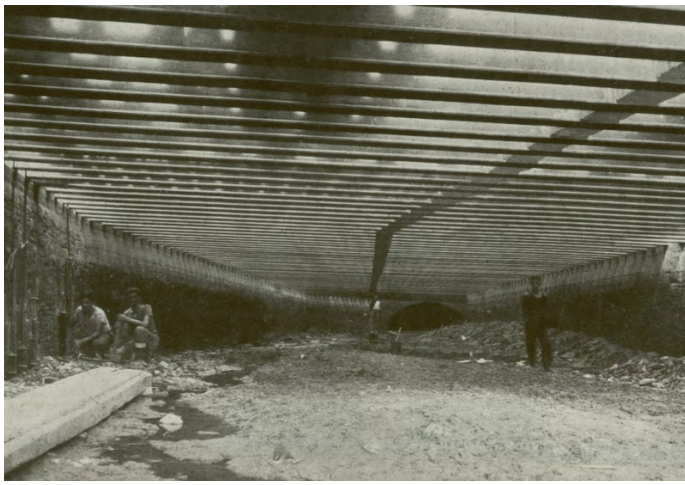
◀ **Fig. 10.** Gli sventramenti in atto e il manufatto che scendeva dalla sega dell'acqua. A destra via Fontanina come appare a lavori in corso nel 1932. Si vede anche la traccia delle fondazioni dei pilastri-archi del viadotto che sosterrà la nuova viabilità (la futura via Marconi). In primo piano la bocca di uscita del canale di Reno che resterà attiva fino al 1961.

◀ **Fig. 11.** Altra veduta, successiva temporalmente alla precedente, dove le fondazioni delle arcate stanno per essere ultimate. Gli edifici frontali in fase di demolizione fanno parte dell'area opposta a quella della via Fontanina.

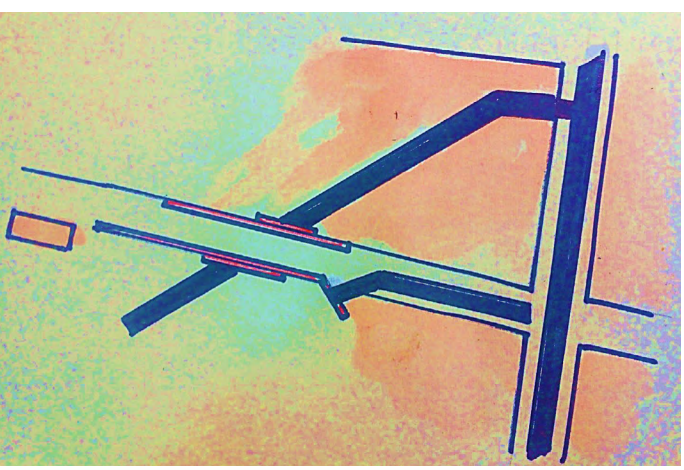


▲ **Figg. 12-13.** Lavori di copertura del canale di Reno. A sinistra via Fontanina, a destra via Borgo delle Casse. Oltre l'arco del ponte che si intravede e che collegava le due vie sopracitate, il canale proseguiva [fig. 5] a sinistra, nello sfondo appare la tettoia del casotto di manovra. Quando tutta l'area venne coperta, rimase una piazzetta su via Riva Reno dove si affacciava il frequentatissimo teatro Principe Amedeo, che nel 1943 fu semidistrutto in seguito a un bombardamento.

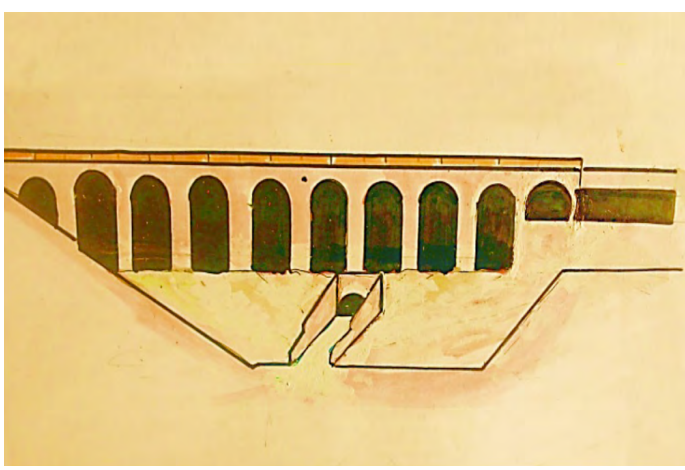




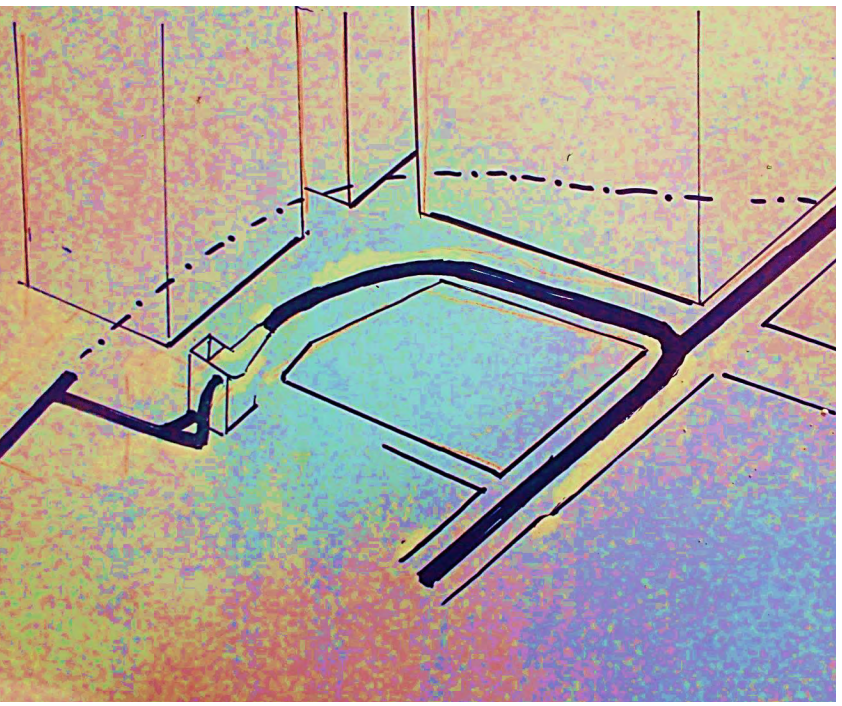
▲ **Fig. 14.** Posizionamento dei profilati di sostegno della copertura del canale e la vista da sotto in un tratto della copertura. Quando questa fase di demolizioni terminò, il canale di Reno tra via Fontanina e via Polese fu completamente coperto, creando la situazione disegnata nella figura che segue.



▲ **Fig. 15.** Con la nuova via Roma il Cavaticcio viene tombato e, dopo l'uscita dal viadotto, fatto precipitare nella profonda buca del terreno. Un nuovo manufatto parte dall'incrocio via Riva Reno - via Roma e si interrompe in un certo punto del viadotto, in attesa (anni Sessanta) della copertura della buca e della dismissione del vecchio condotto e anche nell'idea di una futura centrale idroelettrica (progetto Bassi del 1911).



▲ **Fig. 16.** Viadotto ad archi. Il manufatto di uscita e, a destra, il condotto interrotto. È evidente la differenza di quota fra i due manufatti, molto importante ai fini della realizzazione della centrale idroelettrica negli anni Novanta: sulla buca coperta viene realizzato il largo Caduti del Lavoro. Negli anni Sessanta avviene dunque la copertura e si attiva il manufatto interrotto, si disattiva quello vecchio e la situazione si presenta come segue.



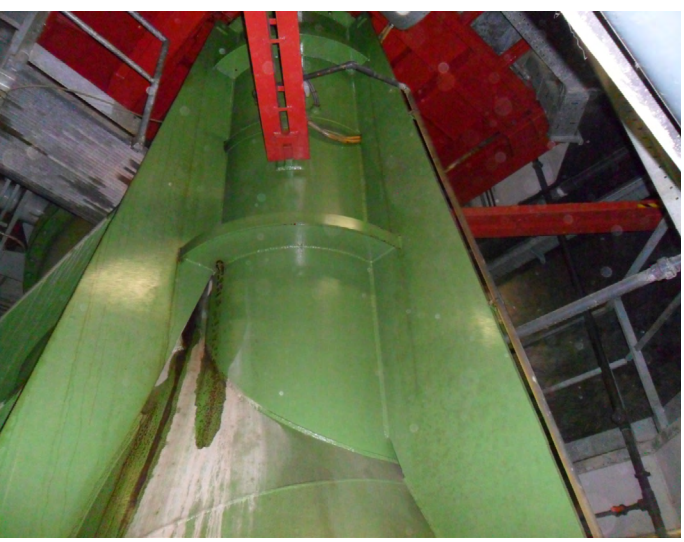
◀ **Fig. 17.** La figura rappresenta sia la situazione negli anni Sessanta che quella negli anni Novanta quando viene realizzata la centrale idroelettrica che, ai fini del percorso sotterraneo del canale di Reno, rimane sempre identica. In quell'epoca, come già accennato, fu necessario collegare l'interruzione degli anni Trenta con un nuovo condotto che arrivasse alla Salara, per poi proseguire a cielo aperto verso la Bova e il Battiferro. Ma siccome bisognava risolvere il problema del dislivello di circa 15 metri che vi era tra l'uscita (sotto il viadotto) e l'uscita dal viadotto nuovo, si dovette realizzare un prolungamento e uno scarico in un pozzo in cemento armato per recuperare il salto e un condotto passante per il parco del Cavaticcio. La centrale ebbe bisogno di lavori impegnativi, ma alla fine con la regolazione del flusso nel pozzo (paratoia clapet) e il circuito idraulico della turbina Kaplan, il progetto del 1911 fu realizzato. Passati circa 700 anni, l'acqua faceva sempre funzionare qualcosa per ottenere energia: prima le numerose ruote idrauliche, ora le pale di una turbina ad asse verticale.

▲ **Fig. 18.** Anni Sessanta: il Cavaticcio scompare sotto via Don Minzoni. I lavori per realizzare la centrale idroelettrica iniziarono negli anni Novanta, ma è in questi anni che la copertura venne completata con la Salara semi interrata. Si vedono poi gli edifici del macello e l'ampio piazzale adibito a parcheggio sul vecchio prato del Magone.

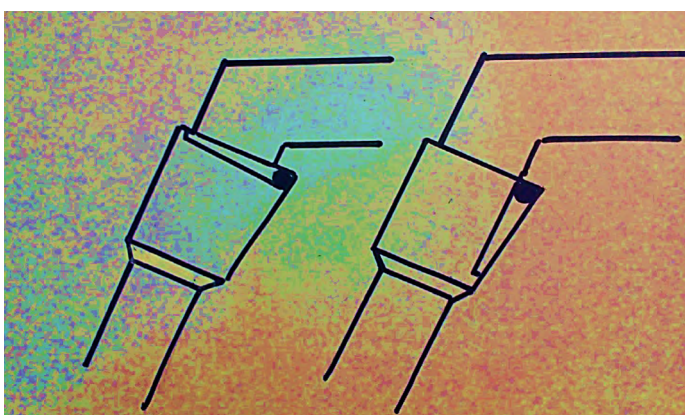
▲ **Fig. 19.** Cantiere della centrale idroelettrica in largo Caduti del Lavoro. Sullo sfondo la via Azzo Gardino con ancora il parcheggio.

▲ **Fig. 20.** L'ampio scavo con la tubazione della turbina.

▲ **Fig. 21.** L'enorme manufatto della turbina.



▲ **Fig. 22.** La turbina nell'edificio della centrale a 15 metri di profondità.



▲ **Fig. 23.** Il clapet chiude o apre il flusso dell'acqua a seconda delle esigenze o verso il pozzo, o verso la turbina. Se a sinistra è chiuso, la centrale idroelettrica funziona, se è a destra succede il contrario. I comandi del clapet sono alloggiati nei locali della centrale.

◀ **Fig. 24.** Interno della centrale idroelettrica. Si vede il locale manovra del clapet del pozzo, in particolare uno dei due cilindri idraulici che consentono la manovra.

▲ **Fig. 25.** Vista del pozzo con lo scivolo e il clapet aperto quando non passa acqua. Anche la turbina non funziona perché il canale è in manutenzione, per cui è seccato. Naturalmente lo scarico del pozzo e quello della turbina si uniscono [fig. 17].

▲ **Fig. 26.** I due scarichi si riuniscono e convergono dal condotto di collegamento a quello che scende, finendo poi nella Salara. A destra si noti lo scarico del pozzo. Il moto dell'acqua passa per il condotto frontale con direzione la sezione minore dello stesso.

▲ **Fig. 27A.** Una veduta con prospettiva diversa prima delle demolizioni. La via Fontanina scende verso il canale costeggiandolo, come si vede nella foto seguente.

▲ **Fig. 27B.** Proseguimento della via Fontanina fino all'edificio dell'antica cartiera.

▲ **Fig. 27C.** Vista della parte opposta, lato via S. Bernardino. Gli edifici si affacciavano sull'ampia apertura nel terreno. Il palazzo con portico di fronte alle scuole Panzacchi (Rubbiani) ospita oggi la sede della CGIL.

▲ **Fig. 27D.** Il cantiere per la costruzione del manufatto in uscita dalla buca. Frontalmente l'inizio della via Principe Amedeo, a sinistra le scuole Panzacchi (Rubbiani) e i resti degli edifici sulla Via S. Bernardino.

▲ **Fig. 28A.** Il viadotto ad archi e lo scivolo che accompagnava l'acqua verso il salto nella voragine del terreno.

▲ **Fig. 28B.** Inaugurazione del manufatto di uscita del canale che sottopassava il viadotto.

▲ **Fig. 28C.** Nel dopoguerra il viadotto fu adattato per consentire una temporanea sistemazione di alcune famiglie di sfollati. La costruzione dei palazzi su via Marconi non era ancora iniziata e via Polese era ancora ben visibile.

▲ **Fig. 28D.** Nei primi anni Cinquanta il viadotto e lo scivolo sono ancora presenti, il parapetto ne testimonia l'esistenza. Il palazzo frontale risale all'anteguerra e testimonia con il suo degrado le ristrettezze del tempo.

▲ **Fig. 28E.** Il Palazzo Lancia qualche anno dopo e il negozio Solex. Nella foto si vedono le prime automobili che cominciavano ad animare via Marconi. Sullo sfondo persisteva la vista della via Polese e sotto l'area occupata dalle auto giaceva inattivo il condotto interrotto.

Le Figure 8 e 28 C sono state fornite dalla casa editrice Minerva. Le foto d'epoca delle demolizioni sono state fornite dall'Archiginnasio di Bologna.

Le Figure 6 - 28D e 28E sono state fornite dalla fondazione Genus Bononiae

////////////////////////// RENZO BENTIVOGLI

Laureato in Ingegneria Meccanica, dopo un breve periodo in cui si è dedicato all'insegnamento, è diventato imprenditore nel ramo delle costruzioni meccaniche e degli organi di trasporto e sollevamento. Negli anni ha collaborato con diversi enti di formazione. Si interessa di ricerche legate alla Bologna del passato e al suo territorio, con particolare attenzione alla navigazione e ai canali.

IL TEMPO PROIETTATO NEL FUTURO

///// *Gli orologi solari di Isnello come esempi di modalità per affrontare la scienza in chiave moderna* /////

GIOVANNI PALTRINIERI

Dal punto di vista storico sappiamo come gli antichi misurassero il tempo: nella quotidianità con l'orologio e su larga scala con il calendario. Sappiamo poi che nel corso dei secoli sono stati apportati degli aggiustamenti e delle correzioni, per raffinare i risultati, sino allo stato attuale in cui si parla di millesimo di secondo.

Forse il futuro non ci riserverà delle rivoluzioni scientifiche come in passato, ma non è detto: non abbiamo assolutamente idea di come progredirà questa scienza. A tal proposito, leggevo recentemente un libro della seconda metà del Settecento, che narra di come si iniziasse già allora a fare esperimenti con la corrente elettrica: tale conoscenza era arrivata a un grado di sviluppo per cui, a quel tempo, non si potevano immaginare ulteriori scoperte scientifiche. Dunque, se per il futuro non dobbiamo aspettarci forse grandi novità, i posteri certamente recupereranno il passato valorizzando una serie di strumentazioni capaci di sensibilizzare i nostri interessi e le nostre curiosità. Se così sarà, potremo aspettarci il ritorno degli strumenti gnomonici, ovvero meridiane e orologi solari, capaci di portare

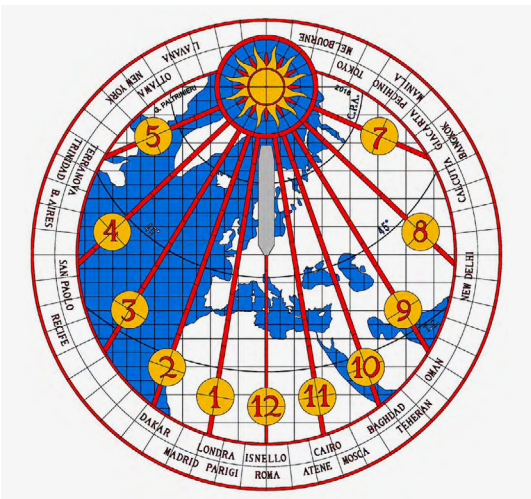
con la loro presenza una nota poetica e soprattutto didattica. Infatti, sui banchi di scuola abbiamo studiato i problemi di matematica con esempi molto spesso astrusi e non facilmente verificabili, come quel problema che considerava una vasca da bagno avente un dato volume, che faceva defluire l'acqua dal suo scarico dotato di una certa portata, mentre il rubinetto la riempiva con portata maggiore. E si chiedeva di calcolare quanto avrebbe impiegato l'acqua a tracimare esternamente dalla vasca.

I quesiti gnomonici sono invece ben verificabili: è il Sole stesso con la sua luce a darci conferma se abbiamo operato correttamente nella realizzazione di un orologio e non ci sono discussioni. Da qui, dunque, si recupera una scienza del passato proiettandola nel "futuro", ricercandone e rivalutandone ogni aspetto: artistico, scientifico, didattico.

Un ottimo esempio di questa riproposta in chiave moderna, lo troviamo in una serie di orologi solari realizzati dall'autore di queste righe nel 2016 a Isnello sulle Madonie (Palermo), nel Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'. Si tratta di un osservatorio e planetario tra i più grandi e importanti del Mediterraneo, fortemente voluto dall'allora sindaco, il dottor Giuseppe Mogavero, ora presidente della Fondazione nata a quel tempo. La realizzazione di questi strumenti si deve alla collaborazione tra il sottoscritto - gnomonista che li ha progettati a CAD e ne ha diretto i lavori - e Daniele Lamberti dell'azienda Tecnografica di Castellarano (Reggio Emilia) che ha realizzato con qualità e competenza l'intero lavoro. Si descrivono a seguire le caratteristiche degli strumenti solari presenti in quest'area.

Orologio geografico

L'orologio geografico è certamente quello che spicca maggiormente per dimensione e caratteristiche. Il suo quadrante orizzontale ha un diametro di 10 metri, e riporta sulla piastrellazione in gres porcellanato il disegno di una grande carta geografica a due colori. Al centro è fissato un robusto gnomone metallico di forma triangolare a vela, che riceve su entrambi i lati la tabella dell'equazione del tempo, ovvero il grafico che trasforma il 'tempo vero locale', indicato dal Sole, in 'tempo civile', cioè quello che usiamo normalmente. L'ombra dello gnomone proiettandosi al suolo indica l'ora, ma al tempo stesso indica il mezzodì per quelle città o luoghi riportati lungo la circonferenza esterna, che va progressivamente a incontrare nel corso del suo peregrinare. Questo strumento si rivela ottimo per le ricerche di carattere geografico, in particolare per studiare il sistema dei fusi orari.



▲ **Fig. 1.** Orologio geografico piastrellato, Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin', Isnello (Palermo).

▲ **Fig. 2.** Orologio geografico, Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'.

Orologio polare

Il quadrante dell'orologio polare è inclinato di un angolo uguale alla latitudine locale. Lo gnomone è perpendicolare al piano e termina in una sfera, la quale costituisce l'indicatore orario. Data la sua singolare collocazione, il grafico orario che ne deriva è simmetrico rispetto al centro, ed è di piacevole effetto. La riuscita finale è ottimale, sia dal punto di vista estetico, sia per la funzionalità oraria.

▲ **Fig. 3.** Orologio polare, Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'.

▲ **Fig. 4.** Una visitatrice determina l'ora con la sua ombra sull'orologio analemmatico presso il Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'.

Orologio analemmatico

L'orologio analemmatico è costituito da una piazzola circolare che ospita lungo la sua circonferenza una rosa dei venti e, più al centro, una linea Nord-Sud a cui si affiancano le indicazioni dei mesi dell'anno opportunamente collocate. Fanno corona, con andamento ovale, le numerazioni orarie che assomigliano ai petali di una margherita. Qui non esiste alcuno gnomone predefinito: al medesimo supplisce il visitatore che, ponendosi ritto sul mese in corso, grazie alla sua ombra determina l'ora. Il risultato è ottimale e particolarmente apprezzato dai visitatori, in quanto si genera una piacevole complicità tra Sole e spettatore, si ha un oggetto gradevole e funzionale. Ancora una volta si ricorda che l'ora indicata da questo e dagli altri strumenti è quella locale: per conoscere l'ora civile si dovrà sempre applicare la correzione fornita dal grafico posto ai lati dello gnomone dell'orologio geografico.

Cerchio d'Ipparco

La struttura del cerchio d'Ipparco è semplicissima, come del resto lo è la regola che governa questo strumento. L'astronomo Ipparco, vissuto circa un secolo prima della nostra era, concepì un cerchio fissato al suolo, obliquizzato di un angolo pari alla latitudine del luogo. Nei due giorni dell'anno in cui l'ombra della parte superiore dello strumento si sovrappone a quella inferiore, ci si trova agli equinozi. Inoltre, tale ombra formata da una linea retta indica con precisione i punti cardinali Est-Ovest. Con questo e altri strumenti similari ha avuto inizio la moderna astronomia.

▲ **Fig. 5.** Cerchio di Ipparco, Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'.

Torre dei venti

La torre dei venti si pone all'attenzione del visitatore per la sua possente dimensione e per quanto le sue quattro pareti ospitano. Sulla parete Sud troviamo un orologio solare astronomico che indica le ore locali. Le pareti Est e Ovest – contrapposte e speculari tra loro – portano ciascuna un orologio astronomico e a lato un orologio di tipo italiano (il tramonto coincide con le ore 24). Più in alto vi è un goniometro che indica l'altezza del Sole al momento del mezzodì locale. La parete Nord – non direttamente interessata al discorso gnomonico ma altrettanto appassionante – ospita, invece, un quadrante su cui sono tracciati i nomi degli otto venti principali. Si sovrappone ad esso un indice metallico che trae il moto da una banderuola posta alla sommità della struttura. Così, a ogni piccola modificazione del vento, se ne indica costantemente la provenienza.

Concludendo, gli strumenti solari presenti nel centro astronomico di Isnello rappresentano un ottimo esempio di come si può affrontare la scienza in chiave moderna proponendo una serie di opere che sono antiche e al tempo stesso moderne. Si tratta dunque di avere per il futuro una visione ampia che si colleghi ottimamente con il passato. Perché, come recita il passo della Bibbia ormai entrato nel gergo comune: *nihil sub sole novum*, «nulla di nuovo sotto il sole».

▲ **Figg. 6-7.** Torre dei venti, Centro Internazionale per le Scienze Astronomiche 'GAL Hassin'.

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

Da quasi mezzo secolo si occupa della misura del tempo, specialmente di indirizzo gnomonico. Ha eseguito orologi solari e meridiane di ogni dimensione e forma: Quartiere Savena a Bologna, Castello degli Agolanti a Riccione, piazza del Sole ad Abano Terme, piazza di Cadriano (Granarolo Emilia), San Lazzaro-via Caselle (BO). Ha collaborato artisticamente con Remo Brindisi e con Tonino Guerra. Per la Soprintendenza di Torino ha recuperato a Mondovì una parete di 12 orologi solari del Settecento. Ha realizzato ad Isnello (PA) una serie di orologi solari monumentali davanti all'Osservatorio.
Ha promosso mostre sulla misura del tempo; si occupa anche di orologeria meccanica, di Calendari, strumentazione scientifica. Ha inoltre pubblicato numerosi volumi ed articoli in questo campo. Tiene conferenze e collabora con musei, ecc. È Maestro del Lavoro; Socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna.
www.lineameridiana.com.

TEATRO E TECNOLOGIE

////// *Nuove scene per la contemporaneità* //////

MIRELLA MASTRONARDI

In pieno lockdown, nell'ottica di trovare sostegni per le attività di spettacolo, il ministro della Cultura propose di realizzare la Netflix del teatro, una idea alla quale i teatranti risposero con una bonaria (e talvolta diffidente) curiosità essendo già attivi da tempo canali – anche Rai – nati appositamente per divulgare la cultura in quanto servizio pubblico. I teatri avevano sospeso le proprie attività, non vi era la possibilità di tornare presto a incontrare il pubblico. In questo contesto alcuni, con uno slancio di ottimismo, ipotizzarono la possibilità di nuovi dispositivi tecnologici attraverso i quali poter raggiungere un nuovo pubblico. A teatri chiusi nuova ricerca, nuovi immaginari, insomma.

Ecco che a pochi mesi da questa campagna "pro tecnologia" il Ministero della Cultura presenta ITsART, nuova società per azioni partecipata al 51% da Cassa Depositi e Prestiti (S.P.A. controllata dallo Stato per più dell'80%) e visibile sulla piattaforma privata CHILI, che ne detiene il 40%. Un canale dove è possibile trovare spettacoli di varietà, concerti classici, opere liriche, luoghi d'arte, e pochi spettacoli di teatro d'arte e di danza.

C'è da dire che sul versante divulgativo vi sono molti esempi di canali di documentazione di spettacolo dal vivo fruibili in rete: si tratta di risposte (virtuose) alle istanze europee che guardano con favore alla disseminazione di opere prodotte in Europa e ancora poco conosciute. Tra le piattaforme che ospitano opere di teatro e di danza ricordiamo Dance-Tech.net, le francesi Artè e Compagnie des Indes, ancora la nostra Rai 5, Sky Arte, Netflix con i suoi documentari dedicati soprattutto alla danza, Radio 3 e il lavoro che Antonio Audino sta facendo sul

▲ **Fig. 1.** Shiro Takatani, *Between nature and technology*. Sceneggiatura Giulio Boato, Enrico Pitozzi. Produzione Idéale Audience, co-produzione Vosges Télévision, Museum TV (French TVs). In competizione al FIFA International Festival of Films on Art (Montreal) e al SIFA Singapore Festival of Arts (Singapore).

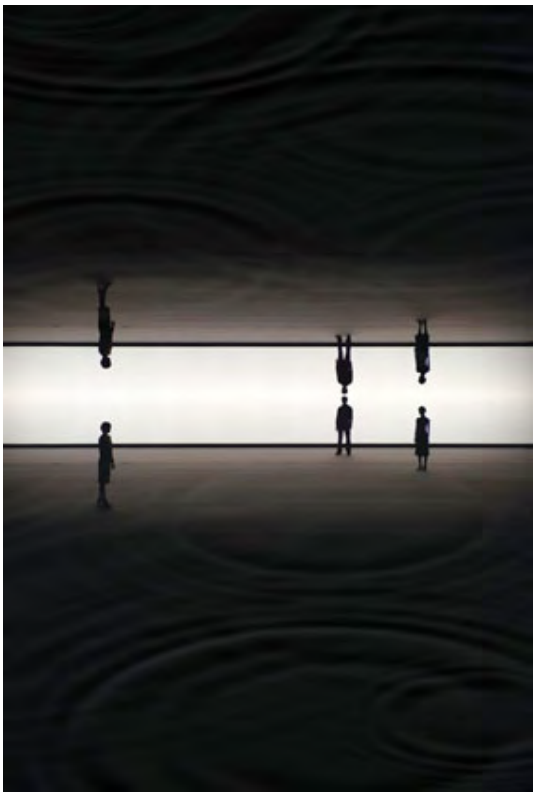
repertorio radiofonico e sulle nuove produzioni per la radio.

Tuttavia, il punto su cui vorrei portare l'attenzione non è tanto la quantità delle opere messe in rete sulla nuova piattaforma, bensì gli esiti che il dialogo tra il teatro (arte dal vivo) e le nuove tecnologie possono produrre. Da questo punto di vista, le questioni di fondo rimangono inevase, perché le piattaforme divulgative, per quanto preziose, non immaginano opere e dispositivi appositi per la rete, vale a dire nuove forme di spettacolo, non esplorano un linguaggio specifico pensato per la rete, ma divulgano opere pensate per il palcoscenico.

La differenza tra il teatro come spettacolo dal vivo e le forme possibili del teatro online riguarda, piuttosto, il linguaggio, terreno su cui diversi artisti si misurano: si pensi per esempio al bolognese Pietro Babina, che con il suo teatro ha riflettuto e ancora riflette sui nuovi dispositivi tecnologici per lo spettacolo dal vivo. Ogni spettacolo teatrale è *multimediale* nella misura in cui utilizza diversi media al suo interno. Uno spettacolo dal vivo contiene registri differenti che interagiscono tra loro, mette in campo segni che entrano in relazione gli uni con gli altri e che creano, contraddistinguono la composizione. *Multimediale* non è, quindi, sinonimo di *tecnologia*, ma si riferisce a un insieme di strumenti che comprendono, per esempio, il suono, la voce, la scenografia, le luci. La tecnologia permette piuttosto di dare un ulteriore supporto al linguaggio del teatro che è, appunto, già di per sé multimediale. Ricordate Wagner e la sua opera d'arte totale*? Ecco: quella è una scena multimediale.

Come si vede, seppure l'online sia frutto di evidenti 'nuove' tecnologie, non si dovrebbero confondere gli oggetti e le loro specificità, non si potrebbe quindi spostare, senza snaturarlo, il luogo del teatro (*non luogo* per eccellenza, per stare alla definizione di Carmelo Bene) in rete, trasmettendo spettacoli nati per il palcoscenico, poiché se uno spettacolo nasce per il palcoscenico, è il palco il *dispositivo*. Se posto in rete, esso ha bisogno di un'altra logica di costruzione, di un altro tempo di fruizione: non può esserci la stessa *relazione* tra attori e spettatori, tra tecnici e attori e così via. Perché il teatro online funzioni, è necessaria una logica di composizione appropriata, un processo e un modo di fruizione diversi. Non basta adattare il contenuto (lo spettacolo), ma è necessario *pensare* lo spettacolo in una forma nuova. Si guardino, per esempio, gli spettacoli di Eduardo De Filippo trasmessi in TV con la sua regia a partire dagli anni Sessanta e li si confronti con i tanti spettacoli di cui c'è traccia in rete: gli uni sono *film* veri e propri, pensati per la telecamera che li riprende e per il mezzo che li ospita (la televisione, appunto), attraverso un piano di inquadrature minuzioso realizzato con un budget adeguato e con una propria *idea* di cinema; gli altri sono, invece, documentazioni realizzate con telecamere fisse, poste quasi sempre in mezzo al pubblico, che difficilmente potranno rendere i colori, la poesia dei gesti, la leggerezza degli attori, il ritmo dello spettacolo e soprattutto la relazione intima e potentissima tra attori e spettatori.

* OPERA D'ARTE TOTALE Riunisce in un solo dispositivo, ovvero nello spazio del teatro, la musica, l'azione e gli aspetti visivi.



▲ **Fig. 2.** Spettacolo *ST/LL* di Shiro Takatani (© Kazuo Fukunaga, Ryuichi Maruo).

Cosa dire, invece, della tecnologia in scena, altro aspetto che riguarda il futuro del teatro? Essa non è obbligatoria. Diventa utile e importante nel momento in cui fa parte di un principio di pensiero, del processo ideativo e immaginativo di un artista. Ci sono stati momenti, fino ai primi anni Duemila, in cui la tecnologia in scena era un modo per colpire l'attenzione dello spettatore, era esibita a uso *scenografico*. Oggi questa visione 'superficiale' della tecnologia è sempre meno praticata dagli artisti che, invece, 'pensano' la tecnologia, la integrano nel processo di composizione e la rendono efficace nella misura in cui essa è 'trasparente', vale a dire permette alle immagini di affiorare per poi sparire: è, in altri termini, una tecnologia che produce effetti, ma che non si mostra, ha un valore drammaturgico. In questo senso, la tecnologia ha portato anche a esplorare dispositivi diversi da quello del palcoscenico, come accade nelle installazioni ambientali o nella sonorizzazione di luoghi. Porto a esempio l'installazione sonora "SIAMO LE VOCI DI DENTRO" scritta nel 2020 insieme a Federica Iacobelli per le Scuderie del Castello di Thiene, a Thiene, sonorizzata da Nicola di Croce con la mia voce recitante: esempio di scrittura e di interpretazione pensate per una serie di amplificatori disposti per permettere una immersione nel suono, e di conseguenza nello spazio. Un linguaggio pensato *a partire* dal contesto produttivo che ne ha permesso lo sviluppo, ma vicino al teatro per quanto riguarda la capacità di avvolgere lo spettatore in una atmosfera. La differenza tra divulgare e creare sta forse tutta qua, nella possibilità di esplorare nuovi immaginari e di delineare nuovi mondi.

////////////////////////// MIRELLA MASTRONARDI

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

LA FONDERIA BRIGHENTI, CAMPANE DI PADRE IN FIGLIO

////// *Storia di bronzi e una sagoma riscoperta per nuove fusioni* //////

CLAUDIO MUSOLESI

Dei numerosi fonditori di campane attivi a Bologna nel corso dei secoli conosciamo per lo più quanto si ricava dalle campane stesse e non molto altro (con rare eccezioni), a causa del generale disinteresse che i ricercatori di storia locale hanno quasi sempre nutrito per l'argomento[1]. Fa eccezione la fonderia Brighenti, di cui si possiede l'archivio, giunto a noi in buone condizioni (malgrado le lacune riguardanti anni spesso cruciali) gelosamente conservato dagli eredi (i figli di Cesare, l'ultimo fonditore della famiglia). Quello che sappiamo si deve sostanzialmente a loro, che in più occasioni hanno pubblicato contributi sulla storia della famiglia [2].

Il ceppo della famiglia risale al '600 e proviene da S. Martino in Argine (Bologna). L'attività tra-

[1] Significativa eccezione è Mario Fanti: *Per la storia dell'arte campanaria bolognese dal medioevo ad oggi,* in *Campanili e campane di Bologna e del bolognese*, a cura di M. Fanti, Bologna, Grafis edizioni, 1992.

[2] Gio. Brighenti - G. Brighenti, *Una famiglia di architetti e fonditori di campane*: *i Brighenti*, «Il Carrobbio» V, 1979, pp. 1-25; G. Brighenti, *Ex campanarum libris 1813-1958: notizie relative alla Fonderia di campane Brighenti risultanti dai documenti dell'azienda*, Bologna (in proprio) 1980; Gio. Brighenti - G. Brighenti, *I Brighenti fonditori di campane in Bologna*, in «Strenna storica bolognese», XXXII, 1982, pp. 41-65.

▲ **Fig. 1.** Campana grossa di Renazzo.

▲ **Fig. 2.** Campana mezzanella di Renazzo.

dizionale della famiglia era quella di capomastro/architetto; ad essa si dedicarono numerosi componenti fino all'ultimo, Vincenzo, morto nel 1893. Si occuparono soprattutto di edilizia sacra, edificando e ristrutturando chiese e campanili. Si avviava un figlio – di solito l'ultimogenito – ad un'attività differente da quella dominante in famiglia per diversificare i settori produttivi, evitando che troppi si dedicassero ad un lavoro che poteva non bastare per tutti. Fu così che Sebastiano (n. 1735 - m. ?) indirizzò l'ultimo suo figlio, Gaetano, al lavoro di fonditore di campane.

GAETANO (n. 1777 - m. 1847)
e GIUSEPPE I (n. 1798 - m. 1837)

Gaetano rileva nel 1813 (a 36 anni) la fonderia di campane appartenente ad Angelo Rasori (che tuttavia continua a fondere almeno fino al 1829), situata in alcuni angusti locali nei pressi di porta Galliera (oggi non più esistenti in quanto coinvolti nelle demolizioni di fine secolo per l'apertura di via dell'Indipendenza).

Non si sa nulla dei suoi trascorsi: l'ipotesi più probabile è che la sua formazione avvenga presso lo stesso Rasori, del quale sarà stato con ogni probabilità dipendente per lungo tratto (si cominciava a lavorare in giovane età), da un certo momento in poi con la verosimile qualifica di "primo uomo". Tra l'altro anche gli ideali estetici ed i criteri costruttivi – pur non identici – non sono lontanissimi.

La direzione dell'azienda viene ben presto affidata al figlio Giuseppe, che compila quasi tutti i registri a partire dal 1817 (in particolare è di suo pugno fino alla morte un quadernetto tecnico che copre l'intero arco 1817-1847) e che firma quasi tutti i lavori eseguiti negli anni 1818-

▲ **Figg. 3-4.** Campane di Santa Maria ad Nives, Faenza.

1837 (un caso di paternità di Gaetano e Giuseppe insieme, pochissimi casi del solo Gaetano). Appartengono a questo periodo molti eccellenti concerti: mi limito a ricordare (ma sarebbero tutti degni di menzione) Vimignano 1827, Castel S. Pietro 1828, Granarolo 1833, S. Giacomo a Castelfranco Emilia 1834, S. Luca 1835, S. Giorgio di Piano 1837 (progettato ed iniziato da Giuseppe, completato da Gaetano dopo la morte del figlio).

Morto Giuseppe, Gaetano conduce da solo l'azienda per alcuni anni, fondendo diversi concerti di buona qualità (per esempio Veggio 1840, Castel di Casio 1842, ma soprattutto il notevolissimo S. Giacomo Maggiore a Bologna del 1842-44). Richiama quindi presso di sé il nipote Clemente (nato nel 1820, ultimo figlio del fratello Vincenzo) che aveva già lavorato presso la fonderia in un periodo imprecisato (era evidentemente giovanissimo) allontanandosene temporaneamente per collaborare con il fonditore Serafino Golfieri. Il ruolo non secondario ricoperto ben presto da Clemente è provato da alcuni notevoli concerti firmati insieme da Gaetano e Clemente: Sassomolare 1844, Liserna e Castel d'Aiano 1845, ma soprattutto l'eccezionale S. Francesco a Bologna del 1847 (malamente elettrificato nel 1968, con conseguente rottura e rifusione della mezzanella).

CLEMENTE (n. 1820 - m. 1894)

Alla morte dello zio Clemente assume la gestione della fonderia, aprendo il più lungo periodo in cui l'azienda è stata retta dal medesimo titolare. Innumerevoli i concerti fusi in quasi mezzo secolo di attività, tutti degni di nota, alcuni eccezionali. Ricordo Tignano 1855 (con grossa in tono minore del 1883), Castel dell'Alpe 1857, Ss. Bartolomeo e Gaetano a Bologna 1857, Zola Predosa 1863, Bagno di Piano 1864, S. Martino in Argine 1868, Gragnano 1871, Mascarino 1873, Trasasso 1876, Crocette di Pavullo (Mo) 1878, Calcara 1883, Pieve di Roffeno 1889.

Al periodo immediatamente successivo agli esordi come titolare si riferisce l'episodio della fusione di cannoni destinati al Governo Repubblicano Bolognese (insediatosi il 9 febbraio 1849): nella primavera, con la lavorazione in corso, gli austriaci nuovamente occupanti la città scoprono casualmente il fatto; Clemente è arrestato e condannato a morte, sentenza che per intercessione del Cardinale Legato viene commutata nella confisca dei beni della fonderia (se ne conserva l'elenco). Alle difficoltà conseguenti (si deve pensare che venisse applicata una sorta di interdizione temporanea all'esercizio legale dell'attività) è legata la collaborazione tra Cle-

mente e Serafino Golfieri, che ha prodotto tra l'altro i concerti cittadini della Croce del Biacco (1849) e della SS. Annunziata (1850, ora a Pennabilli, PU). Il contratto relativo a quest'ultimo prevede che la fusione si svolga nella fonderia Brighenti, che evidentemente era in concreto operativa, malgrado il citato sequestro delle attrezzature e l'interdizione del titolare.

La produzione ben presto spazia in tutte le zone dove si sta diffondendo la tradizione del doppio "alla bolognese", cui Clemente fornisce gli strumenti ideali a realizzare il passaggio dal "terzo" (concerto di tre campane) al "quarto", fornendo spesso anche l'equipaggiamento di ceppi e battagli, l'incastellatura ed il montaggio: soprattutto nel bolognese, ma anche nel modenese, nella Romagna viciniore (senza dimenticare il poderoso "quarto" – non più esistente – del Duomo di Forlì, un concerto in re bemolle del peso totale di 60 q.li, secondo il Bonacini)[3] e nel ferrarese. Non mancano concerti fusi per il meridione (Duomo di Barletta 1880) e per l'estero (Russia ed India). Si intraprende pure l'attività assai redditizia di noleggiare campane agli impresari teatrali per rappresentazioni per lo più liriche. Notevole il livello di agiatezza della famiglia, che dispone di un discreto patrimonio anche immobiliare. Continua pure la fusione di pezzi meccanici, per lo più bronzine per campane e macchine varie. Non si deve tuttavia ritenere che l'impostazione del lavoro fosse di tipo semi-industriale: la fonderia era la stessa degli avi, col solito piccolo forno da 20 q.li, nei soliti locali che consentivano l'impiego di non più di 4-5 operai (oltre al titolare ed al figlio). Questa la situazione che eredita Giuseppe II nel 1894, alla morte del padre.

GIUSEPPE II (n. 1852 - m. 1910)

Pare che nel periodo '89-'94 i registri della fonderia vengano compilati indifferentemente da Clemente e dal figlio Giuseppe. Certamente la direzione dell'azienda Clemente non l'affidò mai ad altri: all'interno della famiglia lo si è sempre ricordato come persona di riconosciuta autorità, nonché dal carattere autoritario. Nel '93 compare su di una campana il nome di Giuseppe accanto a quello del padre (la grossa in tono di sesta della basilica di S. Luca a Bologna). Dal '94 comincia a firmare i bronzi il solo Giuseppe. Inizia così un periodo breve, ma assai importante per l'azienda. Numerosi i concerti fusi da Giuseppe II, tutti conformi allo standard qualitativo della produzione di Clemente, alla quale del resto lo stesso Giuseppe aveva fattivamente contribuito da sempre, durante la lunga e "monocratica" gestione paterna: bisognerebbe ricordarli tutti o quasi, ma mi limiterò a citare S. Benedetto del Querceto 1894, Merlano 1895, Samoggia 1896, S. Maria di Zena 1901, S. Agostino (Fe) 1902, Guzzano di Camugnano 1902, Quaderna 1906.

Sotto la gestione di Giuseppe II l'azienda conosce il periodo di massima prosperità. Partecipa ad esposizioni nazionali ed internazionali riportando premi (Parigi 1900, Milano 1906) e continua ad essere presente sul mercato internazionale (Brasile ed India). Aumentano prestigio e visibilità della ditta, che ottiene da Pio X la qualifica di "Fonderia Pontificia" (1907), mentre lo stesso pontefice nomina Giuseppe "Cavaliere del Pontificio Ordine di S. Gregorio Magno" (1908). Alla fine del secolo Giuseppe trasferisce la fonderia dalla vecchia sede di cui l'azienda è affittuaria (proprietario il comune) alla nuova, subito fuori porta Lame, dotata di ampi locali e di un forno dalla capacità di 45 q.li. Di tale prospera gestione è prova altresì la florida condizione economica della famiglia, che mantiene le buone condizioni di vita già assicuratele da Clemente.

CESARE (n. 1884 - m. 1963)

Alla morte di Giuseppe (28 aprile 1910) la conduzione dell'azienda passa al figlio Cesare, che fin dal 1898 aveva preso a lavorare in fonderia. Nel primo decennio di attività compaiono lavori più che soddisfacenti, allineati alle buone realizza-

[3] A. Bonacini, *Campane e campanari*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1934, p. 156 sg.

▲ **Figg. 5-6.** Telaio delle campane Grassmayer Brighenti.

zioni degli anni precedenti: a titolo di esempio ricordo Anconella 1911 e S. Andrea Pélago (Mo) 1920. Ma non mancano esempi opposti, per esempio Malfolle 1911. Si presenta insomma da subito quello che sarà il tratto saliente della produzione di Cesare, cioè l'altalenare tra concerti che soddisfano il gusto dei campanari bolognesi (in gran parte formato sui capolavori degli avi) ed altri che non godono di pari favore. Rammento i più degni: S. Martino di Casalecchio di Reno 1938, S. Antonio da Padova a Bologna 1939, Renazzo 1946, Spirito Santo 1947, S. Caterina di Saragozza a Bologna 1947, SS. Trinità a Bologna 1948, Vergato 1950. Come si è visto dalle date parecchi lavori risalgono al periodo delle rifusioni post-belliche: segno che anche lo scadente titolo della lega passata dallo Stato consentiva di conseguire risultati non indegni.

Cesare gestisce in proprio la fonderia dal 1910 al 1915 e dal 1945 al 1951, mentre dal '19 al '43 è in società con i fratelli Clemente e Vincenzo. La fonderia sospende l'attività nel periodo delle due guerre, dal '15 al '18 e dal '43 al '45, in questo caso a seguito della quasi totale distruzione dei capannoni causata dai bombardamenti di inizio settembre '43.

Dopo la prima guerra mondiale la fonderia partecipa alla campagna di rifusione delle campane requisite dagli austriaci nelle zone del Trentino e della Venezia Giulia. In funzione dell'accresciuta mole di lavoro (legata non solo alle campane) viene costruito un nuovo forno – che si aggiunge al precedente da 45 q.li – della capacità di 120 q.li. Nel periodo di massima espansione l'attività si estende a fusioni artistiche, tecniche e meccaniche, comprendendo pure un'officina meccanica (produzione di bruciatori a nafta), arrivando ad impiegare una cinquantina di addetti.

Fatta eccezione per i periodi delle rifusioni la produzione di campane risulta marginale per la ditta, impiegando non più di quattro o cinque addetti e nemmeno a tempo pieno. Ciò non toglie che di tutta la dinastia Cesare sia quello che ha fuso più campane (ricordiamo anche, riferibile agli anni '30, un concerto di sei campane per il duomo di Siracusa).

Nel '42-'43 la ditta riceve l'incarico di procedere alle requisizioni per conto dello Stato. Per ragioni varie, su cui si sorvola, l'unico settore in piena attività resta nel secondo dopoguerra il reparto campane; malgrado ciò, per la totale crisi degli altri settori di attività, la ditta è costretta a modificare la ragione sociale, che dal '52 risulta essere "s.r.l. F.E.M. Brighenti" (Fonderia

▲ **Fig. 7.** Telaio delle campane Grassmayer Brighenti.

Emiliana Metalli Brighenti), essendo Vincenzo amministratore unico e Cesare direttore tecnico (l'altro fratello, Clemente, era morto nel '41). Riprende la produzione di campane (ricordiamo anche un concerto destinato al Sud America) ed altre produzioni artistiche e tecniche. La ditta cessa infine l'attività il 28 giugno1958.

E i fonditori di adesso? Chi oggi fonde campane fa quello che si è sempre fatto, cioè segue quanto a sagoma e composizione della lega criteri propri di ciascuna fonderia, frutto di esperienze proprie, sedimentate nel tempo, per lo più ereditate da predecessori e rielaborate in modo personale. Ciò non toglie che, animati da personale curiosità ed apertura al nuovo (ovvero all'antico, in questo caso) e spinti da richieste e stimoli della committenza (campanari, s'intende) i moderni fonditori decidano di avventurarsi nel terreno della copia (nobilissima arte, spesso applicata a tutti i tipi di strumento musicale). Ed ecco comparire sulla scena alcune recenti esperienze, frutto della collaborazione tra campanari delle nostre zone (le zone del "doppio alla bolognese") e fonderie interessate alla proposta. Tutto parte dalle indagini condotte da un paio di ricercatori locali (campanari, s'intende) che dopo il 2000 eseguono rilevamenti su campane dei Brighenti giudicate fra le migliori e ricavano i criteri di progettazione, i disegni delle sagome, insomma. Da queste ricerche nasce una prima concreta esperienza, una campana destinata a completare il concerto dei Ss. Gregorio e Siro a Bologna (Giuseppe Brighenti 1898, grossa e piccola del "maggiore" Bastanzetti 1954) rimasto senza la piccola in tono maggiore, insoddisfacente sotto ogni aspetto, migrata verso terre di missione. Il lavoro viene affidato alla fonderia Grassmayr di Innsbruck, la nuova campana nasce nel 2009 ed il risultato soddisfa le aspettative. L'appetito vien mangiando, notoriamente. Ed ecco che un gruppo di privati (campanari, s'intende) del centese (Renazzo e Corporeno) e di S. Matteo della Decima decidono di commissionare alla stessa fonderia un grosso concerto di cinque campane esemplato sui concerti di Merlano e S. Maria della Quaderna (Giuseppe Brighenti, rispettivamente 1895 e 1906), prendendo da entrambi i criteri progettuali e combinando i pesi del primo ed i diametri (un po' più piccoli) del secondo. Nasce così nel 2010 un interessantissimo concerto Brighenti-Grassmayr, che i committenti e proprietari installano (impiegando ulteriori risorse economiche e tanto lavoro) su di un'ingegnosa incastellatura mobile "alla bolognese" che va ad incrementare il novero dei concerti autotrasportati a disposizione per esibizioni, manifestazioni, raduni e – ovviamente – servizi liturgici. Questi i dati del concerto:

grossa	kg. 638	nota sol
mezzana	kg. 454	nota la
mezzanella	kg. 314	nota si
quarta	kg. 262	nota do
piccola	kg. 212	nota re

Ma in terra di Romagna non si sta certo alla finestra. Alcuni attivissimi faentini (campanari, s'intende) si adoperano per completare in stile "Rasori" (questa volta non c'entrano i Brighenti, ma il loro predecessore) il concerto di Alfonsine

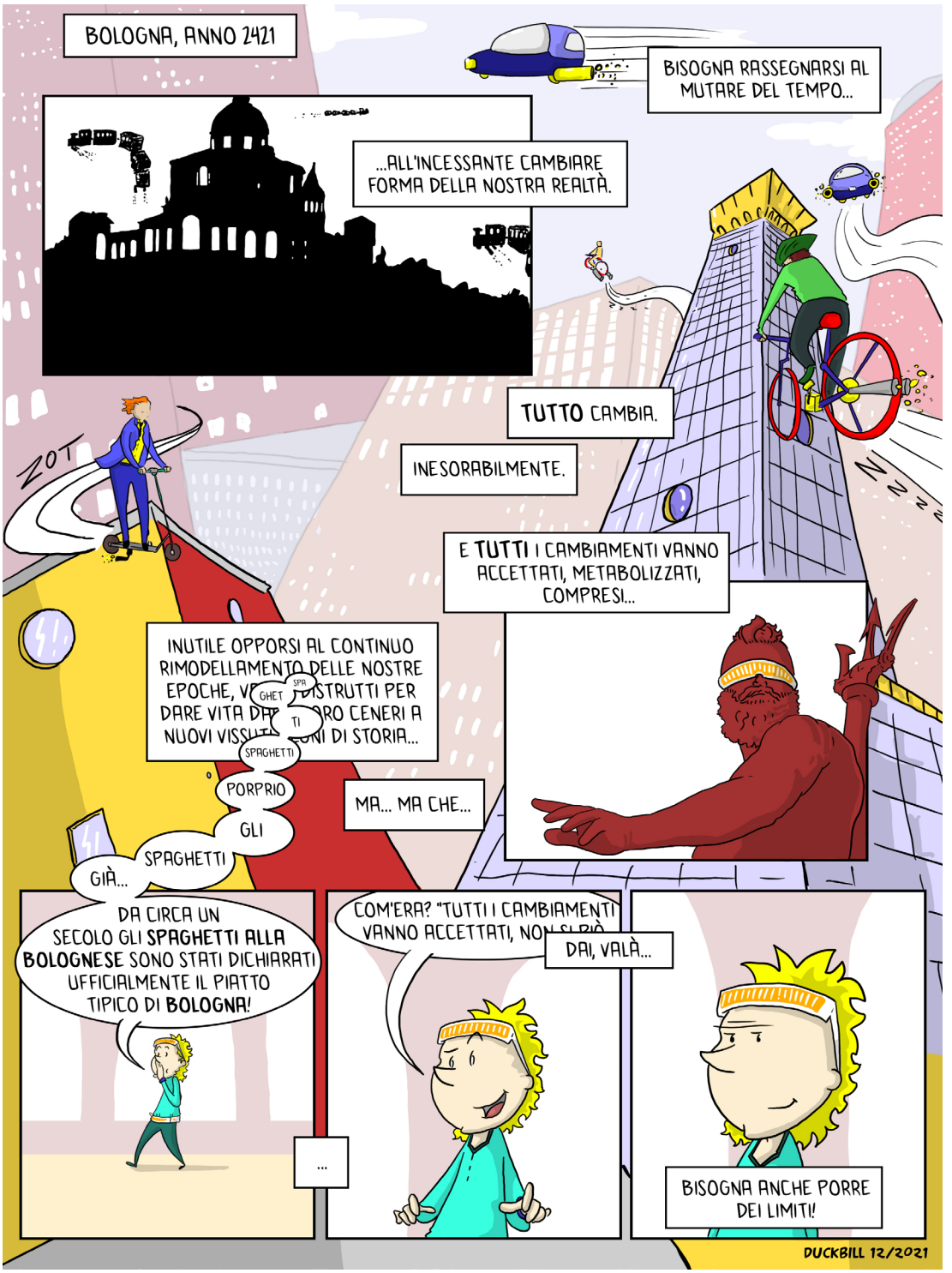
(Ra) che dopo le requisizioni belliche si presentava con piccola e mezzana di Angelo Rasori (1826) e mezzanella e grossa di Pietro Colbachini di M. Favaretti (1951). Queste ultime vengono sostituite da nuove campane opera della fonderia Allanconi di Crema, che compie propri rilevamenti sulle sagome "Rasori" ed applica i dati raccolti eseguendo in copia le nuove campane, un la bemolle di kg. 403 ed un do di kg. 209,5. Anche stavolta si tratta di una ben riuscita impresa. Non paragonabile tuttavia per mole ed impegno alla sostituzione del grosso concerto della chiesa faentina di S. Maria ad Nives (per tutti S. Maria Vecchia), con impegno economico sostenuto dalla parrocchia e dietro impulso dei soliti faentini (campanari, s'intende) che mettono pure a disposizione il loro lavoro (lungo, faticoso e tecnicamente qualificato) per eseguire una totale riorganizzazione della cella campanaria, che ospitava un concerto fuso nel 1951 dalla fonderia Pasqualini di Fermo, del quale ben presto si cominciò ad auspicare la sostituzione. Ed ecco ricomparire il modello dei Brighenti, anche questa volta ricavato ed applicato dalla fonderia Allanconi, con esito notevolissimo. Questi i dati del concerto:

grossa	kg. 723	nota fa
mezzana	kg. 384,5	nota si bemolle
mezzanella	kg. 263,5	nota do
piccola	kg. 199	nota re
piccola del "maggiore"	kg. 128	nota fa

La storia si ferma qui, per il momento. Mi preme aver posto in evidenza questa vivace trafila che congiunge passato, presente e – con ogni probabilità – futuro, nella continua ricerca di un nuovo che si sforza di essere degno dei migliori esempi del passato, anche rifacendosi ad essi. E siamo tutti certi che i vecchi Brighenti osservano compiaciuti e benedicono.

////////////////////////// CLAUDIO MUSOLESI

Finiti gli studi (laurea in lettere classiche) ha deciso di assecondare un paio di passioni tenute in *stand by*: le campane e la lavorazione del legno. E' dunque campanaro dal 1982 e titolare di un laboratorio di falegnameria dal 1985. Iscrittosi all'Unione Campanari Bolognesi nel 1982 ed entrato nel Consiglio direttivo nel 1986 ne è stato segretario per sedici anni, fino al 2006, e nuovamente membro del Consiglio in carica nel biennio 2017-2018. Ha scritto in più occasioni sulla tradizione campanaria bolognese, curando pure i testi del documentario (su VHS) *Campane "alla bolognese". La storia, i luoghi, le tecniche*, prodotto dall'Unione Campanari Bolognesi nel 2002.


BOLOGNA, ANNO 2421
BISOGNA RASSEGNARSI AL MUTARE DEL TEMPO...
...ALL'INCESSANTE CAMBIARE FORMA DELLA NOSTRA REALTÀ.
ZOT
TUTTO CAMBIA.
INESORABILMENTE.
E TUTTI I CAMBIAMENTI VANNO ACCETTATI, METABOLIZZATI, COMPRESI...
INUTILE OPPORSI AL CONTINUO RIMODELLAMENTO DELLE NOSTRE EPOCHE, VE DISTRUTTI PER DARE VITA DA RO CENERI A NUOVI VISSUTI NI DI STORIA...
GHET
SPO
TI
SPAGHETTI
PORPRIO
GLI
SPAGHETTI
GIÀ...
MA... MA CHE...
DA CIRCA UN SECOLO GLI SPAGHETTI ALLA BOLOGNESE SONO STATI DICHIARATI UFFICIALMENTE IL PIATTO TIPICO DI BOLOGNA!
...
COM'ERA? "TUTTI I CAMBIAMENTI VANNO ACCETTATI, NON SI PUÒ
DAI, VALÀ...
BISOGNA ANCHE PORRE DEI LIMITI!
DUCKBILL 12/2021

La Bazza ///// PROSSIMO NUMERO ///// NUMERO 007