

CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LX

159

rivista semestrale



primavera 2025

ABBONAMENTI

la rivista esce in primavera e autunno



ABBONAMENTO ANNUO

Italia € 35,00

Europa: € 60,00 / extra-Europa: € 80,00

L'abbonamento è per 2 numeri

Il pagamento potrà essere effettuato a mezzo bonifico bancario sul c/c 3191815 della UNICREDIT - piazza Grande - Modena, intestato a:

Il Bulino edizioni d'arte

IBAN IT49V0200812930000003191815

☺ abbonamento on-line: www.ilbulino.com

CIVILTÀ MANTOVANA

Rivista semestrale



Comune di Mantova

Proprietà

COMUNE DI MANTOVA

Editore

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE s.r.l.
via Bernardino Cervi 80, 41123 Modena
tel. 059 822816 • www.ilbulino.com
ilbulino@ilbulino.com

Redazione

DANIELE BINI
civiltamantovana@ilbulino.com

Distribuzione

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
ilbulino@ilbulino.com

Segreteria

COMUNE DI MANTOVA
SETTORE CULTURA - SERVIZIO
BIBLIOTECHE
via Ardigò 13, 46100 Mantova
tel. 0376 352720
[bibiblioteche.servizi@comune.mantova.it](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.it)

GONZAGA

GIANCARLO MALACARNE
via Agnella 6, 46023 Gonzaga (Mn)
tel. 0376 528441
malacarne.giancarlo@virgilio.it

MODENA

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
via B. Cervi 80, 41123 Modena
tel. 059 822816
civiltamantovana@ilbulino.com

DIRETTORE

GIANCARLO MALACARNE
malacarne.giancarlo@virgilio.it

VICEDIRETTRICE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vicedirettrice e editore:

FRANCESCA FERRARI
francesca.ferrari@comune.mantova.it

CLAUDIO FRACCARI
cfrak@libero.it

CESARE GUERRA
cesareguerra@libero.it

RENZO MARGONARI
renzo@renzomargonari.it

ROBERTA PICCINELLI
roberta.piccinelli@outlook.com

RAFFAELE TAMALIO
tamwright@libero.it



*In collaborazione
con l'Archivio di Stato
di Mantova*

In copertina: *Ritratto di Giacoma Foroni pubblicato dall'Accademia Virgiliana in Relazione*, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacoma Foroni, *Mantova, Società tipografica all'Apollo, 1802; modificato con programma di elaborazione di immagini digitali.*

Civiltà Mantovana on line: www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta_mantovana.asp
www.bibliotecateresiana.it

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

Un numero € 20,00; Europa € 35,00; extra Europa € 45,00
Abbonamento annuo (2 numeri): Italia € 35,00 / Europa € 60,00
extra-Europa € 80,00

COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI
storico dell'arte
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO M. BELFANTI
storico dell'economia
Università di Brescia
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

PAOLA BESUTTI
musicologa
Università di Teramo
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CLAUDIA BONORA
storica del paesaggio, dell'architettura
e dell'urbanistica
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CLAUDIO FRACCARI
critico letterario e di arti visive
Società Dante Alighieri, Mantova

GIUSEPPE GARDONI
storico medievista
Istituto secondario di II grado
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CESARE GUERRA
storico dell'editoria

STEFANO L'OCCASO
storico dell'arte
Complesso Museale
Palazzo Ducale di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

GIANCARLO MALACARNE
storico

RENZO MARGONARI
artista e storico dell'arte contemporanea
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

IRMA PAGLIARI
storica del territorio e dei beni culturali,
bibliografici e cartografici

ROBERTA PICCINELLI
storica dell'arte
Musei Civici di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO PRANDI
storico delle religioni
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

RAFFAELE TAMALIO
storico
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO TOGLIANI
storico dell'architettura
Politecnico di Milano, sede di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

LEANDRO VENTURA
storico dell'arte
Ministero della Cultura

Note importanti per i collaboratori e i membri di Comitato di Redazione e Comitato Scientifico

La collaborazione è gratuita. I materiali inviati, *inediti*, non vengono restituiti. Gli autori si assumono la responsabilità del contenuto dei testi, che dovranno pervenire *in formato digitale*, preferibilmente via posta elettronica (civiltamantovana@ilbulino.com) o in alternativa su CD o DVD. Il testo, non superiore ai 75.000 caratteri e *fornito nella sua stesura definitiva*, dovrà essere corredato dalle eventuali illustrazioni (*di adeguato livello qualitativo e in file separati dal testo, in formato tiff o jpg, tassativamente non all'interno del file di testo*) con l'indicazione della fonte di provenienza e l'*autorizzazione alla pubblicazione*, laddove richiesta; da un breve riassunto (massimo 100 parole) in lingua inglese e da un *breve* profilo biografico dell'autore (massimo 70 parole) con indirizzo, telefono ed email. Le bozze vengono inviate esclusivamente via posta elettronica, in file formato PDF.

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a *peer review* a garanzia del valore scientifico.

Le segnalazioni bibliografiche di interesse mantovano vanno indirizzate al Servizio Biblioteche del Comune di Mantova: biblioteche.servizi@comune.mantova.it per l'eventuale pubblicazione nell'apposita rubrica.

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



COMUNE^{DI}
MANTOVA

Via Roma 39 - 46100 Mantova
www.comune.mantova.it
tel. 0376 3381



MANTOVA
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

SOMMARIO

Su alcune ceramiche preromane dal centro storico di Canneto sull'Oglio <i>di</i> RICCARDO GHIDOTTI	10
Cristo in trono con san Nicola e tre bambini. Un'inedita lastra scultorea quattrocentesca da Castiglione Mantovano, Roverbella <i>di</i> DEBORA TREVISAN	24
«Muschio, ambra e zibetto», guanti e camicie. Isabella d'Este con altre «virtuose donne», le qual si diletta de l'arte profumatoria», tra Leonardo da Vinci e alcuni gentiluomini <i>di</i> PAOLA VENTURELLI	32
Il perduto altare del «Choro per le suore» in Sant'Orsola a Mantova. Ipotesi ricostruttiva e interpretativa <i>di</i> ROBERTO RAGIONE e CLAUDIA LATTANZI	46
Alessandro II Pico e la «questione» di Casale <i>di</i> ENZO GHIDONI	64
La storia di Giacoma Foroni <i>di</i> ALESSANDRA VIGNA	84
Porta Mantova (o San Martino) in Bozzolo. Una dimenticata architettura trionfale per l'imperatore Ferdinando I d'Asburgo Lorena <i>di</i> CARLO TOGLIANI	104
Disegni di Casa Rubini vista dalla palazzina del Manicomio nei taccuini di Angelo Giuseppe Facciotto <i>di</i> UMBERTO PADOVANI	116
Il sesto senso. Testimoni recenti di oltranza cinematografica <i>di</i> CLAUDIO FRACCARI	146

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

CLAUDIO FRACCARI, già docente di Lettere, si interessa di letteratura, linguistica, arti visive e dello spettacolo. Pubblicista, scrittore e saggista, è presidente del comitato mantovano della Società Dante Alighieri. Tra le sue pubblicazioni: *Cortesie per gli ospiti. Itinerario di lettura tra l'antico e il moderno* (2013), *Vulpes in fabula. La fortuna millenaria del modello esopico* (2014), *Dante nell'arte. Riflessi iconografici dell'Inferno* (2021), *Punctum. Riflessioni e aforismi* (2022).

ENZO GHIDONI, socio e corrispondente di alcuni centri e istituti culturali, è autore di numerosi saggi sui Pico della Mirandola inerenti in particolare alle loro relazioni con gli altri stati italiani, tra i quali i domini gonzagheschi, e le grandi potenze internazionali.

RICCARDO GHIDOTTI, compiuti studi tecnico-scientifici, ha indirizzato poi i propri interessi sulla storia antica, pubblicando articoli di archeologia, epigrafia, toponomastica e numismatica su diversi periodici.

CLAUDIA LATTANZI ha conseguito la laurea specialistica in Management dei Beni culturali - Storia dell'Arte presso l'Università di Macerata; la laurea in Scienze dell'Architettura all'Università di Camerino; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio presso Sapienza Università di Roma. Svolge attività di ricerca sul patrimonio artistico e architettonico nonché sulla sua conservazione.

UMBERTO PADOVANI è nato a Mantova. Dopo la laurea in Psicologia ha lavorato presso un istituto di credito cittadino sino al 2012. Si interessa da sempre di editoria e arti figurative.

ROBERTO RAGIONE ha conseguito presso Sapienza Università di Roma la laurea specialistica in Architettura UE; la laurea magistrale in Architettura del paesaggio; i master in Architettura per l'archeologia e in Diritto dei beni culturali; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; il dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura. Svolge attività di ricerca nell'ambito della storia e della conservazione dei beni culturali.

CARLO TOGLIANI è professore associato al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito (DABC), e storico dell'architettura. Fra i campi d'indagine e d'interesse, l'architettura civile e militare con riferimenti all'età napoleonica in Italia, alla quale ha dedicato alcuni studi specifici. È membro del Comitato Scientifico di «Civiltà Mantovana».

DEBORA TREVISAN, funzionaria storica dell'arte presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova, è dottore di ricerca in Studio e conservazione dei Beni archeologici e architettonici e in possesso della laurea specialistica in Storia dell'Arte. È coordinatrice del Comitato Scientifico dell'Ecomuseo della Risaia, dei fiumi e del paesaggio rurale mantovano. Principale ambito di ricerca è la storia degli studi paletnologici in Italia.

PAOLA VENTURELLI, storica dell'arte, specializzata in storia dell'oreficeria, del collezionismo e della moda, con particolare attenzione all'ambito milanese e ai Gonzaga, ha pubblicato opere monografiche e saggi per atti, volumi miscelanei e riviste. Ha allestito e studiato raccolte di musei e ha curato mostre, anche a Mantova (Palazzo Ducale, Museo Diocesano, Museo di Palazzo d'Arco). Insegna in ambito universitario ed è conservatore del Museo del Gioiello di Vicenza.

ALESSANDRA VIGNA, nata Mantova, è docente all'ITT «Carlo d'Arco» di Mantova. Oltre a essersi laureata all'Università IUAV di Venezia, in Arti visive e dello spettacolo (triennale) e in Design (magistrale), ha conseguito all'Università di Padova una laurea magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale, con una tesi intitolata «La vera storia di Giacomina Foroni. Come raccontare la storia con i podcast», relatrice Laura Schettini.



1. Skyphos. *Piadena, Museo Archeologico, inv. st 20660.*

RICCARDO GHIDOTTI

SU ALCUNE CERAMICHE PREROMANE
DAL CENTRO STORICO
DI CANNETO SULL'OGGIO

Nel 1977, in seguito a una conversazione avuta col signor Romeo Pasquali di Piadena, all'epoca uno dei responsabili del locale Museo Archeologico nonché memoria storica di quella istituzione, venivo a conoscenza del fatto che due eleganti vasi "a vernice nera" (uno *skyphos* e una *kylix*) ivi conservati erano stati donati al suddetto museo, una ventina d'anni prima, da don Umberto Sgarbi, parroco di Canneto, il quale li aveva rinvenuti «durante lo scavo delle fondamenta di un edificio eretto nei pressi della chiesa parrocchiale». Alcuni anni più tardi, parlando della vicenda col compianto professor Fausto Scalvini, appresi ulteriori dettagli sulla scoperta. Il professor Scalvini, infatti, ricordava con chiarezza, sebbene all'epoca dei fatti fosse un adolescente, che durante i lavori per la realizzazione dell'oratorio maschile, edificio che lo stesso Scalvini con altri ragazzi della parrocchia aveva contribuito a erigere, erano venute alla luce «due o tre sepolture antiche al cui interno erano deposti alcuni vasi in ceramica».

Nell'Archivio del museo piadenese sono rintracciabili due documenti che sostanzialmente confermano le informazioni da me raccolte. Il primo documento, dalla data illeggibile e sottoscritto dalla sovrintendente archeologica regionale Bianca Maria Scarfi, consiste nel verbale d'inventario e consegna al museo dei suddetti vasi, dei quali si fornisce una dettagliata descrizione, ma se ne indica una provenienza palesemente errata. L'imprecisione, tuttavia, è stata puntualmente colta e corretta nel secondo documento, recante l'intestazione: «Canneto sull'Oglio - Oratorio presso la parrocchiale», datato 25 giugno 1988 e redatto dalla sovrintendente Anna Maria Tamassia, la quale, ricorrendo alla testimonianza del signor Pasquali, precisa che:

una trentina di anni fa, durante la costruzione del nuovo oratorio, il parroco don Sgarbi recuperava alcuni pezzi archeologici ora non meglio definibili giacché egli tratteneva presso di sé parte di essi mentre depositò al Museo Civico di Piadena

due vasi ora esposti in vetrina.[...] Resta il dubbio che il ritrovamento dell'oratorio coincida con la «tomba romana presso la chiesa» scoperta nel giugno 1956 (?) di cui dà notizia «La veneranda Anticaglia», V, 1, 1957, p. 23».

In realtà, la scoperta testé menzionata e pubblicata nel '57 non ha nulla a che vedere col ritrovamento in questione, in quanto lo stesso avvenne non prima della primavera-estate del 1959, dato che la licenza edilizia per la costruzione dell'oratorio fu concessa dal Comune di Canneto sull'Oglio in data 25 febbraio 1959, con pratica edilizia n. 46 e relativa alla domanda di sistemazione del piano terra del lato nord (rustico) della casa natale di don Enrico Tazzoli (attuale oratorio maschile «Don Bosco»)¹.

Dunque, durante lo scavo per gettare le fondamenta dell'oratorio, il parroco, don Sgarbi, portò alla luce alcune tombe preromane, una delle quali restituì i due vasi «a vernice nera» che successivamente donò al Civico Museo Archeologico di Piacenza. La cosiddetta «ceramica a vernice nera» consiste in un tipo di vasellame fine da mensa, caratterizzato generalmente da forme aperte e prodotto tra il IV e il I secolo a.C. in ambiente italico a imitazione delle ultime fasi della ceramica attica. Nel nostro caso sono stati rinvenuti all'interno di un'unica sepoltura uno *skyphos* (fig. 1) e una *kylix* (fig. 2).

Il primo reperto (inv. st. 20660) è un tipico vaso di tradizione greca consistente in una profonda coppa da vino, con due piccole anse orizzontali impostate appena al di sotto di un orlo arrotondato. Il piede è basso e termina con una base ad anello. Nell'insieme il reperto è riferibile alla serie 4321 della tipologia Morel². L'argilla, ben depurata, è di colore rosato e ricoperta da una vernice nero-brunastra opaca piuttosto diluita e con difetti di cottura. Il pezzo, ricomposto da due frammenti, è alto 12,5 cm, ha un diametro (all'orlo) di 14 cm e (al piede) di 6,5 cm. Tale reperto, diffuso in ambiente etrusco tra la fine del IV e la metà del III sec. a.C., è prodotto in alta Etruria, specialmente a Volterra, ed è frequente a Adria in corredi tombali databili entro la prima metà del III sec. a. C.³.

Il secondo reperto (inv. st. 20661) è anch'esso una coppa per libagioni di tradizione greca, ed è riconducibile alla serie 4115 della tipologia Morel, corrispondente alla forma 82 della tipologia Montagna Pasquinucci⁴. Il corpo è espanso, la bocca larga, l'orlo sottile e arrotondato sotto cui sono impostate due anse «non ripiegate ad orecchia». Il corpo poggia direttamente su di un piede leggermente svasato. Sul fondo interno della *kylix* è presente la caratteristica decorazione di un cerchio inciso e circondato da 5 fasce concentriche di trattini ottenuti a rotella. L'argilla è depurata e di color rosa-camoscio, la vernice nera è coprente, uniforme e brillante all'esterno, più opaca all'interno. Il reperto, che presenta un'ansa e parte della parete lacunose, è alto 4,7 cm e



2. Kylix. Piadena, Museo Archeologico, inv. st 20661.

ha un diametro all'orlo di 11 cm e alla base di 5,1 cm. Anche questo tipo di coppa, diffuso in ambiente etrusco nel III e nella prima metà del II sec. a.C., è prodotto in area volterrana.

Sulla base dei dati cronologici relativi ai due reperti, e in virtù della loro indubbia relazione, possiamo concludere che gli stessi, una volta prodotti, vennero esportati in Lombardia agli inizi del III sec. a.C.. Questo dato è pure in linea con l'opinione degli studiosi, secondo cui nonostante le *kylikes* di origine volterrana abbiano avuto una persistenza piuttosto lunga nelle aree di fabbricazione e nei centri circostanti, sarebbero state esportate nell'Italia settentrionale, e specialmente a nord del Po, soltanto nelle fasi più antiche della loro produzione, ossia nella prima metà del III sec. a.C.⁵.

Comunque sia, quando i due vasi giunsero a Canneto, il Nord Italia era occupato dai Celti da circa un secolo. Queste genti, suddivise in varie tribù provenienti dalla Gallia, scesero in Italia o nel 388 a.C., secondo gli storici greci Polibio (II, 17, 1) e Diodoro Siculo (XIV, 113) che fanno coincidere cronologicamente la discesa dei Galli con l'assedio di Reggio da parte di Dionisio I, tiranno di Siracusa, avvenuto appunto nel 388 a.C.⁶, oppure poco prima del 396 a.C., anno della caduta di Veio⁷, stando a un noto passo di Livio (V, 17)⁸. Una volta varcate le Alpi, la tribù degli Insubri si stabilì nella Lombardia occidentale e quella dei Cenomani occupò la pianura tra l'Oglio e il Mincio, mentre i Boi, i Lingoni e i Sénoni si stanziarono a sud del Po.

Pur rilevando che proprio tra il IV e il III secolo a.C. il flusso commerciale proveniente dalle regioni a sud dell'Appennino verso le popolazioni celtiche stanziatesi in Lombardia fu molto ridotto, gli scambi commerciali non furono mai completamente interrotti⁹ e qualcosa di preciso si può dire circa le direttrici seguite dai prodotti ceramici che, partendo dall'area volterrana, giungevano in Lombardia attraverso un percorso ormai noto che partiva dall'Etruria settentrionale, passava per l'Appennino tosco-emiliano attraversando, nell'ordine, la val d'Elsa, la val di Setta e la val d'Idice fino ad arrivare a Adria (oppure a Spina)¹⁰, da dove, risalendo il Po e i suoi affluenti, giungeva nelle località lombarde¹¹. Una conferma in tal senso ci giunge sia dalle fonti antiche, in particolar modo da Polibio (II, 16, 10) che, essendo vissuto nel II sec. a.C., ci fornisce una testimonianza particolarmente attendibile, e sia dai ritrovamenti che (escludendo Mantova e il suo circondario)¹² sono stati effettuati solamente in sette località, tutte ubicate lungo (o presso) le rive fluviali¹³, quali sono appunto Canneto e Piadena lungo l'Oglio, Carpenedolo e Gavardo lungo il Chiese, Sesto Cremonese presso l'Adda, Ricengo lungo il Serio e Vigevano presso il Ticino.

Per cui, se i vasi in oggetto sono giunti a destinazione all'inizio del III secolo, verrebbe spontaneo supporre che siano stati depositi nella tomba all'incirca nello stesso periodo. Ciò nondimeno, se si prendono in esame le più antiche necropoli celtiche di Lombardia, le quali appartengono al IV e al III sec. a.C., si riscontra la quasi totale mancanza di ceramica nelle tombe. Va detto, altresì, che tale caratteristica nel costume funerario dei Celti era piuttosto diffusa, tant'è che la si rileva anche in varie necropoli transalpine. In ogni caso, a titolo d'esempio, si può far riferimento alla necropoli celtica di Carzaghetto¹⁴ che, oltre a essere geograficamente vicinissima a Canneto, è databile tra il 325 e il 250 a.C. Orbene, nel suddetto sepolcreto, che contava ben 56 tombe, solo 6 sepolture restituirono vasi in ceramica. Un'altra caratteristica significativa della necropoli di Carzaghetto è la totale mancanza di elementi riferibili alle culture italiche: infatti mancano completamente reperti di tradizione golasecchiana, paleoveneta o etrusca, salvo l'eccezione di una fibula bronzea tipo "Certosa" (tomba 27): spilla ferma-mantello peculiare e diffusa nel Nord Italia durante il V secolo a.C.¹⁵. Caratteristiche assai differenti presentano, invece, le necropoli celtiche distribuite tra la Romagna e le Marche, appartenenti alle tribù dei Boi, dei Lingoni e dei Sènoni, dove i corredi tombali sono contraddistinti da una decisa influenza della civiltà etrusca e i caratteri originali celtici sono fortemente attenuati.

Alla luce di questi dati, e tenuto conto che nella sepoltura dell'oratorio di Canneto è presente un significativo corredo vascolare di carattere simposiaco e per di più d'importazione etrusca, dovremo convenire che la tomba in questione sia stata realizzata almeno due o tre generazioni dopo l'acquisizione dei vasi,

ossia quando anche i Celti di Lombardia incominciarono ad assimilare usi e costumi della civiltà etrusca.

Non deve stupire neppure il fatto che beni di pregio possano essere deposti nelle tombe molto tempo dopo essere stati fabbricati; esistono, infatti, almeno altri due esempi significativi a noi vicini che lo confermano: il primo è relativo proprio alla già citata fibula “Certosa” della tomba 27 di Carzaghetto, allorché un pregevole oggetto, di produzione italica (forse felsinea), probabilmente del v secolo (o poco dopo) lo troviamo in un corredo tombale celtico di fine iv. Il secondo caso è relativo alla celebre sepoltura di Castiglione delle Stiviere, senz'altro il più ricco sepolcro celtico scoperto a nord del Po, nel quale, oltre a un cospicuo corredo bronzeo databile, come la tomba, tra il 275 e il 250 a.C., era presente un candelabro di fabbricazione etrusca, di elevata qualità artistica, prodotto attorno alla metà del secolo precedente¹⁶.

Sempre ricorrendo alla necropoli di Carzaghetto, si possono delineare sommariamente, attraverso i corredi tombali, i tratti e la struttura sociale di quella comunità. A Carzaghetto la maggior parte delle tombe presenta corredi assai poveri e 13 sepolture ne sono addirittura prive, invece una esigua minoranza di tombe contiene i resti di guerrieri armati di tutto punto la cui elevata posizione sociale si riflette nei ricchi corredi delle loro mogli. In virtù di ciò si può ragionevolmente affermare che la struttura sociale di quel gruppo umano era costituita (come del resto la società celtica in genere) da una esigua aristocrazia guerriera, al di sotto della quale vi era un nutrito gruppo di lavoratori comprendente artigiani, allevatori, pastori e, più in basso, i servi.

Quanto all'individuo della tomba dell'oratorio (forse diretto discendente dei Celti di Carzaghetto), era certamente un maschio adulto: ce lo suggerisce la presenza dello *skyphos* e della *kylix*, tipici accessori del simposio, la riunione degli uomini maturi durante la seconda parte del banchetto; il defunto inoltre doveva appartenere alla classe aristocratica: ce lo indica la qualità e l'esoticità del corredo funerario che, una settantina d'anni dopo Carzaghetto, vede sostituite (nelle tombe) le armi col vasellame di lusso, quale era appunto la ceramica volterrana, la cui presenza nel sepolcro è da interpretare come la volontà degli individui appartenenti alla élite celtica di fine III e inizio II secolo di conformarsi ai costumi in uso nell'Italia centrale.

Attorno alla metà degli anni Ottanta il nuovo parroco di Canneto, don Sergio Franzini, rinveniva, in una vecchia scatola di cartone conservata nella soffitta della canonica, altri due vasi (figg. 3-4 e 5), con ogni probabilità gli stessi che il suo predecessore aveva trattenuto presso di sé (come risulta, per altro, nel citato documento redatto dalla sovrintendente Tamassia), e che in seguito furono consegnati, dallo stesso parroco, al Museo Civico di Canneto.



3. Aryballos. Canneto sull'Oglio, Museo Civico, inv. st. 106137.

Nel primo caso si tratta molto probabilmente di un *aryballos* (inv. st. 106137), seppur di grandi dimensioni, il quale manifesta precise affinità formali con gli *aryballoi* di tradizione etrusco-corinzia di VI secolo a.C.¹⁷. Il reperto, infatti, ha corpo ovoidale di ceramica depurata color arancio-rosato, collo cilindrico, bocchello a disco decorato, nella parte superiore, con vernice bruna, ansa a nastro verticale (lacunosa), impostata tra l'orlo del bocchello e la spalla, e piede ad anello (*fig. 3*). La decorazione è costituita da due fasce parallele (la superiore più larga e l'inferiore più stretta) di colore bruno, che corrono di poco al di sotto della spalla. Nella parte anteriore del collo, diametralmente opposto all'ansa, è impostato un beccuccio terminante anch'esso con bocchello a disco (*fig. 4*). Nessun dubbio che il reperto fosse un recipiente per sostanze oleose: il foro di piccolo diametro del beccuccio che permetteva di graduare la fuoriuscita del liquido ne costituisce la prova certa¹⁸. Per la verità, proprio la grande capacità del recipiente¹⁹ ha reso necessaria la realizzazione del beccuccio che



4. Particolare del foro del beccuccio.

negli *aryballoi* tradizionali non è presente, dato che le loro piccole dimensioni permettevano di graduare la fuoriuscita dell'olio profumato semplicemente inclinando a piacere il recipiente.

La presenza a Canneto di ceramica etrusco-corinzia ancorché non figurata²⁰ del VI secolo a.C. rappresenta un'ulteriore conferma dei traffici commerciali dall'Etruria meridionale verso l'Italia settentrionale e va ad aggiungersi al già noto *aryballos* rinvenuto a Castelletto Ticino (Novara)²¹ e ai cinque frammenti di ceramica etrusco-corinzia figurata, pertinenti a un vaso di grandi dimensioni: un'anfora decorata col motivo della "processione animale" e con fasce di bande intrecciate. Tali reperti furono rinvenuti presso Quinzano d'Oglio (Cremona), non molto distante da Canneto, lungo la sponda del fiume. Sicché, anche alla luce dell'inedito recipiente cannetese, appare ancor più evidente il ruolo svolto dall'Oglio come via di penetrazione commerciale nella Lombardia di VII-VI secolo verso il territorio golasecchiano e il contiguo Canton Ticino²².



5. *Coppa celtica. Canneto sull'Oglio, Museo Civico, inv. st. 106138.*

Il secondo reperto è una ciotola carenata a profilo sinuoso e piede ad anello realizzata in terracotta color mattone (*fig. 5*). Il reperto (inv. st. 106138), lavorato al tornio, è alto 8,2 cm, ha un diametro alla bocca di 23 cm e al piede di 8 cm. Si tratta di un recipiente di buona fattura, ma privo di qualsiasi tentativo di ornamentazione artistica. Dalla sagoma si nota una certa influenza delle forme vascolari dell'Italia centro-meridionale, anche se la ciotola è certamente di produzione locale. In particolare, il reperto è all'incirca assimilabile tipologicamente alla forma 36 della "ceramica campana A" secondo la classificazione Lamboglia²³. Quanto a determinarne l'inquadramento cronologico, possiamo basarci sui corredi tombali presenti in due necropoli bresciane molto vicine a Canneto, vale a dire i sepolcreti gallo-romani di Ca' di Marco e di Remedello Sotto nei quali, stando all'analisi dei corredi, questo tipo di ciotola è inquadrabile all'inizio del I secolo a.C., dato che la troviamo associata a reperti riferibili alla fase La Tène DI, che, nella cronologia assoluta, corrisponde al periodo compreso tra il 120 e l'80 a.C.²⁴.

Il ritrovamento di questi reperti, congiuntamente ad altre inedite scoperte archeologiche effettuate nel centro storico di Canneto (quartiere Castello), è la dimostrazione che il sito era abitato fin dalle epoche più remote. Nell'agosto del 1984, infatti, in seguito all'apertura di un piccolo scavo nel giardino della canonica, vennero alla luce, oltre all'immane ceramica rinascimentale,

alcune lamette di selce unitamente a frammenti di bronzo pertinenti al gambo e alla parte terminale appuntita di uno spillone: materiali senz'altro riferibili all'Età del Bronzo²⁵, e, nell'aprile del 2001, durante lo scavo per la sistemazione delle fognature in via Tazzoli, si scoprirono, appena al di sotto del manto stradale, quattro sepolture, due delle quali, relativamente vicine tra loro, erano all'altezza del numero civico 2 (ex caserma dei carabinieri), mentre le altre due, distanti una cinquantina di metri dalle prime, si trovavano l'una all'altezza del civico 6 e l'altra, danneggiata da precedenti lavori edili, sull'angolo tra via Tazzoli e piazza Eroi e Martiri. Gli scheletri, giacenti in uno strato sabbioso e senza alcuna protezione, erano rannicchiati sul fianco sinistro a non più di 30-40 cm di profondità. Queste sepolture, per più di un motivo, richiamano alla mente la tomba neolitica di Mosio²⁶, mentre, per quanto riguarda la loro estesa distribuzione sul terreno, ricordano il sepolcreto neolitico di Chiozza di Scandiano (Reggio Emilia)²⁷.

Anche l'ubicazione geografica del centro storico di Canneto lascia intuire la sua remota origine. Secondo gli studi di topografia antica condotti da Pierluigi Tozzi, era già esistente, in età romana, la via che collega Canneto con Piadena e Casalmaggiore²⁸, ma poiché il programma stradale voluto da Roma per l'Italia settentrionale utilizzò in larga misura i tracciati viari preesistenti (piste livellate, sentieri o strade di terra battuta)²⁹, si può facilmente intuire in quale posizione strategica sorgesse l'abitato di Canneto fin dalla preistoria, vale a dire: nella parte più elevata di un alto e ampio terrazzamento alluvionale, lambito a meridione dal corso dell'Oglio, esattamente nel punto in cui una pista prei-protostorica di collegamento nord-sud superava il fiume. Per tanto è lecito supporre che questo tronco stradale, che in età romana arrivava a Casalmaggiore e poi proseguiva con la via Cremona-Brixellum³⁰, fino a raggiungere l'antica Viadana (il *portus brixianus* sul Po)³¹, già nel periodo preromano costituisse l'asse di collegamento tra il gran fiume padano e *Brixia*: la capitale del territorio cenomane, di cui l'antico abitato di Canneto faceva parte.

ABSTRACT

Riccardo Ghidotti focuses on some ceramic vases that were found in 1959 in three different pre-Roman tombs at Canneto sull'Oglio. These finds witness the remote origin of the place and the traffic routes which spread from Etruria to Lombardy between the 6th and the 3rd centuries BC.

NOTE

1. La pratica edilizia è conservata nell'Archivio Comunale di Canneto sull'Oglio, sotto gli estremi citati nel testo.
2. J.-P. MOREL, *Céramique Campanienne: les formes*, «Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome», 224 (1981), p. 306.
3. E. MANGANI, *Materiali volterrani ad Adria in età preromana*, «Studi Etruschi», XLVIII (1980), p. 131 e nota 51. Si veda anche M. GAMBA, *La ceramica a vernice nera da Este e Padova*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, II, Mantova 1987, p. 143.
4. MOREL, *op. cit.*, p. 290 e M. MONTAGNA PASQUINUCCI, *La ceramica a vernice nera del Museo Guarnacci di Volterra*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», 84 (1972), pp. 364-372.
5. P. FRONTINI, *Il Castellazzo della Garolda: la ceramica a vernice nera*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, II, cit., p. 192.
6. Sulla questione cronologica, *cfr.* M. SORDI, *I rapporti romano-etruschi e l'origine della civitas sine suffragio*, Roma 1960, p. 25 ss.
7. L. PARETI, *Storia di Roma*, I, Torino 1952, pp. 456-458.
8. Durante l'assedio di Veio (405-396 a.C.) da parte dei Romani, i Veienti chiesero aiuto alle città etrusche federate. Tuttavia tale aiuto non venne prestato proprio perché le città etrusche erano impegnate nel fronteggiare la minaccia di una nuova popolazione mai vista in precedenza: i Galli Sènoni.
9. P. FRONTINI, *La ceramica a vernice nera in Lombardia nel IV e III sec. a.C.*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 165 (1983), p. 175 ss.
10. Si tratta probabilmente della via attestata anche dalle fonti letterarie (*Pseudo-Scylax*, 17), ossia la strada etrusca che da Pisa conduceva a Spina, attraverso le valli appenniniche, in tre giorni di cammino.
11. Sul percorso della ceramica volterrana dal luogo di produzione alla Lombardia, in funzione delle risultanze archeologiche, *cfr.* P. FRONTINI, *Le importazioni di ceramica a vernice nera in Lombardia dal IV al II sec. a.C.*, in *Celti ed Etruschi nell'Italia settentrionale dal V sec. a.C. alla romanizzazione*, Bologna 1987, p. 141. Si veda anche MANGANI, *op. cit.*, p. 140.
12. Diversamente dal resto della Lombardia, Mantova e il territorio immediatamente a sud della città lungo il Mincio hanno restituito una buona quantità di ceramica d'importazione volterrana di IV e III sec. a.C. Ma non bisogna dimenticare che quell'area era sede, fin dal V secolo, di basi commerciali per le merci etrusche e greche destinate ai mercati d'oltralpe e che i dati in nostro possesso sembrano indicare una persistenza, in quei luoghi, dell'elemento culturale etrusco, per cui è assai probabile che quell'area abbia mantenuto il suo carattere commerciale anche nei due secoli successivi. Non a

caso Plinio (*Naturalis historia*, III, 130) ricorda Mantova come l'ultimo residuo etrusco a nord del Po (dopo lo sconvolgimento celtico).

13. FRONTINI, *Le importazioni*, cit, p. 141.
14. A. FERRARESI, *Canneto sull'Oglio. Frazione Carzaghetto (Mantova). Necropoli gallica*, «Notizie degli scavi d'antichità», XXX (1976), pp. 5-79.
15. *Ibid.*, pp. 63-64 e nota 126.
16. G. SASSATELLI, *Il candelabro di Castiglione delle Stiviere*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, II, cit., pp. 204-218.
17. Il recipiente è alto 19,7 cm (21,5 cm, se si considera il beccuccio), il bocchello ha un diametro di 6 cm, mentre il bocchello del beccuccio è di 3 cm, con un foro di 0,8 cm. Normalmente gli *aryballoi* sono contenitori di piccole dimensioni (6-10 centimetri di altezza) di pregevole qualità: realizzati in vetro, in alabastro o in faïence, di produzione greco-orientale, corinzia e laconia, contenenti un prodotto profumato liquido o semiliquido. Gli *aryballoi* di produzione etrusca, al contrario, sono in ceramica e non servivano per commercializzare un prodotto particolarmente pregiato quanto quello greco, ma contenevano un miscuglio di olio d'oliva e sostanze grasse di origine animale con l'aggiunta di essenze tratte dalla rosa, dalla menta, dal rosmarino e dal pino, ottenendo così, a costi contenuti, una crema liquida profumata. Tali recipienti si potevano riutilizzare e avevano un ruolo nella cosmesi, nell'igiene e nella farmacia. Detti vasi erano prodotti nell'Etruria meridionale marittima (specialmente a Veio, Cerveteri, Tarquinia e Vulci) e venivano esportati soprattutto seguendo le rotte commerciali verso la Gallia meridionale (Marsiglia), la Sardegna punica e Cartagine. Cfr. D. FRÈRE, *Importations et imitations. Les vases à huile parfumée en Campanie*, in *Ceramiche fini a decoro subgeometrico del VI secolo a.C. in Etruria meridionale e in Campania*, a cura di D. Frère, «Collection de l'École Française de Rome», 389 (2007), pp. 41-44 e p. 47, fig. 1A.
18. In generale, sui recipienti per oli profumati di produzione etrusca e sul loro commercio, cfr. V. BELLELLI, *Commerci di profumi per e dall'Etruria*, in *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*, a cura di A. Carannante e M. D'Acunto, Napoli-Paestum 2012, pp. 277-299.
19. In effetti raddoppiando il diametro del corpo, pressoché sferoidale, di un vaso, il suo volume aumenta di circa otto volte.
20. Anche nel caso in cui, come sembra, si trattasse proprio di ceramica di produzione "etrusco-corinzia non figurata", cfr. V. BELLELLI, *Prolegomena allo studio della ceramica etrusco-corinzia non figurata*, in *Ceramiche fini a decoro*, cit., pp. 9-26, andrebbe adottata la classificazione proposta da M. BONGHI JOVINO, *Gli ateliers di Tarquinia. "Le ceramiche depurate" nella classificazione delle produzioni*, *ivi*, tabella a p. 92, secondo cui il nostro recipiente apparterebbe alla classe della ceramica depurata e alla sottoclasse della ceramica decorata a bande. Infatti, per convenzione, si è deciso che tutto ciò che raffigura fasce sia da attribuire alla cosiddetta "ceramica a bande" e di classificare come "etrusco-corinzia" propriamente detta solo la ceramica a bande con l'aggiunta di decorazione figurata. Cfr. G. BAGNASCO GIANNI, *Le ricerche sulle ceramiche depurate a Tarquinia. Tra importazioni e produzioni locali*, *ivi*, p. 95.

21. FRÈRE, *op. cit.*, p. 59.
22. R. DE MARINIS, *Il Mantovano nella preistoria*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano, il caso mantovano*, Modena 1984, p. 21 e, dello stesso autore, *I commerci dell'Etruria con i paesi a nord del Po dal IX al VI secolo a.C.*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, I, Mantova 1986, p. 61 e nota 56.
23. N. LAMBOGLIA, *Per una classificazione preliminare della ceramica campana*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Liguri*, Bordighera 1952, p. 183.
24. G. VANNACCI LUNAZZI, *Le necropoli preromane di Remedello Sotto e Ca' di Marco di Fiesse*, Reggio Emilia 1977. Per la forma si vedano le pp. 44 e 45, e le tavv. XXVI, nn. 1 e 3 e LV n. 2. Per la cronologia si vedano le pp. 61-65.
25. Il fatto curioso fu che i reperti più antichi affiorarono dagli strati più superficiali, mentre la ceramica rinascimentale proveniva dai livelli più profondi dello scavo. In realtà, si è trattato solo di una contraddizione apparente in quanto il livello del giardino è sensibilmente più alto rispetto al piano stradale antistante e ciò a causa dell'accumulo del terreno di riporto proveniente dallo scavo delle fondamenta per l'ampliamento cinquecentesco della sacrestia parrocchiale, che confina proprio col lato meridionale del giardino, così che il terreno contenente i reperti dell'Età del Bronzo, che originariamente si trovava al di sotto dell'attuale sacrestia, finì per essere sparso al di sopra del giardino della canonica.
26. La sepoltura neolitica di Mosio (IV millennio a.C.) venne alla luce, al di sotto di una via sterrata, nella parte più occidentale del paese proprio in corrispondenza del punto più elevato del terrazzamento fluviale dell'Oglio, a pochi metri dall'orlo prospiciente la bassura del fiume. Lo scheletro era giacente sul fianco sinistro e sepolto a pochissima profondità, tanto che affiorò in seguito a un violento temporale estivo. Per un approfondimento del tema, mi permetto di rimandare al mio articolo, *Nota sulla sepoltura neolitica di Mosio*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXV (2000), 110, pp. 124-135.
27. Si consideri che i sepolcreti del Neolitico medio si trovano generalmente nelle immediate vicinanze degli insediamenti o sono addirittura coincidenti con essi come a Chiozza, dove le 19 tombe che costituivano la necropoli erano sparse in vari punti del villaggio. Cfr. L. DE BUOI, *Nuovi ritrovamenti nel sepolcreto neolitico di Chiozza di Scandiano (Reggio Emilia)*, «Atti della società dei naturalistici e matematici di Modena» LXXI (1940), pp. 194-200 e, nello stesso volume, M. DEGANI, *Una statuetta femminile preistorica e un sepolcreto neolitico scoperti a Chiozza di Scandiano (Reggio Emilia)*, pp. 201-212. Si veda inoltre la cartina planimetrica della necropoli riprodotta alla tav. III.
28. P. TOZZI, *Storia padana antica*, Milano 1972, p. 34, nota 61.
29. N. ALFIERI, *Le vie di comunicazione dell'Italia settentrionale*, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale*, I, Bologna 1964, p. 57.
30. Sul prolungamento del percorso da Casalmaggiore a Viadana, cfr. P. TOZZI, *La storia politica repubblicana*, in *Storia di Cremona. L'età antica*, Cremona 2003, p. 257.
31. Nel *Capitolare di Liutprando*, dell'anno 715, documento col quale si stabilivano i dazi che i comacchiesi erano tenuti a pagare per commerciare lungo il Po e i suoi affluenti in un tempo in cui la situazione idrografica del fiume era ancora la stessa

del periodo romano (dato che non si era ancora verificata la “rotta di Ficarolo”, che avverrà solo nel XII secolo), si menzionano le tappe essenziali dei rifornimenti di sale provenienti da Comacchio e diretti verso i porti fluviali della pianura Padana interna. Nel caso specifico, l'area di Viadana è definita col termine *portus brixianus* in virtù del suo collegamento fluviale (l'Oglio) e stradale con *Brixia*. L'atto è conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona, dove fa parte di una raccolta di documenti voluta dal vescovo cremonese Sicardo (1185-1215), ed è stato edito la prima volta da L.M. HARTMANN, *Zur Wirtschaftsgeschichte Italiens. Analekten*, Gotha 1904, pp. 123-124.



1. *Visione d'insieme della lastra scultorea.*
Castiglione Mantovano, comune di Roverbella.

DEBORA TREVISAN

Cristo in trono con san Nicola e tre bambini

UN'INEDITA LASTRA SCULTOREA
QUATTROCENTESCA DA CASTIGLIONE
MANTOVANO, ROVERBELLA

Nel comune di Roverbella, in località Castiglione Mantovano, è conservata, incastonata in un edificio rustico, una lastra scultorea quattrocentesca inedita, raffigurante *Cristo in trono con san Nicola e tre bambini* (fig. 1). Lo studio ha consentito non solo di inquadrare da un punto di vista storico artistico il pezzo, inserendolo nel panorama della scultura tardogotica mantovana, ma anche di avanzare una ipotesi di provenienza, riportando all'attenzione un oratorio campestre demolito a fine Seicento.

Descrizione della lastra scultorea

Entro una cornice modanata, con sottostanti dentelli nell'angolo superiore sinistro, proponendo una lettura da manca a destra, si incontra un soggetto che per la presenza del bastone pastorale e di un gruppo di tre bambini ai piedi è inquadrabile con san Nicola (fig. 2). Il santo è raffigurato eretto, con un braccio direzionato verso le teste dei bambini mentre l'altro tiene il bastone pastorale, di cui restano l'asta, il nodo e il ricciolo; rivolge il volto e lo sguardo a Cristo seduto in trono. Cristo ha le gambe leggermente divaricate, il busto e il volto sembrano definire un lieve ma deciso movimento a C ribaltata. La sua veste scende a terra ma lascia le punte dei piedi libere. La posa è quella consueta impiegata per raffigurare Cristo in trono. Con la mano sinistra infatti Cristo regge il libro aperto del Vangelo, mentre con l'altra benedice. Il seggio su cui siede presenta uno schienale ad arco a tutto sesto decorato da una linea trilobata con vezzi vegetali. I braccioli e lo schienale sono delimitati da pinnacoli ornati da piccole monofore anch'esse trilobate e da guglie caratterizzate da elementi vegetazionali non meglio precisabili. San Nicola e Cristo hanno vesti definite da pieghe piuttosto ampie, le più estese sembrano quasi formare uno smussato



2. *Particolare di san Nicola e i tre bambini.*

a fronte:
3. *Particolare dell'uso del trapano per definire i capelli di Cristo.*



angolo retto nella parte di massima concavità. Entrambi i volti sono appena allungati, le arcate sopraccigliari ampie e gli occhi socchiusi. L'uso del trapano è piuttosto diffuso, si scorgono infatti numerosi fori con valenza decorativa per definire i capelli e le barbe (*fig. 3*).

Questa lastra è frammentaria, verosimilmente in origine doveva proseguire alla destra di Cristo con un'altra figura (un altro santo o il committente) così da creare una composizione simmetrica, e doveva concludersi anche nella parte inferiore con la stessa cornice che inquadra la scena superiormente. L'adattamento potrebbe essere avvenuto o al momento della posa nell'attuale posizione, che a detta dei proprietari è antecedente agli anni Trenta del Novecento², o in epoca precedente a questa collocazione.

Analisi e attribuzione della lastra scultorea

L'opera denota fattezze eleganti, raffinate e di qualità nonostante versi in un cattivo stato conservativo che ha compromesso la lettura di numerosi dettagli che avrebbero potuto consentire confronti e osservazioni storico-artistiche più puntuali.

La lastra è caratterizzata da un linguaggio tardogotico permeato da un'influenza lombardo-milanese³ che rimanda ai modi di Jacopino da Tradate, scultore che ha operato anche a Mantova. Affinità con questo artista si ritrova



4. *Particolare delle pieghe della veste di Cristo.*

in particolare nelle ampie pieghe laterali della veste di Cristo (*fig. 4*) che richiamano le profilature a onda della sua *Madonna col Bambino* conservata al Castello Sforzesco di Milano, datata tra il 1420 e il 1425, ma anche nella posa dei fanciulli che rimanda a quella dei bambini della *Madonna della Misericordia* di via Scarsellini a Mantova, unica opera in questa città di Jacopino da Tradate⁴. L'artista che ha eseguito la lastra di Castiglione Mantovano, pur evidenziando una conoscenza del linguaggio di Jacopino da Tradate, ne restituisce una rielaborazione personale, con esiti ricercati, espressivi, dal tratto sottile e preciso che, allo stato attuale della conoscenza della scultura tardogotica mantovana, è difficile riconoscere in altre opere di detto comprensorio. Si sottolinea anche la maestria che lo scultore della lastra di Castiglione Mantovano adotta nell'uso del trapano per fini decorativi, aspetto che caratterizza il suo linguaggio e che di nuovo sembra essere un *unicum* in ambito mantovano. Si è probabilmente di fronte a un artista, di cui si ignorava sino a ora la produzione, che potrebbe essere messo in relazione, con l'ausilio di dati archivistici editi da Stefano L'Occaso⁵, con il tagliapietre Jacopo «de Frixonibus» che attorno al 1452 lavora in un cantiere, non meglio precisato, a Castiglione Mantovano⁶.

Jacopo «de Frixonibus» è uno dei tre figli di Guido di Jacopo Frisoni da Como, abitante, con il resto della famiglia, in contrada Leopardò a Mantova⁷. È documentato tra il 1423 e il 1464, talvolta singolarmente, alle volte con entrambi i fratelli, oppure solo con il fratello Andrea, mai soltanto con Lorenzo⁸. Produzione dei tre è la lapide del ponte di San Giorgio, conservata nel Complesso Museale di Palazzo Ducale di Mantova⁹. Pur essendo l'operosità della bottega, e dunque anche di Jacopo, assai testimoniata nelle fonti archivistiche, quasi assente pare il certo riscontro di loro opere sul territorio. La recente attribuzione da parte di Gigliola Gorio¹⁰ della *Madonna col Bambino* di Grazie di Curtatone al padre Guido e l'ipotesi qui avanzata di attribuire la lastra di Castiglione Mantovano al figlio Jacopo consentono di iniziare a visualizzare il linguaggio adottato da questa bottega di scalpellini attiva in città¹¹, ricordata da L'Occaso come tra le maggiori protagoniste della scultura a Mantova nel secondo quarto del secolo¹², e di aprire la ricerca di altre testimonianze dell'operato di questa bottega nel Mantovano e nei territori limitrofi.

Il periodo di realizzazione della lastra di Castiglione Mantovano, sulla scorta delle fonti archivistiche edite da L'Occaso, potrebbe essere posto attorno agli anni Cinquanta del Quattrocento, in linea con altre sculture di quel periodo che testimoniano ancora nella metà del xv secolo una forte accezione tardogotica, in questo caso con un legame alla cultura milanese, lasciando aperto il problema, per il Mantovano, di indagare la complessità e varietà dei linguaggi scultorei presenti nel comprensorio, crocevia di espressioni molteplici.

La possibile provenienza della lastra scultorea

La raffigurazione nella lastra di San Nicola, unita al racconto orale che la ricorda con valore devozionale e di protezione verso i bambini e come ritrovata casualmente, in anni imprecisati, nelle campagne attorno alla corte, ha portato a indagare sulle istituzioni religiose del circondario con la speranza di trovare qualche indizio per una possibile sua provenienza. Una importante pubblicazione che traccia la storia delle istituzioni ecclesiastiche della Diocesi di Mantova descrive la presenza di una chiesa campestre dedicata a San Nicola, nella località di Prestinari, almeno dal 1544 al 1676¹³. Questo dato topografico non deve essere letto in contraddizione con l'intervento del tagliapietre Jacopo in un cantiere di Castiglione Mantovano. Prestinari infatti è meramente un toponimo locale, indicante non un paese ma una borgata di case assai vicina alla stessa Castiglione Mantovano, per cui è alquanto verosimile che indicando nella fonte archivistica un cantiere a Castiglione Mantovano, al tempo vicariato¹⁴, si includesse anche la porzione di territorio coincidente con Prestinari. La convergenza dunque della raffigurazione di san Nicola con la testimonianza della presenza di una

chiesa dedicata allo stesso santo in un'area piuttosto vicina all'attuale luogo di conservazione permetterebbe di avanzare la possibilità che la lastra provenga da detto edificio di culto.

La chiesa campestre di San Nicola è menzionata nelle visite pastorali almeno dal 1544 quando, da Ercole Gonzaga, è ricordata di origini antiche e descritta come dipendente dalla chiesa di Canedole, priva di reddito e di cura d'anime e nella quale si celebra nei giorni festivi¹⁵. Il declino della chiesa è rapido, nella visita del 1553 ancora Ercole Gonzaga sottolinea che la Messa non è più celebrata in tutti i giorni festivi ma soltanto per Pasqua e per Natale. Nella visita pastorale di Angelo Peruzzi, risalente al 1575-1576, è accennato un cimitero adiacente. Nel 1647 la chiesa campestre, definita nella visita pastorale di Masseo Vitali come oratorio, viene dallo stesso interdetta perché non frequentata e mal tenuta, sia all'interno che all'esterno. Nella visita pastorale di Giovanni Lucido Cattaneo del 1676 ne è autorizzata la distruzione, previo trasporto dell'icona nella chiesa parrocchiale di Canedole¹⁶. Nel 1710 a Prestinari viene edificato un nuovo oratorio intitolato a Sant'Antonio da Padova (visita Arrigoni 1717; visita Pergen 1775) per conto dei fratelli Betti di Verona, imprenditori risicoli che stavano investendo anche nelle campagne di Castiglione Mantovano. Nella visita Arrigoni del 1717 è descritto l'oratorio pubblico dei fratelli Betti come lodevolmente costruito sulla pubblica via nel paese di Prestinari, sotto la parrocchia di Castiglione Mantovano e non di Canedole come il precedente. L'oratorio si presenta con un unico altare marmoreo intitolato a Sant'Antonio da Padova con relativa pala, inedita.

Il vescovo Cattaneo prescrive di conservare dalla demolizione della chiesa campestre di San Nicola soltanto l'icona che doveva essere trasportata nella parrocchiale di Canedole¹⁷, verosimilmente quindi tutti gli elementi che decoravano l'edificio sacro sono stati dispersi. Uno di questi potrebbe essere proprio la lastra raffigurante *Cristo in trono con San Nicola e tre bambini* che per il soggetto rappresentato e la memoria storica dei proprietari ne giustificerebbe la provenienza e quindi sarebbe una testimonianza, al momento l'unica, della perduta chiesa di San Nicola, riedificata con intitolazione a Sant'Antonio da Padova e in cui non trovava spazio una lastra raffigurante san Nicola.

ABSTRACT

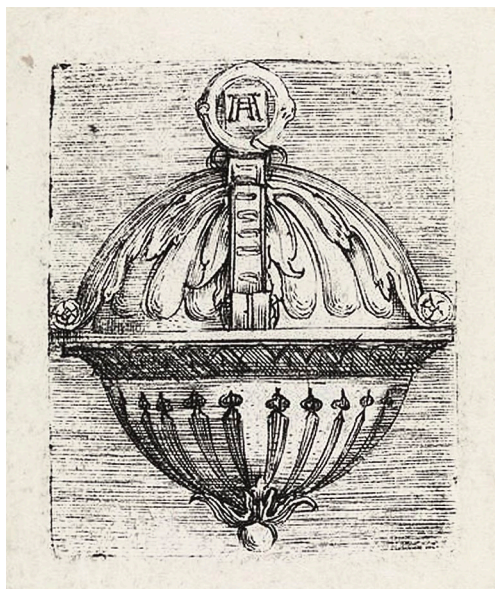
The discovery of an unpublished sculptural slab depicting *Christ enthroned with Saint Nicholas and three children*, which can be dated to the 1450s, allows us to broaden our knowledge of late Gothic sculpture in Mantua. Attributing this work to the production of Jacopo "de Frixonibus", Debora Trevisan begins visualizing the language adopted by this stonemason's workshop active in Mantua and suggests that the slab was originally located in a country oratory dedicated to Saint Nicholas and demolished at the end of the 17th century.

NOTE

RINGRAZIAMENTI

Si ringrazia la famiglia Trentin per la segnalazione, la sensibilità dimostrata e la possibilità di pubblicare l'opera.

1. Lo stato conservativo della lastra è piuttosto lacunoso e non consente una chiara lettura e identificazione della scena ma il contributo dei proprietari è stato fondamentale per interpretare i soggetti. Hanno infatti ricordato che in passato erano ben evidenti tre fanciulli ai piedi di un generico santo. Cristo era interpretato come Mosè che mostra le leggi. Alla lastra riconoscono un valore devozionale e di protezione della corte con particolare riferimento alla salvaguardia dei bambini. Questa tradizione orale e il ricordo preciso della raffigurazione di un gruppo di fanciulli sarebbero a sostegno della identificazione del santo con san Nicola. L'ipotesi trova ulteriore avallo nella proposta di provenienza, come di seguito approfondito.
2. Corrispondente al periodo in cui la famiglia Trentin è divenuta proprietaria della corte.
3. Per l'analisi storico artistica della lastra si ringrazia Michela Zurla del Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova per i preziosi spunti e suggerimenti forniti.
4. L. CAVAZZINI, *Pisanello e gli scultori tra Verona e Mantova*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023), a cura di S. L'Occaso, Milano 2022, pp. 38-47:46.
5. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, p. 52.
6. *Ibid.*, p. 52.
7. *Ibid.*, p. 49.
8. *Ibid.*, p. 49.
9. Corrispondente al numero di inventario 12.284, *ibid.*, p. 49.
10. G. GORIO, *Guido di Jacopo Frisoni da Como: un "nuovo" scultore nella Mantova di inizio Quattrocento*, «Paragone», LXXIV (2023), 171 (883, settembre), pp. 30-41.
11. *Ibid.*, p. 33.
12. L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 49.
13. *Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche, XIII-XX secolo. Diocesi di Mantova*, Milano 2005, pp. 46, 75.
14. *Le istituzioni storiche del territorio lombardo, XIV-XIX secolo. Mantova*, Milano 1999, p. 163.
15. *Le istituzioni storiche* 2005, cit., p. 46.
16. *Ibid.*
17. Da un sopralluogo effettuato nella parrocchiale non sono conservati quadri raffiguranti san Nicola e nemmeno la ricerca archivistica condotta nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, con particolare riferimento ai fondi dedicati ai benefici e agli inventari della parrocchiale, ha dato riscontro di una pala raffigurante san Nicola, di cui probabilmente si sono perse le tracce sin dalla demolizione dell'oratorio.



1. *Albrecht Altdorfer,*
incisione con un
Pomander, ca. 1520.

PAOLA VENTURELLI

«MUSCHIO, AMBRA E ZIBETTO»,
GUANTI E CAMICIE

*Isabella d'Este con altre «virtuose donne,
le qual si diletta de l'arte profumatoria»,
tra Leonardo da Vinci e alcuni gentiluomini*

Il 6 marzo 1493 il cancelliere estense Bernardino Prosperi scrive a Isabella d'Este. Le racconta della visita da lui compiuta al castello di Vigevano insieme alla madre Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara, andata a trovare la sorella Beatrice d'Este, dal 1491 moglie di Ludovico Sforza e da poco mamma del primogenito Ercole Massimiliano. Descrive tre ambienti adibiti all'uso personale di Beatrice e da lei stessa fatti sistemare: una stanza dove erano riposti moltissimi abiti e due altre più piccole, una con oggetti preziosi, l'altra interamente dedicata a «lavoreri de profumi, et profumeria et acque senza fine, cum altre cose delicate de cristallo et smalto, ala fogia delli vaxi del Sig. Lud. co»¹. Alla fine della visita Eleonora riceve in dono venti «ampolette de polvere lavorate supra oro»².

Non sappiamo se Beatrice si esercitasse nell'arte profumatoria, come fecero altre gentildonne, ma è certo che il mondo delle composizioni odorose coinvolse intensamente la corte sforzesca³. Nel preventivo delle spese del Ducato di Milano del 1476 ben trecento ducati risultano destinati a «perfumi, polvere, et aque odorose», materiali in parte preparati dal «magistro de profumi» napoletano Filippo dell'Oliva, alle dipendenze del duca Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) sin dal 1474. In questa corte inoltre passa i suoi primi anni di vita Caterina Sforza (1463-1509), signora di Forlì e di Imola, in quanto sposa (1477) di Girolamo Riario, nipote di papa Sisto IV, famosa autrice degli *Experimenti*, importante raccolta tardoquattrocentesca composta da più di quattrocentocinquanta ricette di bellezza e di salute⁴. Figlia di Galeazzo Maria Sforza e dell'amante Lucrezia Landriani (1440-1507), viene cresciuta dalla nonna Bianca Maria Visconti Sforza (1425-1468), ricordata per un «bellissimo belletto» da lei usato in una ricetta del codice Ashburnham 1388 (c. 5) della Biblioteca Medicea Laurenziana, un trattato di cosmetica dedicato a Chiara da Correggio (1518-?), figlia del conte Gianfrancesco II, compilato intorno alla metà del XVI secolo⁵. Morta Bianca

Maria, Caterina trova un'affettuosa educatrice nella moglie del padre, Bona di Savoia (1449-1503). All'apotecario di Bona, lo speziale Cristoforo de Brugora, spetta la creazione a Milano di un orto botanico, uno dei primi di questo tipo⁷. Era situato nei pressi della basilica di Sant'Ambrogio, lambito dalle acque del Nirone, il torrente nelle cui vicinanze Leonardo da Vinci aveva progettato di far sorgere la villa del governatore di Milano Charles II d'Amboise (1473-1511), suo protettore (Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, f. 732v)⁸. La dimora sarebbe stata circondata da un giardino ricco di «pomaranci» (*Citrus aurantium* L.), cedri e limoni, gli agrumi impiegati nelle ricette per profumi, anche in quella ideata dallo stesso Vinci (Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, f. 195v), interessato alle composizioni aromatiche⁹. Limoni tagliati, uniti ad altri componenti, figurano pure nella prescrizione per un'acqua odorosa «da viso perfettissima» usata da Isabella d'Aragona (1470-1524), figlia di Alfonso II (1448-1495), re di Napoli, dal 1488 moglie del duca Giangaleazzo Sforza (1469-1494). È descritta in una compilazione degli inizi del XVI secolo – dove Isabella è citata come vivente –, realizzata in alta Italia, forse da un copista romagnolo, dedicata alle donne e a chi vuole i «panni o la persona profumarsi»¹⁰.

All'interno di una realtà di sperimentazioni femminili scarsamente documentata, spicca il caso di Isabella d'Este, noto grazie agli studi di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier (1896).

La marchesa si diletta, infatti, e con grande successo, nella realizzazione di acque e paste odorose. Il 5 maggio 1514 Galeazzo Bentivoglio scrive da Roma: «Ho combatuto cum quanti profumieri ha questa città et cum quante signore ce ne sono cusì spagnole come italiane che V. Ex. fa et adopera la più excelente mistura et compositione si trova al mondo»¹¹. I materiali vengono fatti acquistare a Venezia attraverso i suoi corrispondenti: muschio, ambra grigia, zibetto (sostanza ricavata dalle ghiandole di un mammifero: *Viverris civetta*)¹², acqua di rose damaschine e quella «nanfa» (distillata dai fiori d'arancio); giungevano via mare dall'Oriente in grandi bocce vitree («zucche»), oppure in bottiglie piccole («achaini»)¹³.

Quantomeno dal 1497, le composizioni profumate di Isabella costituiscono pregiati regali fatti pervenire dalla marchesa a vari illustri personaggi. Tra i fortunati ci sono Chiara Gonzaga (1464-1503), sorella del marito Francesco e Bianca Maria Sforza (1472-1510), dal 1493 moglie dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, il cardinale Pietro Bembo (1470-1547) e Giuliano di Lorenzo de' Medici (1479-1516)¹⁴.

Ne invia ripetutamente anche ai membri della corte francese. Come succede il 18 maggio 1516, quando Isabella manda tre «busoletti» con sostanze profumate: uno in cristallo con il coperchio d'oro per la regina di Francia, gli altri due, di corno, per Luisa di Savoia e la duchessa di Alençon. Con orgoglio,

nella missiva con cui accompagna i doni, scrive: «Siam certe che gli piacerà, perché al judicio nostro non facessimo mai la migliore [...] che noi sappiamo et possiamo fare, perché in componer questi odori non cedessimo al migliore profumero del mondo»¹⁵.

Come lasciano intuire i doni isabelliani, i recipienti per queste sostanze erano diversificati. I liquidi si conservavano in vasetti o fiaschette di vetro o di cristallo di rocca, mentre le paste o le polveri si mettevano nei «bossoletti», contenitori in origine probabilmente di bosso, poi in osso, corno o altri materiali, dalle sagome altrettanto diversificate. Il 22 novembre 1498 Isabella ordina a Lorenzo da Pavia di far realizzare «tre o quattro bussoletti de ebano da cibetto, lavorati diversamente a modo vostro», uno dei quali doveva essere «in forma che tendesse al quadro», sagoma che secondo la marchesa avrebbe meglio consentito di prelevare la sostanza in esso riposta; nel novembre del 1502 richiede allo stesso Lorenzo di farle fare un «vasetto da unguento» in lapislazzuli¹⁶. Alcuni di questi piccoli oggetti furono realizzati dall'ingegnoso Cleofas de Donati, tornitore e intagliatore milanese dal 1508 al 1530 al servizio della marchesa; nell'estate del 1511 esegue anche una collana nell'odoroso legno d'aloe (*Aquilaria agallocha* Roxb.) e il progetto di una sfera d'avorio, forse anch'essa per contenere misture odorose. Con il legno e l'avorio Cleofas realizza anche manici di ventagli¹⁷. Di carta o composti con penne di struzzo, tali accessori si portavano attaccati alla cintura tramite piccole catene e potevano a loro volta custodire impasti profumati. Nel 1516 Lucrezia Borgia (1480-1519), cognata di Isabella d'Este poiché moglie (1502) di Alfonso I d'Este (1476-1534), possedeva un «piccolo» ventaglio con penne nere di struzzo, creato per lei dal maestro «veronese» Alfonso: nella struttura d'oro erano inseriti due «quadretti» lavorati a *filigrana*, ripieni di «pasta di compositione»¹⁸.

Le sostanze odorose talvolta erano introdotte in involucri d'oro o d'argento sferici, traforati, di varie dimensioni, utilizzati per comporre collane e braccialetti, oppure come pendenti e bottoni¹⁹ (*fig. 1*). Tra il 1515 e il 1516 Isabella d'Este fa pervenire braccialetti formati da grani d'oro ripieni di tali misture alla regina di Francia, consigliandole di portarli sempre, specialmente di notte²⁰. Le sfere più grandi potevano essere appese alla cintura, come quella, d'oro, da realizzarsi per includere una «ballotta de composition de odori», richiesta il 20 maggio 1512 da Isabella d'Este, «ben lavorata [...] ma non si curamo chel lavoro sii troppo sutile, perché volendola portare dal lato, saria pericolosa da rompersi»²¹. Nell'inventario delle «Robbe nella Grotta di madama in Corte Vecchia», redatto dal notaio di corte Odoardo Stivini, reso pubblico il 2 agosto 1542, a tre anni della morte della marchesa, si trova un «bottone in foggia di pero lavorato di fillo strafforato da tener muschio». Risultano peraltro contenere «pasta» anche una «mandola d'oro facta de fillo», smaltata «de varii colori», con un'altra invece smaltata di nero, e non manca un «fiaschetto d'argento da tener

acqua et profumi, [...] lavorato a basso rilievo, con l'ipson da una parte per seratura, et dall'altra una testa di Cleopatra de relevo»; un "bottono", sempre d'oro e filigranato, appare invece tra i gioielli pervenuti al figlio Federico II Gonzaga, insieme a un paio di braccialetti d'oro con «rosette piene de pasta»²².

Esistevano anche grani («paternostri») odorosi che non necessitavano di involucri preziosi. Erano ottenuti con impasti profumati lavorati secondo procedure ben descritte da Giovanventura Rossetti nel suo *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria*, un volume edito a Venezia nel 1555, ma che aveva già ottenuto il permesso per la stampa nel 1547. Autore del *Plico de l'arte de tentori* (1540), uno dei libri più importanti per la storia dei coloranti e delle tinture, Rossetti veicola nelle sue ricette esperienze pratiche precedenti, come prova il modo di ottenere un'«acqua [...] mirabile per donna a lavarsi il viso» (cap. 226), la cui fonte dichiarata sono gli *Experimenti* di Caterina Sforza. Secondo Rossetti per produrre «paternostri» scuri occorreva usare «terra nera», galla o osso bruciati, nerofumo raschiato da una caldaia, carbone, «fumo de rasa» (ricavata dalla calcinazione delle conifere), o noccioli di pesca bruciati e polverizzati, mescolandoli con sostanze odorifere, anche oleose, in cui spiccavano il muschio e l'ambra; modellati in sferoidi, forati con «filo di rame over ferro» ed essiccati, ricevevano lucentezza attraverso vari strati di chiara d'uovo. Essendo particolarmente duri, venivano anche lavorati al tornio²³.

Forse di questo tipo erano gli sferoidi rilucenti neri che compongono la collana di Cecilia Gallerani nel ritratto vinciiano di Cracovia (*fig. 2*), così come quelle delle dame rappresentate dai due "leonardeschi" milanesi Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) e Andrea Solario (1465/1470-1524); dello stesso genere erano probabilmente anche gli elementi neri che formano le due collane indossate dalla giovane dipinta (ca. 1508) da Lorenzo Costa (Londra, Hampton Court), supposta essere Isabella d'Este (*fig. 3*). Ma potrebbe trattarsi della cosiddetta «ambra nera», molto ricercata per i monili tra la fine del xv secolo e gli inizi del successivo, anche dalla stessa Isabella, che il 2 aprile 1491 richiede «paternostri d'ambra neri e d'oro», interessandosi il 22 agosto 1501 a una «corona de ambro negro signata de certe rosette d'oro smaltate», un materiale che ho supposto possa identificarsi in ciò che Marbodo classifica come «gagate», cioè nel moderno giaeietto, varietà di lignite picea, di colore nero, dalla particolare durezza e lucentezza²⁴. Sfoggia una collana in grani neri anche la dama ritratta da Andrea Solario nel dipinto della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (ca. 1505-1507, *fig. 4*) effigiata mentre stringe con la mano sinistra un guanto.

Accessorio d'uso sia maschile sia femminile, distingueva le classi alte (*fig. 5*). Gli esemplari più raffinati erano profumati. Venivano, infatti, trattati nella concia con misture odorose che, se particolarmente grasse, qualificavano i guanti da indossare durante la notte, per tenere morbida la pelle delle mani²⁵.



2. Leonardo da Vinci, La dama dell'Ermellino, ca. 1490.
Cracovia, Muzeum Narodowe.



3. *Lorenzo Costa, Ritratto di dama (Isabella d'Este?), ca. 1508.*
Londra, Hampton Court.



4. Giovanni Antonio Boltraffio (attr.),
Ritratto di dama con guanti, inizi
del XVI secolo. Milano, Musei Civici
del Castello Sforzesco,
Pinacoteca.



5. Piero del Pollaiuolo, Ritratto di Galeazzo
Maria Sforza, ca. 1471. Firenze, Galleria degli Uffizi.

I migliori di questo tipo giungevano dalla Spagna, specialmente da Ocaña, non lontano da Toledo, ma venivano prodotti anche a Roma, Genova e Firenze, piazze d'acquisto queste ultime preferite da Isabella d'Este. Erano confezionati anche a Valenza, centro che parrebbe specializzato nei modelli «zaldi de dentro et se vedono pigati col reverso di fuori», per «uso de donna», come scrive la stessa Isabella a Floramonte Brognolo il 13 agosto 1506²⁶. Stando alla prescrizione n. 319 di Giovanventura Rossetti, per «far li guanti gialli» si impiegava grasso profumato dalle bucce di mele appiole e altri aromi, olio d'oliva e zafferano²⁷.

Guanti impregnati di sostanze odorose sono inviati da Isabella d'Este in diverse occasioni alla regina di Francia, particolarmente amante di quelli imbevuti di olio di «fior di cedro». Il 28 febbraio 1520 dalla Francia si faceva sapere alla marchesa che la sovrana ne desiderava una dozzina, sei paia per l'inverno e sei per l'estate, quelli per l'inverno «dopij et con el peloso de dentro», e che «fra l'una pelle e l'altra fusseno profumati de sentore de compostione, ma che avesseno perhò verso la mano la conza solita per conservatione de la mane»²⁸.

Sacchetti di tessuto ripieni di polveri odorose servivano invece a profumare biancheria, accessori e abiti riposti nei cassoni o in altri mobili-contenitori²⁹. Tra gli ingredienti principali c'erano le pregiate «polveri di Cipro», farine ot-

tenute dai licheni che si trovano su alcuni alberi, tipo quercia, cedro, abete, probabilmente in origine ricavate dai tubercoli del *cipero odoroso*³⁰. Con tali polveri si cospargeva anche la persona e le cavalcature, coprendo così i cattivi odori provenienti da un'igiene non adeguata (secondo la logica della "toiletta asciutta"), o dalla sporcizia delle strade³¹.

Il profumo è l'emblema del cortigiano descritto dal letterato e collezionista Sabba da Castiglione (ca. 1480-1554), come è noto in contatto anche con Isabella d'Este³². Procuratore generale dell'ordine dei Cavalieri di San Giovanni, destina uno dei suoi *Ricordi*, editi a Venezia nel 1554, alla «Cortegiania di Nostri tempi» (n. LXXXII), menzionando un elegante signore che nella «sua guardaroba aveva più odori, che de botteghe di profumieri delle prime di Napoli». Usava andare a corte profumatissimo, con i «pater nostri di pasta odorifera al collo», in modo che tutto il mondo «lo mirava et riguardava per lo più il più attillato, gentile et gratiato Cortegiano di tutta Italia»³³.

Personificazione di questo tipo di gentiluomo risulta il protagonista di una delle *Novelle* (parte II, 47: «Piacevole e ridicolo inganno, usato da una gentildonna ad un suo amante che teneva alquanto delo scemo») di Matteo Bandello (1485-1561), in cui si narra della beffa organizzata alle spalle del giovane da una dama infastidita dalle sue assidue e non desiderate attenzioni. Sempre vestito alla moda, il «nobile, e molto ricco» Simpliciano (nome di fantasia, dice Bandello) era il più «profumato giovine di Milano»: l'aroma delle «composizioni di muschio, di zibetto, d'ambra e d'altri preziosi odori», che cospargevano sia lui sia la sua cavalcatura, «si faceva sentire per tutta la contrada». Il giorno del tanto atteso appuntamento finalmente strappato alla dama, Simpliciano si preparò accuratamente indossando una camicia di seta ricamata, fresca di «bucato», inondandosi con zibetto, ambra grigia, muschio, «augelletti di Cipro, & altre buone polveri odorifere e pretiose». L'incontro si concluderà però in modo grottesco, dato che al posto della bella signora si presenta la sessantenne «Togna [...] sempre unta e bisunta, guercia a un occhio», se pur ripulita e acconciata a dovere per l'occasione. A riguardo del dispendioso uso di sostanze odorose da parte di questo signore, aggiunge Bandello: «Soleva Romano profumiere pubblicamente dire che Messer Simpliciano gli dava più guadagno in una settimana che non davano venti altri Giovini nobili di Milano in tutto l'anno, levandone perciò sempre il Signor Ambrogio Vesconte», in assoluto il più grande consumatore di profumi³⁴.

Quest'ultimo personaggio è da riconoscere nell'effettivamente spendaccione figlio di Battista Visconti, signore di Somma Lombardo e Agnadello³⁵. Primo dedicatario degli *Emblemata* (1522) di Andrea Alciati³⁶, il nostro Ambrogio (1494-1524/1528) potrebbe essere credo l'omonimo «nobile milanese» al quale l'udinese Eustachio Celebrino (ca. 1490 - post 1535) dedica un suo componi-

mento satirico, edito a Venezia da Francesco Bindoni e Maffeo Pasini (1525), *La dichiarazione perché non è venuto il diluvio nel MDXXIII*, in cui egli ricorda il suo passato da cortigiano. Poligrafo, incisore e calligrafo, nonché collaboratore in diverse occasioni di Giovanni Antonio Tagliente, l'autore del celebre *Esempio di raccami* (1527), un libro di modelli che illustra la «scienza del far di groppi», teoria sui nodi probabilmente elaborata su un perduto testo di Leonardo³⁷, nel 1525 Celebrino dà alle stampe un testo sulla profumeria, l'*Opera nova piacevole la quale insegna di fare compositione odorifere per adornar ciascuna donna intitolata Venusta*, riedito l'anno seguente a Venezia da Bidoni e Pasini, ritenuto il primo volume su tale argomento a essere pubblicato³⁸.

Un «Visconti» non meglio precisato è inoltre citato in una lettera redatta il 3 gennaio 1518 a Mantova da Isabella d'Este, riguardante profumi e saponi che egli le aveva ordinato, anche da confezionarsi con muschio, menzionando pure una piccola fiasca di acqua odorosa, ricordando nella missiva Casale e la moglie dello sconosciuto signore³⁹. È suggestivo pensare possa trattarsi del fratello di Ambrogio, Ermes Visconti (1485-1521), in contatto con la marchesa⁴⁰, e certamente noto di persona a Matteo Bandello. Nella dedica della *Novella* 1.4 all'illustre protettrice e amica Isabella d'Este, circa il «pietoso caso» di Bianca Maria Gaspardone (1499/1501-1526), diventata moglie di Ermes nel 1514, meglio conosciuta come la contessa di Challant (1499/1501-1526), in quanto poi moglie (1522) di René di Challant, nata a Casale Monferrato da Giacomo, arricchitosi con i commerci e l'usura, Bandello ricorda che aveva frequentato a Milano Bianca Maria e Ermes (dedicatario di un'altra *Novella*: 1.17), presso la casa di Ippolita Sforza, moglie di Alessandro Bentivoglio⁴¹, gentiluomo quest'ultimo al quale il 20 agosto 1523 Isabella farà pervenire acque e sapone profumati⁴².

Di sicuro Bianca Maria non mancò di usare monili confezionati con sostanze odorose. Nell'inventario degli oggetti di sua proprietà, stilato il 29 dicembre 1522, si registra una «colana doro cum certi cerchi a tener perfumi dentro», un'altra «picolina [...] doro cum certi perfumi dentro», una «corona d'argento cum uno pomo doro al fundo per tenere perfumi», e un «bussolin picolin dor per tener zibeto»⁴³.

ABSTRACT

Isabella d'Este stands out brilliantly among the women who, in her time, experimented in the field of perfumery. The Marchioness of Mantua delighted, indeed, in creating scented waters, creams and lotions, making her results precious gifts for illustrious people such as Chiara Gonzaga, her sister-in-law, Bianca Maria Sforza, wife of the Emperor Maximilian I of Habsburg, Cardinal Pietro Bembo, along with members of the French court. The scented substances were sometimes inserted in gold or silver casings intended to compose necklaces or bracelets.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn Archivio di Stato di Mantova

AG Archivio Gonzaga

1. P. VENTURELLI, *Vetri preziosi e smalti tra Beatrice d'Este, Milano e Venezia. Alcune considerazioni*, in EAD., *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti sartuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003, pp. 111-129; EAD., *I "camerini" di Beatrice d'Este nel castello di Vigevano: un vecchio documento e nuove considerazioni*, in *I Luoghi di Leonardo. Milano, Vigevano e la Francia*, atti del convegno (Castello di Vigevano, 2 ottobre 2014), a cura di S. Ferrari, «Valori Tattili», 8 (2016), numero speciale, pp. 107-117 (anche per il nuovo tipo allestitivo, di marca femminile, strutturato sulle griglie della "modernità" e dei materiali, scelti come emblema del Ducato sforzesco); inoltre: *cfr.* EAD., *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo 2019, pp. 32-50 («Beatrice d'Este. Inventare, propagandare, primeggiare»).
2. *Cfr.* VENTURELLI, *Vetri preziosi*, cit.; EAD., *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo 2021, p. 142.
3. Rimando a P. VENTURELLI, *Perfumed Objects Jewellery and Clothes at the Court of the Sforza Family and of Isabella d'Este*, in *Leonardo da Vinci and Perfumes in the Renaissance*, catalogo della mostra (Amboise, Château du Clos Lucé, 7 giugno - 15 settembre 2024), a cura di C. Vecce e P. Briost, Paris 2024, pp. 131-138.
4. G. PORRO, *Lettere di Galeazzo Maria Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», V (1878), pp. 133, 654.
5. Il manoscritto originale è perduto, ma il ricettario è stato tramandato dalla trascrizione fatta nel 1525, *cfr.* P. D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, Roma 1895, III, pp. 598-807; J. DE VROES, *Caterina Sforza and the Art of Appearance: Gender and Culture in Early Modern Italy*, Farnham 2010; G. BRUNELLI, s.v. «Sforza, Caterina», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma 2018 (online).
6. Per questo codice *cfr.* M. MACCHIO, *Trattato di cosmetica della signora Chiara di Correggio*, «Rivista di Storia della Farmacia», XL (2023), 2-3, pp. 3-57.
7. M.K. RAY, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge 2015, pp. 18-19, 178-179; inoltre: A. LAGHI, *Cristoforo de Brugora speciale della duchessa Bona e della corte sforzesca*, atti del IX Convegno Culturale e Professionale dei Farmacisti dell'Alta Italia (Roma 20-21 novembre 1959), Pavia 1959, pp. 141-147; S. LOMBARDI, *Lo speciale di Caterina Sforza*, Roma 2016.
8. Per la Villa di Charles d'Ambois, *cfr.* almeno S. FROMMEL, *Leonardo and the Villa of Charles d'Amboise*, in *Leonardo da Vinci & France*, catalogo della mostra (Amboise, Château du Clos Lucé, 2009-2010), a cura di C. Pedretti con M. Melani, Campi Bisenzio 2009, pp. 113-120 (con bibliografia).
9. Per Leonardo e i profumi *cfr.* N. DE TONI, Le piante e gli animali, in ID., *Leonardo da Vinci*, Bologna 1922, pp. 40-41; L. RETI, *Le arti chimiche di Leonardo da Vinci*, «La Chimica e l'Industria», XXXIV (1952), pp. 18-33 (p. 33); C. PEDRETTI, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, Firenze - New York 1978-1979, I, pp. 104-110; M.T. FIORIO, *Botanica, intrecci e decorazioni. Disegni di Leonardo*

- dal *Codice Atlantico*, Novara 2011, scheda 12, p. 23 (con riferimenti bibliografici); P. VENTURELLI, *Alberto Magno (attr.), Liber aggregationis, seu Liber secretorum de virtutibus herbarum, lapidum et animalium quorundam; Marbodo di Rennes, De lapidibus*, in *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze 2021, pp. 99-100, 294-295.
10. O. GUERRINI, *Ricettario galante del principio del XVI secolo*, Bologna 1883, p. 23 («Acqua da viso perfettissima / usata della Ill.ma Signora Isabella / Duchessa di Milano»).
 11. A. LUZIO, R. RENIER, *Il lusso di Isabella d'Este, marchesa di Mantova*, «Nuova Antologia», 4 (1896), 1 giugno, pp. 441-469; 16 luglio, pp. 294-324; 16 settembre, pp. 261-286; 16 ottobre, pp. 666-688.
 12. Per questi materiali cfr. P. VENTURELLI, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze 1999, pp. 9-13, e s.v. «Aloe», «Ambra», «Belzoino», «Lambrechano», «Muschio», «Sandalò»); EAD., *Gioielli milanesi. Glossario 1459-1631*, OADI Digitalia 2019 <http://www.oadi.it/wp-content/uploads/2019/06/venturelli.pdf>), s.v.; inoltre, per «gioielli profumati», cfr. EAD., *Gioielli e gioiellieri a Milano (1450-1630). Storia, arte e moda*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 128-129.
 13. Cfr. C.M. BROWN, A.M. LORENZONI, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in the Renaissance Mantova*, Genève 1982, spec. pp. 60-61, 69-70, 106, 248-249. In generale, per Venezia, cfr. C. CASTELLANI, *Segreti medicinali di Magistro Guasparino da Venexia*, Cremona 1959; G. GRANDO, *Profumi e cosmesi nella Venezia del Cinquecento*, Venezia 1985; F. BRUNELLO, *Cosmetici e profumi del passato*, Vicenza 1989; da ultimo, cfr. A. MESSINIS, *Storia del profumo a Venezia*, Venezia 2017; per Firenze, cfr. V. FORNACIAI, *Toilette, profumi e belletti alla corte dei Medici*, Firenze 2007; per Mantova, qualche dato in P. VENTURELLI, «...quella splendidissima virtù, che magnificenza si chiama», in *Ecco il gran Desco Splende*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale - Castello di San Giorgio, 22 aprile - 17 settembre 2017), a cura di J. Ramharten, Mantova 2017, pp. 50-69; per la corte estense, cfr. M. BONAZZA, *I Segreti di bellezza delle donne... belletti, aque, unguenti, profumi nei ricettari di epoca estense conservati alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara*, «Atti e Memorie. Accademia Italiana di Storia della Farmacia», 2-3 (2023), pp. 67-74, relazione presentata al 45° Congresso Internazionale di Storia della Farmacia (Milano 7-10 settembre 2022); per Milano, cfr. VENTURELLI, *Perfumed Objects*, cit.
 14. ASMn, AG, b. 2992, l. 9, c. 7r (1497, ottobre 10); b. 2993, l. 12, c. 40r (1501, aprile 28); LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., p. 679.
 15. LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., pp. 678-679.
 16. *Ibid.*, pp. 679-680.
 17. ASMn, AG, b. 1639 (1511, luglio 23: «corona de ligno aloë», «bala de avorio tonda»); LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., pp. 76-77, 111-112, 680, 687; BROWN, LORENZONI, *Isabella d'Este*, cit., pp. 248-249; per il legno odoroso, cfr. VENTURELLI, *Glossario*, cit., s.v. «aloe».
 18. LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., pp. 687-688.
 19. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri*, cit., pp. 128-129; EAD., *Glossario*, cit., pp. 7-8.
 20. LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., p. 681.
 21. *Ibid.*, p. 681; ASMn, AG, b. 2996, libro 32, c. 87r.
 22. P. VENTURELLI, *Gioielli e oggetti preziosi nell'Inventario Stivini. Alcune note*, «Quaderni di Palazzo Te», 6 (1999), pp. 75-84; 77; D. FERRARI, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo 2003, n. 7020 p. 335; nn. 7050, 7052 pp. 336-337; n.

- 7181 p. 342; n. 7245 p. 345; cfr. P. VENTURELLI, *Gioielli di Margherita Paleologo, duchessa di Mantova e Marchesa di Monferrato*, in *Una protagonista del Rinascimento: Margherita Paleologo, duchessa di Mantova e di Monferrato*, a cura di R. Maestri, Alessandria 2013, pp. 85-94.
23. G. ROSSETTI, *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, per fare ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, et tutta l'arte intiera, come si ricerca, così nella città di Napoli del reame, come in Roma, e quindi in la città di Vinegia*, Venezia, Rampazzetto, 1555, capp. 150-152, 213, 322, 323; per l'autore, cfr. *Note su Giovanventura Rossetti e le sue opere*, in G. ROSSETTI, *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1973, pp. 19-24. Vedi anche: *I secreti della Signora Isabella Cortese ne' quali si contengono cose minerali, medecinali, artefciose, & Alchimiche, Et molte de l'altre profumatoria, appartenenti a ogni gran Signora* [...], Venezia, Cornetti, 1584, libro IV, capp. 12 («Pasta da far pater nostri odoriferi»), 139 («Altro modo migliore per fare paternostri»), 140 («Paternostri de garofali»): la prime edizione è pubblicata a Venezia nel 1561.
24. VENTURELLI, *Glossario*, cit., p. 25; EAD., *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo 2021, pp. 255-257 (a pp. 255-256 le citazioni); per Marbodo, cfr. EAD., *Marbodo di Rennes*, cit.; per «corona», cfr. EAD., *Glossario*, cit., s.v.
25. E. CELEBRINO, *Opera Nova piacevole laquale insegna di far varie compositoni odorifere e per far bella ciascheduna donna*, Venezia, Bidoni, 1550, c. 8 r («Unto da guanti per tenere le mane pastose & odorifere»); cfr. anche Tommaso Garzoni (1549-1589): T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le profession del mondo* [...], Venezia, Somasco, 1593 (1 ed. 1585), cap. 86 («Guantari»), pp. 651-652 («le concie si fanno ai guanti di Spagna con oglio di gelsomini, e con ambra, lavandoli prima bene con un poco di malvasia, e adoprando anco grassetto odorifero ad ongerli; ovvero con polvere di cipro, con pomata, con oglio di cedro, con oglio di belzuino, e con grani di muschio, con cinnamomo eletto, garofoli, storace, noce moscate, oglio di cetrone e zibetto, overo con acqua di fiori di naranzo e di rose moscate [...] il metodo delle concie è assegnato da Don Alessio Piemontese, da Don Timotheo Rossello, dalla signora Isabella Cortese, ne' suoi libri de secreti»); E. WELCH, *Scented Buttons and Perfumed Gloves. Smelling Things in Renaissance Italy*, in *Ornamentalism. The Art of Renaissance Accessories*, a cura di B. Mirabella, Ann Arbor 2011, pp. 13-39; M. REDWOOD, *Gloves and Glove-Making*, Oxford 2016.
26. ASMn, AG, b. 2294, l. 19, cc. 25r-v (1506, luglio 18: Isabella si lamenta per avere ricevuto «guanti d'Ocagna» per suo uso nostro che giudica «tristi», affermando che a Roma, Genova e Firenze «senza comparatione» sono migliori); *ibid.*, cc. 31v-32v (1506, agosto 13, Isabella scrive a Beatrice d'Aragona, vedova d Mattia Corvino, tra l'altro dicendo che ha diversi e belle paia di guanti di Valencia); LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., p. 683.
27. ROSSETTI, *Notandissini*, cit., nn. 319-320, pp. 221-222; *I secreti della Signora Isabella Cortese*, cit., libro IV, cap. 2 («Giallo da dare alli guanti»), dove l'ottenimento del colore (qui un giallo che parrebbe tendente al rosso) è affidato ai «Fioretti gialli che stanno in mezzo alle rose», al «rosso d'uovo sbattuto», alla «polvere di grana tintorum».
28. LUZIO, RENIER, *Il lusso*, cit., pp. 683-684.
29. GUERRINI, *Ricettario*, cit., pp. 94-95, 101-102.
30. Cfr. ROSSETTI, *Notandissini*, cit., capp. 32, 37, 39, 41, 97, 98, 132, 135, 199, 202, 232-235; cfr. anche GUERRINI, *Ricettario*, cit., pp. 94, 95, 101; *I secreti della Signora Isabella Cortese*, cit., libro IV, cap. 40; G. RUSCELLI, *Secreti del Reverendo donno Alessio Piemontese*, Venezia, Bordogna, 1555, pp. 102-103 (polveri profumate di «Cipri»: «Pigliasi

- quell'erbetta che si trova sopra li tronchi dell'arbore delle noci, overo delle querce, che è come pelo»), pp. 104-107, 119-122 (altre «polveri» profumate, anche da «tenere nelle casse» in «sacchetti di lino sottile», o «adosso», per profumare ambienti, abiti).
31. G. VIGARELLO, *Lo sporco e il pulito. L'igiene del corpo dal Medioevo a oggi*, Milano 1987.
 32. S. CORTESI, *Fra Sabba da Castiglione, Isabella d'Este e altri. Voci di un carteggio (1505-1542)*, Faenza 2004; C.M. BROWN, S. HICKSON, *Sabba da Castiglione e Isabella d'Este, fra Rodi e Mantova*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza 19-20 maggio 2000), a cura di A.R. Gentilini, Firenze 2004, pp. 281-296.
 33. *Ricordi ovvero amaestramenti di monsignor Sabba da Castiglione cavalier Gerosolimitano, di nuovo corretti e stampati [...]*, Venezia, Gerardo, 1554 (ricordo LXXXII, c. 39v).
 34. *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, I, Milano 1934, p. 158. Stando a Pierre Brantôme de Bourdeille (ca. 1540-1614), Alfonso d'Avalos marchese del Vasto (1502-1546) era «un bell'uomo ed estremamente galante, si vestiva sempre con molta cura, e sì in guerra come in pace faceva grande uso di profumi, cosicchè insino le selle de' suoi cavalli olezzavano di essenze» (cit. da A. REUMONT, *Vittoria Colonna, marchesa di Pescara. Vita, fede, poesia*, Torino 1892, p. 42).
 35. Per i Visconti di Somma Lombardo, committenti di Bernardino Luini al Monastero Maggiore di Milano, cfr. E. ROSSETTI, *Sotto il segno della vipera. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Oggiono 2013, pp. 84-93; 86 (con bibliografia).
 36. T. PENGUILLY, *Le Poète et le patricien: Ambrogio Visconti, premier dedicataire des Emblematas d'André Alciat (1522)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 78 (2016), 1, pp. 67-89, spec. pp. 76-85 (con bibliografia).
 37. C. BAMBACH, *Leonardo, Tagliente and Dürer; "la scienza del far di groppi"*, «Achademia Leonardi Vinci», 4 (1991), pp. 72-98.
 38. Scarne le notizie su questo autore, cfr. S. MORISON, *Eustachio Celebrino da Udine. Calligrapher, Engravers and Writer for the Venetian Printing Press*, Paris 1929; G. COMELLI, *Ricettario di bellezza di Eustachio Celebrino medico e incisore del Cinquecento*, Firenze 1960; M. PALMA, s.v. «Celebrino, Eustachio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, online; A. MARCON, *Eustachio Celebrino*, in *Sotto l'ala di San Marco. Gli incisori della Patria del Friuli, 1420-1797*, catalogo della mostra (Udine 6 maggio - 26 giugno 2022), a cura di G. Bergamini e I. Reale, Udine 2022, pp. 63-67 (con bibliografia).
 39. ASMn, AG, b. 2997, l. 35, cc. 13v-14r (1518, gennaio 3).
 40. Per esempio cfr. la lettera del 7 dicembre 1515 in ASMn, AG, b. 2996, l. 32, c. 59v; per scambio di levieri, cfr. ASMn, AG, b. 1897, 1520 giugno 23 e 25 (cit. in ROSSETTI, *Sotto il segno*, cit., nota 442, p. 154). Per la data di morte di Ermes, cfr. G. GIACOSA, *Castelli valdostani e canavesani*, Torino 1897, pp. 106-116 (anche per la proposta di identificare nella dama ritratta nella lunetta destra al Monastero Maggiore di Milano Bianca Maria Gaspardone).
 41. *Tutte le opere di Matteo Bandello*, cit., pp. 55-56; C. GODI, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma 1996, pp. 27-32, 142-146 (con bibliografia sui personaggi); D. ROSSELLI, s.v. «Gaspardone, Bianca Maria, contessa di Challant», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, online.
 42. ASMn, AG, b. 2998, l. 43, c. 6r (1523, agosto 20).
 43. L. VACCARONE, *Bianca Maria di Challant e il suo corredo*, «Miscellanea di Storia Italiana», XXXV (1897), pp. 307-331, cit. a pp. 311-312.



1. Mantova, complesso di Sant'Orsola, veduta del fronte meridionale del coro delle suore, o chiesa interna, dove era addossato l'altare, anni Cinquanta del Novecento.
Mantova, Archivio di Stato, fondo fotografico Calzolari, n. 538.

ROBERTO RAGIONE - CLAUDIA LATTANZI

IL PERDUTO ALTARE
DEL «CHORO PER LE SUORE»
IN SANT'ORSOLA A MANTOVA

Ipotesi ricostruttiva e interpretativa

Introduzione

Nel vasto complesso conventuale di Sant'Orsola a Mantova¹ – sviluppato nelle antiche contrade di Borgo, o Leone Vermiglio, Stabio e Chiodare e ricompreso tra le vie di Porta Pradella e degli Stabili, rispettivamente le attuali corso Vittorio Emanuele II e via di Solferino e San Martino –, il coro delle monache, o chiesa interna, doveva rivestire una funzione centrale per la vita della comunità monastica, nonché assumere un alto valore simbolico all'interno del programma avviato dalla fondatrice Margherita Gonzaga d'Este².

Tale ambiente, costruito nei primissimi anni del XVII secolo, è giunto a noi completamente mutato rispetto alla *facies* fondativa³ (fig. 1); all'uso liturgico si sono succedute nel tempo molteplici riconversioni: deposito di ospedale, magazzino a uso di farmacia, sala gioco, sala conferenze, cinema e, infine, quella odierna di centro polifunzionale per attività teatrali e culturali.

In origine il coro si configurava come una grande aula unica a sviluppo rettangolare con un sistema a doppio ordine di scranni addossato alle pareti lunghe e con un'articolata macchina d'altare sulla parte di fondo a confine con la chiesa esterna. Se l'involucro architettonico conserva ancora sporadiche tracce che permettono comunque di astrarre lo spazio antico, la definizione dell'interno, dagli scranni al sistema d'altare, risulta di difficile ricostruzione avendo subito varie vicende dispersive. In particolare, la frammentarietà dislocativa delle singole opere che alloggiavano nell'altare, conservate oggi in diverse istituzioni culturali e religiose mantovane o totalmente disperse, viene qui ricucita attraverso una proposta ricostruttiva dell'altare nella sua totalità⁴.

A tale scopo si è fatto ricorso principalmente alle fonti dei testimoni coevi all'edificazione del coro come le cronache di Ippolito Donesmondi (1616) e il

resoconto storico di Tiberio Guarini (1618)⁵; alle descrizioni successive come la guida di Giovanni Cadioli (1763)⁶; ai documenti redatti durante la fase espropriativa del convento come l'inventario di Angelo Pescatori (1786)⁷; e, infine, ai recenti e rimarchevoli studi critici di Stefano L'Occaso sulle singole opere pittoriche al complesso destinate⁸.

«In noce bellissimo dorato et con la diligenza pur di maestro Alemanno fabricato»: la macchina d'altare

A occupare quasi interamente tutta la parete meridionale del coro, «la quale cuopre tutta la facciata di prospetto»⁹, sancendo il limite e confine con la spazialità pubblica della chiesa esterna, vi era la notevole macchina d'altare rappresentante un sistema ornamentale e figurato complesso, nel quale, sicuramente, la dimensione plastico-scultorea si fondeva con quella pittorica. La struttura è descritta da Pescatori come «grande ancona di legno di noce dipinto con filetti a oro, lavorata con capitelli, colonnati, piedistalli et altri ornati»¹⁰; Guarini ci informa essere «con la diligenza pur di maestro Alemanno fabricato», come per gli scranni delle suore¹¹; Donesmondi aggiunge che ci sono «molti e rari quadri, così di pitture, come di rilievo, oltre quelli dell'altare maggiore, che sono bellissimi, fra i quali si vedevano con bell'ordine i ricchi e vaghi reliquarij dell'Altezza Sua [Margherita]»¹².

Proviamo ora a ricomporre idealmente l'assetto della macchina, di cui oggi rimane solo una velata immagine letteraria astraibile dalle fonti citate.

È Guarini a restituire la descrizione dell'altare appena ultimato la quale potrebbe essere considerata la più coerente, con un quadro centrale sovrastato da ulteriore figura, scultura o pittura, affiancato da due quadri laterali sovrastati rispettivamente da altri due; sotto ai laterali, due statue leggermente staccate da terra¹³ che, attraverso Donesmondi, capiamo essere ospitate in nicchie¹⁴. Le fonti settecentesche, come Cadioli, omettono una descrizione sistemica dell'altare, soffermandosi invece a dettagliare i singoli quadri¹⁵. Pescatori, inoltre, ci informa della presenza di una finestra con grata, tutta indorata, in corrispondenza della mensa¹⁶. Tardivamente, nel Novecento, certamente in un'epoca in cui l'intera struttura non era ormai più esistente, Giovanni Zancoghi inverte la posizione dei quadri laterali soprastanti con i sottostanti, probabilmente facendo riferimento a una descrizione dell'altare contenuta in un manoscritto di fine Settecento conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Mantova¹⁷. Purtroppo allo stato attuale delle conoscenze, a eccezione della sommaria descrizione di Pescatori, non abbiamo indicazioni di dettaglio sull'articolazione formale della struttura lignea.

Accettando quindi la descrizione generale offerta da Guarini – cappellano, consigliere personale e confessore di Margherita nonché protonotario apo-

stolico, testimone diretto della fondazione del monastero¹⁸ – si può proporre un'ipotesi ricostruttiva del sistema figurativo nella sua interezza, tenuto conto che lo spazio del coro aveva una funzione liturgica e l'altare doveva costituire il centro visivo di chi sedeva sugli scranni.

Possiamo immaginare la struttura secondo una tripartizione verticale, costituita da un campo centrale dimensionalmente più ampio e due campi laterali, cui si interpone una sottoscansione orizzontale, data dalla successione in alzato delle opere presenti.

Nella fascia centrale era accolto l'episodio figurativo più rilevante cui sottostava, quale base dell'intero altare, una mensa con relativa grata di connessione visiva e uditiva con la chiesa esterna¹⁹, e sovrastava una cimasa con una figura. Nelle fasce laterali erano ospitati diversi episodi figurativi, non unicamente pittorici ma anche scultorei, la cui scansione orizzontale si componeva, partendo dal basso, da una statua in nicchia rialzata rispetto al piano di calpestio, probabilmente per recuperare l'altezza della mensa centrale, e due quadri sovrapposti, rispettivamente uno più grande fungente da ancona e l'altro da cimasa.

A campeggiare nella parte principale della macchina era la grande tela dell'*Orazione di Cristo nell'Orto* (olio, circa 420 × 239 cm), in rapporto d'altezza quasi doppio rispetto alle due ancone laterali (infra). Il soggetto, già riportato da Guarini come «Nostro Signore nell'Orto Agonizzante» e confermato da Pescatori come «un quadro grande in tela rappresentante il Redentore nell'orto cogli Apostoli in sonno»²⁰, presenta il momento della solitaria preghiera di Cristo nell'Orto del Getsemani mentre gli apostoli giacciono addormentati invece di vegliare come richiesto da Gesù. In una temperie crepuscolare, rischiarata solo dal vorticoso turbinio delle nubi angeliche moventi dall'alto, spicca un patente Gesù inginocchiato sulla cima di un monte che, degradando naturalmente verso il basso, lascia lo spazio sulla destra a tre apostoli dormienti in primo piano (Giacomo il Maggiore, Giovanni l'Evangelista e Pietro con la spada che userà per recidere l'orecchio di Malco nel tentativo di impedire l'arresto di Gesù), mentre sulla sinistra s'intravede sopraggiungere un manipolo di soldati capeggiati da Giuda, avvolti nella penombra sotto uno spicchio di luna. Cristo schiude le braccia e apre le mani rivolgendosi all'angelo consolatore, giunto alla sua sinistra su una nuvola, che tiene il calice nella mano destra e, aiutato da un putto, con l'altra mano imbraccia la croce: la figura angelica consolatrice è citazione del Vangelo di Luca (22, 43) e viene quindi qui inscenato il momento dell'accettazione della volontà divina, successivo all'invocazione di allontanare il calice. Alle spalle del Cristo, sulla destra, su un nimbo un altro angelo regge la colonna della ventura flagellazione mentre un putto afferra lo staffile che con le funi avvolge la colonna stessa. Su un piano arretrato, degradando, iniziano a dipanarsi numerosi angioletti, immersi tra le nubi, che recano tutti gli altri simboli riconducibili alla Passione (il velo della Veronica, la corona di spine, la

canna, la spugna con l'aceto, le tenaglie, i chiodi, il martello...) occupando la scena in senso circolare fino a sfumare nella luce divina dell'Altissimo. Sul piano compositivo, l'alloggiamento nella fascia bassa e nel piano prioritario dei tre apostoli funge da espediente per conferire risalto alla figura di Cristo, il quale diviene centro geometrico, nonché vertice, di una configurazione piramidale cimata in alto dalla coorte angelica.

Di paternità incerta, stando alla tradizione storiografica locale fino a Giovan Battista Intra, il quale indica la mano di Domenico Fetti²¹, già a metà del xx secolo l'attribuzione viene messa in discussione da Chiara Perina che ricolloca l'opera nell'anonimato del tardo Cinquecento²². Nel 2009 la tela è stata invece associata da L'Occaso al ferrarese Jacopo Bambini, pittore al servizio di Margherita come copista, e con una datazione prossima al 1613²³. Tale attribuzione è stata ampiamente avallata nel 2011 da Angelo Mazza che dettaglia i legami tra la committente e il pittore, oltre all'operatività dello stesso a Mantova e nell'ambito emiliano, a servizio delle compagnie gesuitiche e controriformate²⁴.

A margine si riporta che, nel 1629, suor Lucrina Fetti – sorella del ben più noto Domenico – realizza una versione liberamente ispirata dell'*Orazione di Cristo nell'Orto*, collocata nella chiesa esterna nell'incasso laterale della cappella destra dedicata a santa Chiara, e attestata in collezione privata nei primi anni del xxi secolo²⁵.

Sopra il quadro centrale, Guarini riporta la presenza di un'altra opera raffigurante un «bellissimo pellicano con i suoi pulcini, che li pasce di sangue»²⁶. Di questa figura si ignora la componente materica e dimensionale, essendo Guarini l'unico a riportare la notizia; tuttavia è chiara l'allusione dell'opera a Cristo e la corrispondenza con il dipinto sottostante. Il simbolo cristologico del pellicano è presente anche nella *Divina Commedia* quando Dante chiama Gesù «nostro pellicano»; il riferimento è al passo del Vangelo di Giovanni sull'Ultima Cena (13, 23), allorché il discepolo «che Gesù amava» appoggiò il suo capo sul petto di Cristo: «Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto» (*Paradiso*, xxv, 113). Lo stesso discepolo lo ritroviamo in seguito sul calvario, sotto la croce, nel momento in cui fu prescelto «al grande officio» di sostituire Gesù come figlio di Maria (Giovanni 19, 26-27). In tal senso, per Guarini la raffigurazione del pellicano sull'altare della chiesa interna è da associare alla «figura di Sua Altezza [Margherita] che veramente s'è cavata per dir così il sangue per nutrire le sue vergini poste in questo monastero [di Sant'Orsola]»²⁷. D'altronde la figura del pellicano ricorre anche in un'altra opera proveniente dal convento: si tratta di un *Ritratto di dama*, datato intorno al 1570; per Silvia Meloni Trkulja – riprendendo le considerazioni esposte dapprima da Ugo Bazzotti e in seguito accolte da Chiara Tellini Perina – il dipinto raffigura proprio una giovane Margherita, che indossa

un paio di orecchini con pellicano; secondo Meloni Trkulja, «parlano della più preziosa reliquia mantovana, il Preziosissimo Sangue di Cristo»²⁸.

Nel laterale destro dell'altare si trovava l'*Adorazione dei pastori* (olio su tela, circa 238 × 163,5 cm), copia della celeberrima *La notte* di Antonio Allegri, detto il Correggio, destinata alla cappella Pratonieri della basilica di San Prospero a Reggio Emilia e oggi conservata presso la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda. La posizione sull'altare viene riportata già da Guarini e confermata da Cadioli; inoltre, agli occhi dei contemporanei, era conosciuto il soggetto e lo status di copia («una copia della Natività di Nostro Giesù Christo di mano del Correggio») ²⁹.

L'episodio, che è adesione a Luca (2, 8-20), trova svolgimento all'interno dei resti di un tempio dal tetto in rovina, il quale apre a un retrostante paesaggio montuoso notturno, rischiarato da una fioca luce. La distribuzione dei soggetti nello spazio proietta l'attenzione verso il centro della tela, occupato dalla messa in scena dell'episodio successivo alla nascita di Gesù. Una colonna, disassata rispetto l'asse centrale, funge da cardine per l'orchestrazione dei personaggi. Questi ultimi popolano il primo piano da destra a sinistra, creando una convergenza prospettica che, dal basso, confluisce verso un centro visivo posto nella mangiatoia ospitante il nuovo nato in fasce. Qui Gesù Bambino irradia una luce che solo la Vergine, che lo cinge, può vedere; dietro, nella penombra, muove la figura di san Giuseppe mentre tiene a bada l'asino che vuole affacciarsi sulla mangiatoia. A sinistra le tre figure di astanti: una donna con cesto accecata dalla luce, un giovane pastore con il capo voltato e lo sguardo perso diretto al vicino pastore più anziano che tiene saldo un bastone. In alto, sulla sinistra, irrompe un corteo di quattro angeli avvinghiati su nimbo, allusione al coro celeste di fonte evangelica, che intona il *Gloria in excelsis Deo*.

L'opera è stata attribuita da L'Occaso al pittore ferrarese Francesco Naselli, rileggendo una ormai accreditata ma errata attribuzione alla pittrice Lucrina Fetti con l'aggiunta di ritocchi da parte del fratello Domenico³⁰; la datazione è fissata al 1604, anno in cui il pittore è documentato a Reggio Emilia intento a copiare proprio l'opera di Antonio Allegri per sua «Altezza» con una concessione da parte del capitolo di San Prospero³¹.

Sopra l'*Adorazione dei pastori* vi era un dipinto raffigurante *Santa Chiara* (olio su tela, circa 104,5 × 83 cm); la tela, con un rapporto dimensionale dimezzato, fungeva da coronamento all'episodio figurativo sottostante. Riportata la posizione e il soggetto da Guarini, «et sopra [...] vi sono per ornamento altri due quadri, uno di Santa Chiara et l'altro di Sant'Orsola [all'interno dello stesso altare, nello speculare sinistro]»³², Giovanni Bottani la ritiene «meritevole»

di essere portata nel Regio Ginnasio³³, mentre Felice Campi la descrive come quadro «d'infimo merito»³⁴.

A occupare interamente il campo è la figura della santa titolare dell'ordine conventuale, Chiara, che si staglia sul fondo celeste in posizione rotata verso destra. Vestita dell'usuale abito monacale delle clarisse – saio marrone, soggolo bianco e velo nero – punta il suo sguardo assorto verso un ostensorio, di tipo a tempietto comunemente definito “ambrosiano”, semicoperto da conopeo, che regge con entrambe le mani. L'ostensorio è l'attributo connotativo più ricorrente nell'iconografia plurisecolare della santa, «citazione compendiarica del miracolo di Assisi»³⁵, cioè la cacciata delle truppe saracene al soldo di Federico II di Svevia mediante l'esibizione del Santissimo Sacramento nel chiostro di San Damiano, episodio avvenuto nel 1240. Tale rappresentazione era particolarmente in voga in epoca post-tridentina come simbolo di una rinnovata devozione verso l'Eucarestia, emblema della vittoria del cristianesimo sul protestantesimo³⁶. Questo soggetto iconografico verrà ripreso e notevolmente ampliato, nel racconto della cacciata delle truppe da Assisi, anche nella chiesa esterna, divenendo la pala principale della cappella a destra con *Santa Chiara con l'ostensorio mette in fuga i saraceni* di Carlo Bononi³⁷.

L'Occaso attribuisce anche quest'opera al copista Jacopo Bambini, già incontrato con la precitata *Orazione di Cristo nell'Orto*, ribadendo la stringente analogia tra la santa qui rappresentata e l'analogica figura presente nella pala *Visitazione e santi*, dei primi anni del Seicento, destinata alla chiesa di San Maurelio a Ferrara³⁸. La datazione dell'opera potrebbe essere compresa tra il 1610 e il 1613, anno di completamento della chiesa interna.

Nella nicchia che sottostava la *Adorazione dei pastori* si trovava la statua portatile della *Madonna*. Stando alla descrizione offerta dal contemporaneo Donesmondi in occasione della prima messa liturgica officiata nel coro nel giorno 17 febbraio 1613, la statua in questione è identificabile con quella che fu oggetto di benedizione da parte del vescovo Francesco Gonzaga nella cattedrale di San Pietro prima di essere portata in solenne processione fino al coro, dove l'attendeva uno spazio specificamente allestito all'interno della macchina («dalla destra preparato il luogo per un'altra portatile della Santissima Vergine») ³⁹. La natura “movibile” della statua viene confermata anche da Federico Amadei nella *Cronaca universale della città di Mantova*: «correndo il giorno 17 febbraio di quest'Anno [1613], fu dal pre nominato Vescovo primieramente benedetta nella Cattedrale una statua portatile di Maria Vergine la quale fu trasferita a s. Orsola in processione con guardie di soldati, con sinfonie musicali e con grande accompagnamento di popolo»⁴⁰. Purtroppo le notizie descrittive sulla statua restano circoscritte unicamente al Guarini, che ne sottolinea la qualità e la posizione rispetto il piano di calpestio, «un pocco alte da terra vi sono, a

mano dritta, una bellissima Madonna di rilievo»⁴¹; non è quindi possibile restituirne una *facies* dimensionale e figurativa, in quanto sembrerebbe scomparire nei documenti e nelle cronache successive.

Passando al laterale sinistro dell'altare, nella fascia centrale si trovava il *Compianto sul Cristo morto* (olio su tela, circa 244 × 164 cm). La posizione della tela e il soggetto venivano già confermati da Guarini come «et dall'altra parte un Christo deposto dalla Croce», e riportati in Cadioli «dove scorgete alla sinistra di quell'altare, incassato in alto, un quadro, rappresentante Gesù deposto dalla croce, colla Maddalena che vi sta sopra piangendo, ed altre figure»⁴². L'opera, che Guarini riteneva «copia pure del Correggio», è in realtà una riproduzione del celeberrimo *Compianto su Cristo morto* di Annibale Carracci commissionatogli dalla famiglia reggiana Fontanella intorno al 1586 e donato nel 1616 alla basilica di San Prospero a Reggio Emilia⁴³. La dimensione della tela, come per la speculare *Adorazione dei pastori*, si avvicina alle dimensioni dell'originale.

A occupare interamente il fondo scena dell'opera, calamitando l'attenzione dell'astante, è il corpo esanime di Cristo, poggiato con levità seminudo sul sudario bianco e sopra la pietra dell'unzione: quest'ultima entra in una tradizione iconografica dei *Compianti* di ambito emiliano a partire dal xv secolo, che vuole la pietra untoria come reliquia riportata da Costantinopoli, forse in Italia, al tempo delle Crociate⁴⁴. Intorno al capo riverso si rinvencono le tenaglie e i chiodi, segno dell'appena avvenuta deposizione dalla croce, e vicino alla mano sinistra la corona di spine. Il braccio destro del Cristo viene teso dalla Maddalena che, riversa sul corpo, tira una ciocca dei suoi capelli per cercare di pulire la ferita della mano: questo gesto muove una carica emotiva che dal centro anima la scena in entrambi i lati, proiettando a una teatralità dei personaggi soprastanti. A sinistra, ai piedi del monte Calvario, offuscato dal nimbo celeste, avviene lo svenimento della Vergine sorretta dalle Pie donne. Al gruppo femminile si oppone, sulla destra, la vigorosa gestualità disperante del giovane san Giovanni Evangelista. In alto campeggiano tre angeli che squarciano con una nube scura un cielo meridiano; sullo sfondo un paesaggio estraniante.

L'autore dell'opera, tradizionalmente riconosciuto da Cadioli in Lucrina Fetti, «fatto per mano della prefata Lucrina Fetti; ma que' tre Angioletti, ch'ella la vi ha raffigurati superiormente infra le nubi, sono a mio credere più di tutto degni d'osservazione», non ha mai avuto opposizione⁴⁵; la datazione era quindi associata all'ingresso di Giustina (suor Lucrina) nel convento. L'Occaso ne rivede l'attribuzione installando un confronto con la vicina *Adorazione dei pastori*, in particolare sui vezzi stilistici presenti in entrambe le opere, e riconduce la paternità a Francesco Naselli predatando l'opera alla chiusura del cantiere decorativo, quindi prima del 1613⁴⁶.

Replicando lo stesso schema compositivo della parte destra, soprastante l'appena trattata tela, si trovava *Sant'Orsola* (olio su tela, circa 106 × 83 cm). L'opera si pone nel sistema d'altare quale cimasa ed è riportata da Guarini, come già evidenziato in precedenza⁴⁷. Come per la *Santa Chiara*, Bottani la ritiene "meritevole" del trasferimento al Regio Ginnasio⁴⁸ e nuovamente Campi la licenzia quale «quadro in tela molto cattivo e copia»⁴⁹.

Nell'opera, dimensionalmente vicina alla gemella e speculare, la santa titolare dell'intero complesso religioso campeggia a mezza figura su uno sfondo celeste tendente al cinerino; con lo sguardo rivolto verso il cielo, sembra torcere il capo verso la sinistra. Dall'abbigliamento principesco, consono alle sue origini regali, calza sul capo una corona di pietre preziose appoggiata su una sobria acconciatura raccolta; anche la veste tradisce dettagli pregiati, come lo scollo bordato da gioielli, dal quale spunta una camicia merlettata sottostante mentre una cintura alla vita raccoglie le sue pieghe, oltre a un ampio pannello color arancio. Come da tradizione iconografica, reca nelle mani gli attributi del martirio: nella destra le frecce e nella sinistra il vessillo dalla lunga asta della vittoria, non una bandiera crociata bensì una monocroma verde.

Anche per quest'opera L'Occaso riconduce la paternità a Jacopo Bambini, notando una vicinanza stilistica alla *Santa Chiara* e proponendo l'opera posta a *pendant*⁵⁰.

La devozione verso la santa eponima porta a ripetere notevoli volte la sua figurazione, soprattutto l'episodio centrale del martirio, che trova ampio spazio in varie opere collocate nei tanti altri ambienti del complesso conventuale; nella chiesa esterna costituiva il cardine visivo come pala d'altare principale, con il celeberrimo episodio del *Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini* di Ludovico Carracci, opera oggi dispersa ma di cui si conserva un disegno preparatorio presso il museo di Palazzo Ducale (inv. generale 12215)⁵¹.

Nella nicchia sottostante il *Compianto sul Cristo morto* trovava posto una statua di *San Francesco*. Donesmondi riporta collocazione e soggetto come «una statua di San Francesco in un nicchio dalla sinistra parte»⁵²; Guarini aggiunge qualche attributo qualitativo con «et dall'altra parte un San Francesco, quale son di tal bellezza che paiono vivi»⁵³. Nei secoli successivi la notizia della statua viene riportata solo da Cadioli: «sotto immediatamente ad esso quadro v'è la statua di S. Francesco al naturale, la cui testa e le mani sono opera d'esperto artefice»⁵⁴. Della statua non si hanno più menzioni nelle varie cronache, ma viene riportata nel 1918 da Zancoghi, probabilmente riprendendo fonti antecedenti («un S. Francesco così bello, da sembrare vivo»)⁵⁵.

Dalla ricostruzione qui proposta, che consente di restituire un brano indubbiamente suggestivo e caratterizzante dello spazio sacro più intimo del

complesso religioso all'epoca di Margherita, emerge una composizione pluridimensionale dell'altare del coro, laddove la figuratività delle opere pittoriche si univa alle opere scultoree, intersecandosi nell'imponente tridimensionalità della struttura. Infatti, se la sua fruizione era esclusiva per la preghiera delle monache che vi facevano quotidiano accesso, l'opera nella sua interezza sottende un presumibile programma iconografico, volto a enfatizzare la meditazione sul tema cristologico, caro alle tante figure di santi rappresentati e giustapposti alle tele.

Una macchina d'altare oggi frammentata: vicende dispersive delle opere e nuove collocazioni

Officiato sin dal 1613, l'altare appena descritto resta fruito dalla comunità monastica per quasi due secoli: infatti, le vicende soppressive successive al 1786 – con l'inclusione nel 1781 del complesso di Sant'Orsola nell'Editto di soppressione degli ordini religiosi emanato da Giuseppe II d'Asburgo – portarono a una sua presumibile prima disgregazione, conseguente al trasferimento e ricollocazione delle opere pittoriche nelle principali istituzioni accademiche cittadine. In merito all'integrità della struttura mancano invece informazioni precise; tuttavia la presenza nel convento tra il 1793 e il 1796 delle monache dell'ordine della Visitazione della Beata Vergine Maria, dette Salesiane, provenienti da Lione, costituisce sicuramente un termine *ante quem* della sua rimozione, giacché al loro ingresso avvenne un rimaneggiamento degli ambienti liturgici e in particolare dell'area relativa all'altare principale della chiesa esterna e di conseguenza alla sua connessione con la chiesa interna⁵⁶. Si procede quindi a restituire, in maniera speditiva, le principali vicende relative alla dispersione delle opere analizzate.

Tutti i dipinti furono inclusi, sul finire del 1786, nell'elenco redatto da Giovanni Bottani per essere trasferiti nel Regio Ginnasio di Mantova dove vennero collocati nelle varie sale del palazzo⁵⁷; in seguito le loro strade si divisero.

La pala principale, *l'Orazione di Cristo nell'Orto*, nonostante la decisione di Bottani rimase per lungo tempo nel complesso di Sant'Orsola e solo nel 1798 risulta inventariata tra le opere depositate nel Palazzo Ducale; poco dopo, probabilmente a ridosso dell'inizio del XIX secolo, il dipinto fu trasferito nella basilica concattedrale di Sant'Andrea, finché nel 1805 venne richiesto dal canonico Giuseppe Mancina per ornare la cattedrale di San Pietro apostolo e posto nel presbiterio, a destra dell'altare maggiore, dove è collocato tutt'oggi⁵⁸.

La laterale destra, *Adorazione dei pastori*, nel 1810 compare tra i dipinti conservati nelle sale dell'archivio del palazzo dell'Accademia Nazionale Virgiliana a Mantova, qui rimase fino al 1922, quando fu infine trasferita in Palazzo Ducale ed è attualmente esposta nella Galleria di Santa Barbara (inv. generale 12221)⁵⁹.

La laterale sinistra, *Compianto sul Cristo morto*, rimase per lunghi anni nel Regio Ginnasio fino ad arrivare in epoca imprecisata nella Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, dove è oggi conservata (inv. 95170045 del patrimonio artistico del Comune di Mantova)⁶⁰.

Le tele superiori a destra e a sinistra, *Santa Chiara* e *Sant'Orsola*, sono attualmente conservate nella Galleria di Santa Barbara del Museo di Palazzo Ducale (rispettivamente, inv. generale 12223 e 12214). Entrambe le opere, dopo il trasferimento nel palazzo del Regio Ginnasio nel 1786, giunsero nel palazzo dell'Accademia Nazionale Virgiliana entro il 1810 e furono posizionate nell'ambiente antecedente e d'ingresso alla Sala Filarmonica; infine, dal 1922, furono trasferite in Palazzo Ducale⁶¹.

Allo stato attuale delle conoscenze, rimangono ignote le vicende relative alle due statue, *Madonna* e *San Francesco*, nonché alla figura centrale del *Pellicano*.

La ricostruzione dello scomparso altare come sistema figurativo

Negli studi pregressi condotti sull'alterato spazio della chiesa interna, il «Choro per le Suore», è stato possibile restituire il centrale e nodale peso di tale ambiente nel più ampio sistema conventuale di Sant'Orsola⁶²: dislocato alle spalle della chiesa esterna, luogo delle celebrazioni "pubbliche", questo spazio determinava la separazione della vita ritirata di clausura con il mondo esterno. Concepito per un uso esclusivo delle religiose, l'elitario ambiente rappresentava il luogo in cui cadenzare la quotidianità claustrale attraverso il serrato e incessante ufficio diurno e notturno della preghiera. Le "privilegiate" monache che vi accedevano, sedendo sugli scranni, orientavano il loro sguardo alla grande e imponente macchina d'altare che, posta in fondo all'aula, costituiva il fulcro visivo di cui sopra è stata offerta un'ipotesi ricompositiva. Pertanto in tale ambito liturgico altamente frequentato dalla comunità monastica si potrebbe leggere l'altare come un sistema unitario, in cui la dimensione figurativa si univa alla Parola e coadiuvava la meditazione delle monache seguendo un sotteso programma iconografico.

Nel sistema d'altare, che come visto ospitava opere pittoriche e scultoree, si rintracciano soggetti iconografici incentrati sulla riflessione cristologica e sulla rievocazione della Passione, temi cari alle religiose regolari. Gli episodi figurativi dimensionalmente preminenti erano legati a una tematica comune e occupavano il registro principale orizzontale, la cui lettura si potrebbe così delineare: al centro dell'altare l'*Orazione di Cristo nell'Orto* e specularmente, a destra e a sinistra, l'*Adorazione dei pastori* e il *Compianto sul Cristo morto*; le tre opere rimandavano, poi, nella scansione verticale, alla centrale mensa d'altare con grata e alla contemplazione delle pitture soprastanti e delle statue sottostanti. Se lo sguardo delle monache era direzionato sul centro visivo dell'altare, potendosi così

identificare con il Cristo in preghiera nell'atto di scegliere la propria condizione umana, il collegamento ottico in verticale favoriva una riflessione sulla Passione mediante il soprastante *Pellicano*, simbolo dell'estremo sacrificio. Allo stesso modo, voltando l'attenzione alle ancone di destra e di sinistra, le religiose potevano riconoscersi nei vari personaggi implicati nella contemplazione del mistero della nascita e della morte di Cristo. In tal senso, nella scansione verticale laterale destra, alla luce portata da Gesù con la sua nascita, si legava la soprastante *Santa Chiara*, fondatrice della regola monastica, che con il corpo di Cristo custodito nell'ostensorio scaccia gli infedeli, e la sottostante *Madonna* come colei che, obbediente, ha accolto nel proprio grembo il Figlio di Dio. Parallelamente, sulla sinistra, la contemplazione del Cristo morto e deposto rimandava alla soprastante *Sant'Orsola*, titolare del convento, che, vergine innocente, ha vissuto il sacrificio per la fede con il proprio martirio per Cristo, e al sottostante *San Francesco*, che sperimenta direttamente sul corpo la Passione. Così facendo, i vari santi effigiati, destinatari delle suppliche delle suore, collaboravano attivamente in loro favore quali intermediari per raggiungere la salvezza attraverso il sacrificio in Cristo. Unitamente, la presenza di Maria, rafforzata anche nelle due opere pittoriche a *pendant*, amplificava il messaggio salvifico: la madre di Cristo è mediatrice di salvezza poiché partecipa alla redenzione avvicinando gli uomini a suo figlio.

Così rilette, e unitariamente ricollocate nell'altare, queste immagini potevano fungere da canale visivo, nonché stimolo e accompagnamento alla riflessione e meditazione spirituale che trovava sede nel coro: infatti, se gli episodi della Passione richiamavano alla vocazione claustrale, come sacrificio della vita terrena e rinascita in Cristo, l'offerta di modelli virtuosi ed esemplari, come le sante care all'ordine, tracciavano la strada da imitare nel proprio cammino spirituale, fatto di abnegazione e obbedienza, e il cui nesso con la Madonna era nel paradigma della verginità perseguita. Pertanto, i temi rappresentati potevano guidare le astanti nel personale percorso di redenzione; d'altronde in tutti i dipinti del registro principale orizzontale sono presenti le schiere angeliche dell'Altissimo pronte ad accogliere le anime nella gloria eterna. La presenza della grata interposta tra mensa e l'*Orazione di Cristo nell'Orto* rafforzava il legame con la Passione e il messaggio di devozione a Gesù attraverso la quotidiana partecipazione visiva all'elevazione eucaristica che avveniva nella chiesa esterna: proprio attraverso la grata, le preghiere delle pie monache si univano alle orazioni del sacerdote e impregnate in nuvole di incenso venivano offerte alla maestà divina *ad utilitatem quoque nostram totiusque Ecclesiae suae sanctae*.

Al contempo, spingendo la lettura in funzione della ideatrice, fondatrice e promotrice del convento, Margherita Gonzaga d'Este, le tre opere che fungevano da cimasa alla macchina d'altare potrebbero riassumere la condizione "ibrida" della sua vita, dai nobili natali come Orsola ma volontariamente orientata alle ristrettezze della vita claustrale come Chiara: la presenza del pellicano

sembrerebbe rafforzare la volontà celebrativa della stessa fautrice del complesso, come rimarcato da Guarini (*supra*)⁶³. La stessa Margherita aveva predisposto la propria sepoltura nel coro, proprio davanti l'altare, ribadendo la centralità liturgica nonché simbolica di tale ambiente⁶⁴.

A ulteriore precisazione, si sottolinea che la singolare assenza di un tema specifico sulla Crocifissione all'interno del più ampio ciclo della Passione si potrebbe giustificare con la presenza di una possibile croce scolpita e removibile posta direttamente sulla mensa. D'altronde sappiamo che Margherita aveva dotato il convento di numerosissimi elementi appartenenti all'oggettistica sacra, realizzati anche con materiali preziosi, come ci informa Donesmondi.

Conclusioni

Nel tentativo di ricostruire l'ambiente della chiesa interna, e al contempo di restituirne il sistema decorativo, resta aperta la possibilità di condurre un'indagine sulla tangente chiesa esterna. Da quanto emerso, tra i due edifici sacri è ormai chiarito come il coro risulti essere il primo tassello realizzativo, anche nel suo aspetto formale, per ragioni di mera funzionalità legate alla vita monastica, nel più vasto programma avviato all'interno del complesso religioso di Sant'Orsola da Margherita Gonzaga d'Este.

Sempre nella mente della fondatrice è probabilmente rintracciabile la scelta dei principali episodi figurativi del coro e parimenti alla stessa è sempre ascrivibile la scelta degli artisti esecutori, come i copisti Francesco Naselli e Jacopo Bambini. Dagli studi condotti sul mecenatismo di Margherita si evince che la predilezione della duchessa verso artisti che circuitano nell'ambito ferrarese – e su più larga scala, nell'ambito emiliano – continua anche dopo aver lasciato la città estense ed essere rientrata nella città natale⁶⁵, commissionando a distanza le tele per il coro e aprendo così a nuovi contatti tra i pittori ferraresi e la città gonzaghesca: oltre a Naselli e Bambini – quest'ultimo al servizio di Margherita anche nella chiesa della Santissima Trinità di Mantova –, nel complesso di Sant'Orsola si trovavano numerose opere di pittori ferraresi come Sebastiano Filippi detto il Bastianino, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino e il già citato Carlo Bononi⁶⁶.

ABSTRACT

Roberto Ragione and Claudia Lattanzi deal again with the religious complex of Sant'Orsola in Mantua and in particular with the building of the "choir of the nuns" ("choro per le suore"). In a previous contribution the authors proposed a reconstruction of the original appearance of the architectural and decorative system of the choir, now they focus on the lost altar, suggesting a reconstruction of its figurative system.

NOTE

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano sentitamente: Roberta Piccinelli per la cortese disponibilità e l'interesse dimostrato al tema; Cecilia Baraldi, Matilde Silla Sgarbi e tutto il personale dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova per l'aiuto nella ricerca d'archivio; Mauro Livraga e tutto il personale dell'Archivio di Stato di Mantova per la concessione dell'immagine storica proveniente dal Fondo Calzolari; Simone Selvaggi per le preziose e utili indicazioni.

ABBREVIAZIONI

ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
ASMi	Archivio di Stato di Milano
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AN	Archivio Notarile
BCMn	Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. Per un primo orientamento sul complesso religioso di Sant'Orsola e sulla figura dell'architetto Antonio Maria Viani (Cremona, 1555 ca. - Mantova, 1630) si veda: G.S., *Antonio Maria Viani*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Roma, Leonardo Arte, 1997, pp. 352-357; C.A. GLADEN, «A Painter, a Duchess, and the Monastery of Sant'Orsola: Case Studies of Women's Monastic Lives in Mantua, 1599-1651», tesi di dottorato, University of Minnesota, relatori C.R. Phillips e G. Pomata, 2003; G. PASTORE, *La chiesa di Sant'Orsola e l'eremo delle grotte*, «Quaderni di San Lorenzo», 4 (2006), pp. 5-20; G. GIRONDI, *Sant'Orsola*, «Quaderni di San Lorenzo», 14 (2016), pp. 109-131; G. GIRONDI, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova, Il Rio Arte, 2020, pp. 165-180; B. FURLOTTI, *s.v.* «Viani, Antonio Maria», in *DBI*, 99, 2020.
2. Per approfondimenti sulla figura di Margherita Gonzaga d'Este (Mantova, 1654-1618) si veda: R. TAMALIO, *s.v.* «Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, Modena e Reggio», in *DBI*, 70, 2008; G. D'ONOFRIO, *Margherita Gonzaga ultima duchessa di Ferrara*, Ferrara, ProArt, 2011.
3. Una fotografia d'epoca mostra l'interno dello spazio del coro e in particolare il fronte meridionale tangente la chiesa esterna, durante gli interventi trasformativi compiuti negli anni Cinquanta del xx secolo: lungo i muri perimetrali sono ben visibili le tracce delle molteplici suddivisioni precedenti. *Cfr.* Archivio Storico del Comune di Mantova, fondo Raccolta fotografica, album 45, foto 7. La fotografia è consultabile online nel catalogo (LombardiaBeniculturali) relativo al fondo fotografico Calzolari dell'Archivio di Stato di Mantova in <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/imm-15020-0000541> (ultimo accesso il 7 luglio 2024).

4. Lo studio qui presentato costituisce il proseguimento della ricerca avviata dagli autori sul vasto complesso religioso di Sant'Orsola a Mantova e già in una primissima parte pubblicata in R. RAGIONE, C. LATTANZI, *Il complesso religioso di Sant'Orsola a Mantova. Appunti di lettura sul programma architettonico avviato da Margherita Gonzaga nel «Choro per le Suore»*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LVIII (2024), 157, pp. 60-77. Il contributo è frutto della collaborazione dei due autori che condividono contenuti, impostazione e metodologia di ricerca; tuttavia sono attribuibili a Roberto Ragione l'introduzione, il terzo e il quarto paragrafo, le conclusioni; a Claudia Lattanzi il secondo paragrafo.
5. I. DONESMONDI, *Dell'Istoria ecclesiastica di Mantova*, parte seconda, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna fratelli stampatori ducali, 1616, pp. 492-493; BCMn, ms. 1088, T. GUARINI, *Storia del Monastero di Sant'Orsola* (1618), cc. 62r-v.
6. G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella Città di Mantova, e ne' suoi Contorni*, Mantova, Erede di Alberto Pazzoni Regio-Ducale stampatore, 1763, pp. 72-73.
7. ASMn, AN, notaio Angelo Pescatori, b. 7110, 12 ottobre 1786, *Inventario della chiesa di Sant'Orsola*, cc. 32v-33v.
8. S. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este: pitture tra Mantova e Ferrara intorno al 1600 (con alcune osservazioni sul collezionismo di opere del Correggio)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXIII (2005), pp. 81-126; ID., *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011.
9. ASMn, AN, notaio Angelo Pescatori, b. 7110, 12 ottobre 1786, c. 32v.
10. *Ibid.*
11. BCMn, ms. 1088, c. 62r.
12. DONESMONDI, *op. cit.*, p. 492.
13. BCMn, ms. 1088, cc. 62r-v.
14. DONESMONDI, *op. cit.*, p. 492.
15. CADIOLI, *op. cit.*, p. 72.
16. ASMn, AN, notaio Angelo Pescatori, b. 7110, 12 ottobre 1786, c. 43v.
17. ASDMn, Capitolo della Cattedrale, v. 462, *Notizie storiche del monistero di S. Orsola*; G. ZANCOGHI, *Brevi cenni storici della chiesa di S. Orsola sussidiaria alla parrocchiale di Ognissanti in Mantova*, Mantova, Tipografia eredi Segna di Davide Vacchelli, 1928, p. 6; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 280.
18. Notizie su Tiberio Guarini in C. BARONI, *D.O.M.: Dizionario Onomastico Mantovano*, Rivarolo Mantovano, Previti, 2002, p. 162.
19. *Cfr.* RAGIONE, LATTANZI, *op. cit.*, pp. 67-68.
20. BCMn, ms. 1088, c. 62r; ASMn, AN, notaio Angelo Pescatori, b. 7110, 12 ottobre 1786, c. 32v.
21. G.B. INTRA, *Il monastero di Santa Orsola in Mantova*, «Archivio Storico Lombardo: giornale della Società Storica Lombarda», XXII (1895), IV, p. 184. Per approfondimenti su Domenico Fetti (Roma, ca. 1588 - Venezia, 1623), presente a Mantova come pittore di corte dal 1612, si veda: G. MILANTONI, *s.v.* «Fetti, Domenico», in *DBI*, 47, 1997.

22. C. PERINA, *Note su una tela mantovana di Domenico Fetti*, «Arte lombarda», XI (1966), I, pp. 77-81.
23. S. L'OCCASO, «Il Museo del Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo dei dipinti fino al XIX secolo», tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, 2009, p. 21. Per approfondimenti su Giacomo Bambini, noto come Jacopo Bambini (Ferrara, ca. 1582 - ca. 1629), si veda: M.A. NOVELLI, s.v. «Bambini, Giacomo», in *DBI*, 5, 1963.
24. A. Mazza, *L'«Orazione di Cristo nell'Orto» del Duomo di Mantova. Pittura di devozione in Emilia tra Jacopo Bambini e Giovan Battista Bertusio*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Martinelli, Mantova, Arcari, 2011, pp. 251-264; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 19, 47 nota 171, 280.
25. M. ZERBI FANNA, *Lucrina Fetti pittrice*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XXIV (1989), 23-24, pp. 35-53.
26. BCMn, ms. 1088, c. 62r.
27. *Ibid.*
28. Silvia Meloni Trkulja in *Semenzato. Importanti dipinti antichi*, catalogo dell'asta, 1391, 27 novembre 2007, p. 44; Ugo Bazzotti in *Palazzo Ducale. Notizie dal Museo*, I, Mantova, 1987, p. 2; C. TELLINI PERINA, *Una proposta per Giovanni Bahuet*, «Quaderni di Palazzo Te», 2 (1995), p. 94. Per Stefano L'Occaso l'identificazione della dama del ritratto con Margherita Gonzaga d'Este è da escludere; lo studioso propende più per Margherita di Francia (1523-1574) attribuendo l'opera a François Clouet (1510/1520-1572); cfr. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 202-204.
29. BCMn, ms. 1088, c. 62r; CADIOLI, *op. cit.*, p. 73; Per approfondimenti sull'opera *La notte* di Antonio Allegri (Correggio, 1489-1534) si veda: G. PICCININI, *La convenzione fra il Correggio e A. Pratonieri pel quadro de "La notte"*, Reggio Emilia, Bojardi, 1937; C. STEINHARDT-HIRSCH, *Correggios "Notte": ein Meisterwerk der italienischen Renaissance*, München (Berlino), Deutscher Kunstverlag, 2008.
30. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73; INTRA, *op. cit.*, p. 174; N. SODANO, *Chiesa di Sant'Orsola in Mantova: Antonio Maria Viani ritrovato. Appunti e racconti sul restauro*, Mantova, Sometti, 2008, p. 16.
31. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., pp. 100 nota 91, 114; ID., *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 253. Per approfondimenti su Lucrina Fetti (Roma, 1589 ca. - Mantova, 1651), entrata nel convento di Sant'Orsola solo dopo il 1614, e Francesco Naselli (Ferrara?, 1570 ca. - ?, 1635 ca.) si veda, rispettivamente: C.A. GLADEN, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 123-141; S. L'OCCASO, s.v. «Naselli, Francesco», in *DBI*, 77, 2012.
32. BCMn, ms. 1088, c. 62r-v.
33. C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova, Giovanni Agazzi, 1857, p. 213 doc. 246 nn. 9-10.
34. ASMi, Studi, parte moderna, b. 351, nn. 5-6.
35. C. FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Bari, Laterza, 2006, p. 129.
36. N.B. DEBBY, *St. Clare Expelling the Saracens from Assis. Religious Confrontation in Word and Image*, «The Sixteenth Century Journal», 43 (2012), 3, p. 660.

37. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 293-295.
38. *Ibid.*, pp. 279-280.
39. DONESMONDI, *op. cit.*, p. 492.
40. F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, III, a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò, Mantova, CITEM, 1956, p. 304.
41. BCMn, ms. 1088, c. 62v.
42. BCMn, ms. 1088, c. 62r; CADIOLI, *op. cit.*, p. 72.
43. L'originale (olio su tela, 237 × 156,2 cm), dopo le demaniazioni, prese la via del collezionismo privato arrivando nella collezione londinese del duca di Ellesmere, a Bridgewater House, dove venne distrutto nel maggio 1941 durante un bombardamento della Seconda guerra mondiale. Per approfondimenti sull'opera *Compianto su Cristo morto* di Annibale Carracci (Bologna, 1560 - Roma, 1609) si veda: D. POSNER, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, II, New York, Phaidon, 1971, p. 40.
44. S. PIERGUIDI, *I Carracci e il tema della pietà. Alcune considerazioni*, «Studi di Storia dell'Arte», XVIII (2007), p. 269.
45. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73.
46. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 114.
47. BCMn, ms. 1088, c. 62v.
48. D'ARCO, *op. cit.*, p. 213 doc. 246 nn. 9-10.
49. ASMi, Studi, parte moderna, b. 351, n. 14.
50. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 279-280.
51. *Ibid.*, pp. 254-255. U. BAZZOTTI, *Margherita Gonzaga e il convento di Sant'Orsola*, in *Domenico Fetti: 1588/89-1623*, a cura di E.A. Sarafik, Milano, Electa, 1996, p. 47; M. BOURNE, *From Court to Cloister and back again: Margherita Gonzaga, Caterina de' Medici and Lucrina Fetti at the Convent of Sant'Orsola in Mantua*, in *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*, a cura di S. Cavallo e S. Evangelisti, Farnham, Ashgate, 2009, p. 158; L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*, London, Royal Collection, 2007.
52. DONESMONDI, *op. cit.*, p. 492.
53. BCMn, ms. 1088, c. 62r.
54. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73.
55. ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 6.
56. *Compiuta esposizione storica degli avvenimenti in Lione delle monache della Visitazione della B.V. volgarmente dette Le Salesiane del loro viaggio in Italia e stabilimento in Mantova all'anno 1794 ora passate da Vienna a Venezia*, traduzione dal francese, Treviso, Giulio Trento, 1801, pp. 100-102.
57. D'ARCO, *op. cit.*, pp. 213-215.
58. ASMn, Demaniali e Uniti, I serie, b. 38, «Nota de' quadri che si sono raccolti dalle chiese soppresses [...]», n. 30; ASMn, Demaniali e Uniti, I serie, b. 482; L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 115; ID., *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 47 nota 171; G. NIGRELLI, *Pittura e scultura nel duomo di Mantova dal Quattrocento al primo Ottocento*,

- in *La chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo in Mantova*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2022, p. 208.
59. G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni* [...], Mantova, Francesco Agazzi Stampatore della Reale Accademia, 1818, p. 41; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 253.
60. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 113.
61. ASMi, Studi, parte moderna, b. 351, «Quadri esistenti nel locale dell'Accademia Virgiliana di Mantova [1810]»; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 279-280.
62. Cfr. RAGIONE, LATTANZI, *op. cit.*
63. Margherita, pur scegliendo di ritirarsi fino alla fine dei suoi giorni nel convento da lei stessa fondato, godeva di dispense "speciali" rispetto alla rigidità della regola di clausura. Infatti la scelta di amalgamare i dettami della regola delle Clarisse con quella delle Orsoline le permetteva la possibilità di affiancare le consorelle ma al contempo di avere la giusta indipendenza per perpetrare le sue trame politiche e personali. Cfr. GLADEN, *op. cit.*, pp. 96-147.
64. Cfr. RAGIONE, LATTANZI, *op. cit.*, pp. 69, 71-72.
65. «Dalla corte estense, sontuosa e raffinata, [Margherita] portò con sé una fila di cinquanta carri contenenti quadri, tesori e ogni sorta di suppellettili che aveva accumulato nel suo lungo soggiorno ferrarese e una naturale predilezione per la pittura emiliana», R. SALVALAI, *Margherita Gonzaga d'Este e Giuseppina Bonaparte. Vicende di un collezionismo minore*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXVIII (2003), 116, p. 139; «Va ricordato che la fondatrice del monastero mantovano, Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este, tesse una fitta rete di relazioni artistiche tra Mantova e Ferrara che durano ben oltre il suo ritorno in patria, nel 1597», L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 280.
66. Cfr. S. L'OCCASO, *Frammenti di una decorazione astrologica gonzaghesca*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXVIII (2003), 115, p. 26 nota 12; ID., *Margherita Gonzaga*, cit., pp. 124-125; R. MORSELLI, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati, di autori senza opere e di opere senza autori*, in *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, a cura di S. Lapenta e R. Morselli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, p. 83; S. L'OCCASO, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, «Acme», LXIII (2010), III, p. 115; M. MENEGATTI, *Collezionismo estense alla vigilia della devoluzione: i casi di Margherita Gonzaga d'Este e Lucrezia d'Este della Rovere*, «Schifanoia», XXXIV (2019), 56-57, pp. 120-121.



*Biagio Falcieri (attr.), Ritratto di Alessandro II Pico della Mirandola,
olio su tela, tra 1680 e 1695. Mirandola, Museo Civico.*

ENZO GHIDONI

ALESSANDRO II PICO
E LA «QUESTIONE» DI CASALE

Sul finire del settembre 1681, con l'entrata del generale Nicolas de Catinat in Casale ceduta dal duca di Mantova e Monferrato Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers a Luigi XIV in cambio di 100.000 scudi, la Francia si è prepotentemente ripresentata alle soglie della pianura Padana; in un momento peraltro critico per la geopolitica continentale. La vicenda è stata ripetutamente presa in esame dagli storici; già a partire da Ludovico Antonio Muratori¹. Esula quindi dagli interessi di questa nota aggiungersi al dibattuto *focus* se si sia trattato di una scriteriata cessione fatta per finanziare i molti vizi e le conclamate dissolutezze dello sfrenato duca mantovano, come la storiografia, forse un po' troppo teleologicamente, ha pressoché unanimemente tramandato; oppure se sia stato il frutto di una spregiudicata manipolazione dell'inetto e sprovvisto Ferdinando Carlo, compiuta per interessi poco limpidi dal doppiogiochista conte bolognese Ercole Antonio Mattioli e da consiglieri ducali ideologicamente francofilo: primo tra tutti don Giuseppe Varano da Camerino². O con qualche maggior attinenza alla verità, una vera e propria estorsione a mano armata compiuta da un Luigi XIV, coronato di strepitose vittorie militari in Nord Europa³, ai danni di un imbecille principe italiano messosi nei guai con le proprie mani per la sua dappocaggine. Senza escludere, infine, un coacervo di tutti questi fattori.

L'unica cosa certa sul terreno della geopolitica è che si è trattato di un'eclatante rottura dei rapporti di forza che hanno retto sino a quel momento il teatro mediopadano regolato da quella *pax hispanica* apparentemente rafforzatasi a seguito della Pace dei Pirenei (novembre 1659)⁴. Sull'atonía appunto di una Monarchia Cattolica dissanguata dai perenni dissesti finanziari, dalle pesanti sconfitte subite nella Guerra d'Olanda – ratificate dalla Pace di Nimega (settembre 1678)⁵ – e dalla rivolta di Messina – domata dopo quattro duri anni di lotta nell'aprile 1678⁶ – alla quale ha fatto da specchio un Impero impegnato

oltremodo nel contenere le forti pressioni turche sul fronte orientale-balcanico – e tuttavia già evidenziando i primi sintomi della sua prossima potente ascesa⁷ –, oggetto di questa nota sono i contraccolpi che il “negozio” casalese ha provocato sui principi mediopadani. In particolare, pur nell'estrema povertà della documentazione salvatasi dalla dispersione dell'archivio dinastico⁸, sul duca della Mirandola Alessandro II Pico.

Preoccupato dalla sempre più stringente “congiuntura” casalese e affatto confortato dal segnale distensivo compiuto da Luigi XIV, con l'ordine impartito all'abate di Saint-Arnoul, Jean Morell, inviato assieme al diplomatico Nicolas de Gaumont⁹ come suo rappresentante a Mantova, di fare una rassicurativa sosta a Milano, alla metà di agosto dello stesso 1681, il duca mirandolese ha segnalato al suo residente a Madrid, il minore osservante Francesco Maria Nicoli, di aver fatto le sue «parti» per cercare d'impedire l'ingresso dei francesi in Casale. Alcuni mesi prima, infatti, si era offerto d'impugnare le armi ed entrare di persona nella piazzaforte per difenderla dalle minacce lanciate dai francesi; dichiarandosi nondimeno «pronto ad operare di vantaggio»¹⁰.

Un gesto di solidarietà politica presentato come mossa polemica verso l'inazione degli altri stati italiani, e soprattutto della Spagna. Un modo dunque, come da lui stesso esaltato, per porre in «paragone» in un contesto di azione-reazione «l'ossequio e la fede di tutti i servitori dell'Augustissima Casa». In sostanza un aver voluto rimarcare che dove c'è stato il silenzio se non la paura degli altri, lui, per l'interesse geopolitico generale, si è reso disponibile a una eclatante prova di coraggio. Scelta senza costrizioni e al di là dei costi politici che gli sarebbero potuti comportare. A dispetto pertanto degli altri principi mediopadani implicitamente accusati di aver ignorato, o peggio ancora, d'essere stati privi di visione strategica davanti a una stravolgente alterazione degli equilibri di potenza e agli evidenti pericoli che essa avrebbe potuto provocare alla loro «libertà». L'interventismo di Alessandro è stato in effetti motivato dal forte interesse riversato dalla Corona transalpina sulla Mirandola sin a partire dalle guerre d'Italia di inizio '500. Un interesse proseguito nelle guerre ispano-estensi di metà '600¹¹. Poiché il presente molto spesso è influenzato dal passato, ancora nel 1676 il marchese Pierre de Villars, residente francese a Torino, nello scrivere a Versailles si è infatti speso nel decantare «la situation e la bonté de la place», come pure il non esserci «à point en Italie de plus régulièrement fortifiée». Nonché porre in evidenza come «elle domine sur les États de Mantoue, Parme, Modène, et Bologne». Per essere «munie d'artillerie et de toutes sortes de munitions au-delà de ce qu'elle en a besoin», il diplomatico ha giudicato infine che «elle est très propre à se faire craindre de tous les princes d'Italie et à en forcer plusieurs à prendre des attachements et des lisons malgré eux»¹².

Sul peculiare valore tattico-strategico insito alla Mirandola, Alessandro II ha pertanto temuto di essere il prossimo obiettivo di un attacco francese fina-

lizzato al pieno controllo dell'Italia settentrionale. Con la loro ingombrante presenza, in modi molto più «aggressivi e potenti» di quanto non fossero mai stati prima, nel Monferrato «porta d'Italia»¹³ e ancor più all'interno della «Citadella» casalese, tra le maggiori piazzeforti peninsulari, per la naturale *logica di potere*¹⁴, come ben rimarcato dal duca mirandolese, né Genova, né il Milanese, né qualunque altro stato mediopadano avrebbe potuto restare tranquillo. Di qui il timore percepito come «facilissimo ed imminente» di «dover passare» dalla «libertà» in cui è nato – concetto squisitamente politico – «alla servitù» di Luigi XIV. A influire sulla sua offerta di difendere Casale ha altresì agito, con un presumibile *do ut des*, anche la più prosaica intenzione di stimolare nella Monarchia Cattolica la concessione di quegli agognati onori e distintivi trattamenti, oltreché un prestigioso comando militare per il figlio primogenito Francesco, più volte espressamente richiesti nei ripetuti attestati di fedeltà rivolti «all'Augustissima Casa»¹⁵.

Eppure, a giudizio del duca mirandolese, per evitare la cessione di Casale da parte di un Ferdinando Carlo rimasto senza alcun aiuto dalla Spagna e ingiustamente abbandonato da tutti gli stati italiani sarebbe bastato che l'imperatore Leopoldo I avesse legittimato il suo figlio naturale Giovanni¹⁶. Come se la mancanza di una discendenza legittima maschile, e dunque l'incapacità di dar alimento alla continuità dinastica – l'evento più sconvolgente e temuto di ogni sovrano di età moderna – sia stato il movente determinante nell'aver indotto il leggero duca mantovano a vendere una piazza politicamente e militarmente impegnativa, nonché tanto lontana dal Mantovano¹⁷. Così tanto distante da essere già stata oggetto di tentati scambi territoriali da parte di alcuni suoi predecessori¹⁸. Permute mai accolte però dalla Spagna, sia per non dover rinunciare a un fondamentale antemurale di Milano come Cremona, sia per non rafforzare, con un ricompattamento territoriale, il ducato gonzaghesco come potenza regionale.

La soluzione, in apparenza così dirimente, proposta da Alessandro di provocare o imporre in Ferdinando Carlo un inestinguibile debito di riconoscenza verso l'Impero, lascerebbe supporre uno stringente rapporto confidenziale tra i Gonzaga-Nevers e la Mirandola; di cui purtroppo non si hanno sufficienti conferme. O in alternativa, aspetto assai più probabile, illuminare un'evidenza politica così assiomatica da essere stata addirittura segnalata a Madrid dal padre carmelitano Bartolomeo Mozzoni, «Residente in Mantova del Re Cattolico»¹⁹. Presumibilmente dopo un colloquio avuto col duca mirandolese. Un'evidenza talmente indubitabile da essere stata presentata da Alessandro al governatore di Milano conte di Melgar come l'unico espediente utile a fare «in tutti i modi contenta la Sig.ra Arciduchessa» Isabella Clara d'Austria, madre di Ferdinando Carlo. Evidentemente pure lei tesa, per il bene del figlio e dello stato gonzaghesco, alla legittimazione e alla successione dello spurio Giovanni.



Ritratto di Ferdinando Carlo Gonzaga, *incisione*.
Collezione privata.



Ritratto di Isabella Clara d'Austria. *Curtatone, santuario di Santa Maria delle Grazie.*

Se rimane da spiegare – ma qui bisognerebbe entrare nella logica politica e negli interessi di potere dell'Impero, che esula dai fini di questa nota, per cui basti aggiungere che questa indisponibilità illumina la politica assertiva che la corte cesarea sta iniziando a perseguire per «dilatari l'impero in Italia»²⁰ – perché un simile espediente, in apparenza così decisivo, poco costoso e non impossibile da percorrere per stornare dalla penisola la proiezione di potenza della Francia, non sia stato adottato; come pure resta da allineare perché, pur con la notevole influenza esercitata sul figliastro Leopoldo I, non siano stati ascoltati i veementi interventi dell'imperatrice Eleonora Gonzaga-Nevers, zia di Ferdinando Carlo, per impedire la cessione di Casale²¹, è invece certo che Alessandro non si è trattenuto dall'insistere nel mettere a fuoco la questione della legittimazione di Giovanni. Il 23 settembre, pochi giorni prima del fatale ingresso francese nella piazza, ha infatti espressamente ordinato all'altro suo agente a Madrid, il francescano «padre Cremona», di portarla all'attenzione dei consiglieri regi Pietro Antonio d'Aragona, al duca di Medinacoeli, a Vincenzo Gonzaga-Guastalla, al marchese di Balbases e a «tutti gli altri SS.ri Ministri» di corte, per farli rimanere persuasi della sua servizievole fedeltà alla Corona²².

Nei colloqui avuti con padre Mozzoni, tardivamente spedito dal conte di Melgar alla Mirandola per cercare di trovare una soluzione, Alessandro ha nondimeno approfondito il percorso che Ferdinando Carlo, una volta assicurata la legittimazione del figlio, avrebbe dovuto intraprendere per salvare Casale dalle pesanti pressioni francesi. Il duca avrebbe dovuto subito ritirarsi all'interno della piazza e da lì dichiararla pubblicamente essere sua «e non di nessun altro». Con questo mediatico pronunciamento, equivalente a una totale sconfessione di qualsiasi pratica avviata in precedenza con Luigi XIV, e al contempo una forte denuncia delle minacce da lui ricevute, a parere del duca mirandolese i francesi «non l'avrebbero attaccato», come manifestato. Col suo «fermarvisi» inoltre per qualche settimana o alcuni mesi avrebbe dissipato su di sé «ogni sospetto di gelosia» delle Spagna e dell'Impero, e nondimeno si sarebbe guadagnato tempo prezioso. Quando infatti la Monarquía si fosse decisa a fornire «gente» in un numero idoneo «tutta l'Italia», a partire dalla «Repubblica di Venezia, quanto quella di Genova» l'«havrebbe sovvenuta di danaro», pur di togliersi d'attorno la pesante presenza transalpina. Perché vedendosi «assicurata» la cessione di Casale senza colpo ferire, i francesi, facilitati dall'opera di quei «ministri» mantovani loro «adherenti», avrebbero successivamente voluto «anche venire su lo stato di Mantova».

Oltre al citato don Giuseppe Varano da Camerino, come molti altri personaggi contemporanei ai fatti, Alessandro ha puntato il dito sul marchese Ferdinando Cavriani e sul principe Federico Gonzaga-Luzzara. I quali avrebbero dimostrato il loro estremismo francofilo tagliando scientemente «fuori dal negozio» il principale ostacolo rappresentato da padre Mozzoni. «[S]ostituito»,

per aumentare le pressioni su Ferdinando Carlo, con «un tal P[ad]re D[on] Gaetano Labelli teatino» del loro «partito». È appunto sulle mosse di questo tossico *cerchio magico* che il duca mirandolese, «per non dormire nel letargo» in cui ha visto adagiati gli «altri principi circonvicini», ciechi o indisponibili a strategie di lungo periodo, si è esibito, come ha ripetuto a padre Cremona, di entrare in Casale per «sostenere l'assedio», quando «fosse ben munito e presidato».

Solo una «diffidenza seminata» nei suoi confronti «da poco amorevoli ministri» spagnoli, purtroppo non meglio approfondita da Alessandro, non gli ha permesso «di poter far apparire», in una situazione così cogente, la «finezza» della sua «divozione» verso Ferdinando Carlo. Come peraltro avrebbe creduto che «la vicinanza, e la parentela» intrattenuta col duca avesse dovuto garantirgli una «maggior fede» – da leggersi sincerità d'intenti – rispetto ad «altri»²³. Un'inibizione che in ogni caso sembra aver chiarito in Alessandro l'estrema debolezza in cui è precipitata Spagna. La quale non si è presa nemmeno la briga di segnalare a Mantova la sua offerta di aiuto. Eppure, per quanto velleitaria e acrobatica essa possa essere stata valutata dalla corte madrilena, avrebbe avuto ugualmente una buona accoglienza. Quando quattro giorni prima dell'entrata in Casale di Catinat, e dunque oramai troppo tardi, «i sentimenti» di Alessandro sono stati portati a conoscenza del «disperatissimo» conte Romualdo Vialardi e del duca mantovano, questa «diffidenza» spagnola ha provocato nel segretario di stato un «disgusto sensibile» unito a un «sommo dispiacere», nonché la commozione di Ferdinando Carlo, dimostrata col versare «lagrime amarissime»²⁴. E a questo punto sarebbe da chiedersi quanto questo «dispetto» verso Alessandro possa aver acuito nel duca mantovano quel sentimento (o risentimento?) antiasburgico che lo ha portato alla rovina.

Avvenuta la cessione di Casale, con l'ininfluente tentativo fatto dalla Spagna di scongiurarla con la concessione di una pensione al figlio del marchese Cavriani²⁵ – come peraltro suggerito in tempi molto più utili dal duca mirandolese – Alessandro, sempre più inquietato dalle possibili peggiori «contingenze» che sarebbero potute capitare, si è rivolto allo zio cardinale Alderano Cybo, segretario di stato vaticano²⁶, per chiedere consigli e protezione. Aperto all'aiuto, il porporato lo ha sollecitato a mandargli un «confidente». Posto il delicato argomento ha ritenuto assai più prudente un contatto vocale dell'utilizzo di compromettenti lettere, facili a smarrirsi o altrettanto comode da intercettarsi. Sette giorni dopo la cacciata dalla Cittadella di Casale del presidio gonzaghesco (30 settembre 1681), obbedendo all'invito dello zio il duca mirandolese, per snellire i tempi morti di una trasferta, ha contattato nella sua residenza di Pesaro il suo vecchio segretario Girolamo Ardizzi²⁷.

Alla lettera di convocazione, cui il pesarese si è prontamente messo a disposizione, Alessandro ha allegato una lunga istruzione, sollecitandolo altresì

a valersi di una cifra per le necessarie comunicazioni²⁸. A impensierirlo, come spiegato, è stata in particolare la dislocazione nei pressi di Pinerolo di una grossa «Armata» di cavalleria francese, che «a voce di tutti» avrebbe dovuto stanziarsi stabilmente in Italia. Una proiezione di forza, con truppe d'intervento rapido «fortunate e temute per le tante vittorie» riportate, che ha ancor più rinfocolato nel duca mirandolese l'indignazione per il modo scriteriato e insulso con cui si è lasciata «precipitare» nelle loro mani la piazzaforte casalese. Senza nessuna vigorosa opposizione da parte di chi «doveva» impedirla. E qui Alessandro, più che colpevolizzare Ferdinando Carlo dell'irresponsabile vendita, parrebbe piuttosto aver imputato una volta in più l'occupazione all'indifferenza della Spagna e alla volatilità dell'Impero, rei nel non aver assolto ai loro doveri securitari verso l'aderente e il vassallo. Negligenze che in lui, come «vassallo» cesareo e «adherente» alla Corona cattolica, hanno accresciuto le preoccupazioni.

Sentendosi «abbandonato a più stretti bisogni», come «deditissimo alla S. Sede», il duca mirandolese ha quindi fatto ricorso allo zio affinché «col suo mezzo», in «contingenze così azzardose», gli procurasse da Innocenzo XI, oppure dagli spagnoli «o da altra potenza d'Italia», quei «soccorsi» più utili e idonei a resistere a un attacco. Per dar valore alla sua istanza, nell'istruzione ad Ardizzi si è pertanto addentrato in una stringente analisi geopolitica mettendo in rilievo la «soggezione» in cui sarebbe rimasta Ferrara e «questa parte di Lombardia», dove non sarebbe stato escluso il Milanese, se oltre a Casale anche la Mirandola, prossima allo stato ecclesiastico, fosse caduta in mano di Luigi XIV. Un pericolo da lui ritenuto «non molto lontano», considerando l'aggressività di una Francia consapevole della propria forza e pronta a «pretendere e volere egualmente da per tutto», per non avere avuto dai «SS.ri Spagnoli» e con loro dall'«Italia tutta» nessun «contrasto».

Se la difesa della Mirandola è stata per lui d'importanza vitale, non meno, come si è preoccupato di evidenziare, la sarebbe stata per il mantenimento dello *status quo*. Cosa che avrebbe dovuto importare a tutti «per le conseguenze del sito» – la collocazione della piazza nel mezzo della pianura Padana – e la «qualità» di potente fortezza. Per questo, sulle voci confermate «da più lati» di una avvenuta vendita ai francesi anche dei diritti giuridici su Sabbioneta – una delle *catene d'Italia* e un perno del sistema di difesa spagnolo²⁹ – fatta dal «Principe di Bozolo» Giovan Francesco Gonzaga per 20.000 doppie³⁰, ha presunto essere la Mirandola già «oggetto» dei disegni strategici francesi finalizzati a «cose ancora peggiori». Per «lo especial de la importante situación de la Mirándula», come del resto qualificato dallo stesso conte di Melgar³¹, difenderla sarebbe stato nel pieno interesse dei principi italiani, perché il «male» che si sarebbe presentato loro davanti, qualora i francesi ne fossero entrati in possesso, sarebbe stato «grandissimo». Il «minore» del quale sarebbe stato il dover fornire «dannevolissimi alloggi» di truppe.

Il timore di una ritorsione francese per la sua ardimentosa offerta di difendere Casale ha indotto Alessandro a presentare allo zio cardinale «due strade» ritenute utili per la propria salvaguardia. La prima, di non fare alcuna mossa. Ma questa avrebbe presupposto, e reso necessario, che i duchi di Modena Francesco II d'Este e di Parma Ranuccio II Farnese si fossero alleati «tirandosi seco la Mirandola», per poi dichiararsi tutti neutrali. In sostanza una riproposizione di quel tentativo di patto securitario imbastito nel 1678 dal conte Trotti per contrastare – invano – a Ferdinando Carlo il possesso di Guastalla³². Una nuova lega quindi in cui la Mirandola avrebbe dovuto trovare una precisa legittimazione. La seconda, sarebbe stata di «armarsi» per prevenire e opporsi a eventuali azioni ostili messe in atto, «come dipendenti dalla Francia», da truppe mantovane. Una mobilitazione che a sua volta avrebbe dovuto presumere quella che i manuali di geopolitica definiscono «un'efficientistica deterrenza integrata», in cui i «SS. ri Spagnoli, Veneziani, ed il Papa» si fossero risolti a contribuirgli «denari» per mantenere all'interno della Mirandola un buon numero di fanti e cavalli da arruolarsi e comandarsi «da lui» stesso. L'ultimo quesito posto da Alessandro allo zio ha riguardato il comportamento che avrebbe dovuto tenere qualora l'imperatrice Eleonora Gonzaga-Nevers fosse riuscita a convincere Leopoldo I a spedire truppe in Italia³³. Un problema per lui focale, viste le indecifrabili titubanze dimostrate nei suoi confronti da Modena. In alcuni colloqui avuti con Cesare Ignazio d'Este, il principe modenese avrebbe espresso l'opinione che si dovesse restare tutti neutrali, in attesa di quanto avessero operato gli spagnoli. Posizione smentita in altre occasioni d'incontro con un irresoluto silenzio, che una volta in più ha sbilanciato Alessandro, gettandolo nel panico di rimanere isolato.

Poiché è da una efficace strategia relazionale che dipende la sicurezza, il duca mirandolese si è pertanto preso la briga di contattare il duca di Parma Ranuccio II Farnese, inviandogli il suo segretario particolare Ottavio Vernicci. Il frutto di questa missione è condensato in una lunga relazione senza data, ma da riportarsi alla fine della prima o al massimo agli inizi delle seconda decade di ottobre, stesa da un non meglio precisato nipote del duca parmense. In essa è disegnata in un modo drammaticamente lucido l'inconsistenza politica e militare degli stati italiani³⁴. Anche Ranuccio II è rimasto sbigottito dall'entrata francese in Casalese, e pure lui ha dichiarato di aver fatto, pur con maggior prudenza di Alessandro, «l'impossibile» per impedire la consegna della «Cittadella». Un interventismo confessato sottotraccia per il quale ha chiesto al Pico la massima discrezione per non provocare nei transalpini irritazioni nei suoi confronti. A opinione di Ranuccio, però, le truppe di Catinat non si sarebbero inoltrate «di vantaggio» in territorio padano. Per loro sarebbe stata dura, quando fossero discesi per il Po. Lo avrebbero fatto, necessariamente in forze, soltanto qualora l'imperatore avesse voluto dare «qualche castigo» al duca di Mantova. Punizione



Ritratto di Eleonora Gonzaga imperatrice, *incisione. Collezione privata.*

tuttavia affatto da auspicarsi, perché tutti «questi Principi» mediopadani si sarebbero trovati «combattuti» sia dai francesi che dagli imperiali.

Nel pensiero del duca parmense, buon profeta dell'imminente dilatarsi dell'Impero in Italia³⁵, per impedire l'occupazione di Casale avrebbero dovuto «farsi capo» i veneziani e il papa, e in questo modo «tirarsi seco l'unione degli altri Principi». Ma i primi per i loro particolari interessi antiasburgici non avrebbero mai voluto mostrarsi i «Principali» fautori, bensì «accessori» in un'azione comune contro Luigi XIV. Mentre Innocenzo XI, da «uomo irresoluto» quale è stato³⁶, non avrebbe «alza[to] la mano che per benedire», nell'inconsapevolezza «che tutte le cose dovrebbero avere il suo tempo». Poiché la politica è un gioco di interdipendenze condizionate da interessi o disinteressi delle parti in causa, a giudizio del Farnese sarebbe stato difficile smuovere queste uniche «due potenze» in grado di federare le altre piccole. I veneziani inoltre, ligi alle loro regole istituzionali, avrebbero dovuto «sentire» in Senato gli inviati, rendendo quindi pubblico «il negozio», e reso manifesto «il mal animo contra la Francia». Un rischio che nel generale scenario di ansia paralizzante avrebbe trattenuto «molti a fare il passo», per non mettersi in «pregiudizio». Il papa inoltre «inamorato» del denaro ammassato, per egoismo non l'avrebbe certamente voluto spendere «in leve, né somministrare ad altri aiuto».

La relazione parmense ha altresì focalizzato l'impotenza della Spagna, tutta tesa a non irritare Luigi XIV, «per non avere denari, né genti» da impiegare in un nuovo conflitto. Al punto da non aver voluto «ne meno farsi aiutare, non addimandando soccorsi né stimolando alcuno ad unirsi con loro»³⁷. Un forzato immobilismo che potrebbe spiegare il mancato consenso rilasciato all'ingresso di Alessandro II in Casale, e altresì motivare il silenzio mantenuto riguardo la legittimazione dello spurio Giovanni. A parere di Ranuccio II, solo qualora «l'Imperadore, ed il Re di Spagna» si fossero uniti «per questa parte dell'Italia col Papa, co' Veneziani», come fatto dai principi «di la da monti» coi «Principi dell'Imperio», si sarebbe potuto dare da «pensare alla Francia».

I timori di Alessandro per la Mirandola hanno nondimeno trovato compassione nel duca parmense, perché anche lui si è detto conscio che la piazza «fa un bel vedere agli occhi di tutti», e sebbene i francesi si fossero per il momento fermati in Casale avrebbero potuto non quietarsi «così per sempre». Soprattutto di fronte alla meschinità dei principi italiani, la cui scarsità di denaro li ha fatti «traboccare in più inconvenienti». Innanzitutto a non pensare «che al comodo del presente che loro pare di sentire dal denaro col quale poi si vendono alle potenze maggiori». Il «pretendere» quindi, come supposto da Alessandro, «che Modona Mirandola e Parma possano sussistere in alcuna indifferenza» – un progetto di lega che ha suscitato peraltro un acceso dibattito, se non allarme, alla corte madrilenica tra il Contesabile e l'Ammiraglio di Castiglia, il marchese delle Asturie, il duca di Osuna, Vincenzo Gonzaga-Guastalla e il conte di

Oropesa³⁸ – sarebbe stato «vanissimo», per mancanza di sufficienti spazi di manovra. Oltretutto per la necessità che tutti avrebbero dovuto avere «i sentimenti» – corrispondenti al coraggio – dimostrati dal duca mirandolese.

Di qui il consiglio rivolto da Ranuccio II ad Alessandro di non «fare altre pratiche» e di non mettersi in «pregiudizio» col rendersi catalizzatore di una lega, perché «i risguardi particolari rovinano l'Universale». Tanto più che su Modena non sarebbe occorso «dir altro, essendo tanto note [a tutti] le stravaganze» del duca Francesco II, «lontanissimo da discorrere di cosa alcuna» con Parma. Un Este che, per le latenti tendenze francofile presenti alla corte modenese, avrebbe potuto essere presto «nelle medesime contingenze di Mantova». Alessandro avrebbe quindi dovuto lasciar perdere, perché la situazione si sarebbe sicuramente aggravata. I «Ministri», mantovani e non, che hanno «tirato in tal precipizio» Ferdinando Carlo gli avrebbero sicuramente procurato nuovi danni ancora più grossi, «poiché per sostenere [il] male» fatto avrebbero «piglia[to] al partito di [far] altri mali maggiori». Pure Ranuccio II ha indicato come «pietra dello scandalo» don Giuseppe Varano da Camerino, il quale avrebbe voluto «pur esso vendere certe sue pertinenze alla Francia», nelle cui «braccia» malauguratamente si è «messo troppo» il Gonzaga-Nevers.

Il duca parmense ha peraltro diffidato anche del cardinal Cybo. Non è dato sapere se il duca mirandolese gli abbia comunicato di avere contattato lo zio o se sia stata una logica deduzione del Farnese sulla conclamata parentela intercorsa tra i due. In ogni caso, gli «uffici» del cardinale sono stati ritenuti sospetti dall'irriducibile filoasburgico Ranuccio II. Considerandolo «francese» lo ha anche addebitato di non godere, come in effetti, «tutta la fortuna», equivalente alla stima e influenza, da parte di Innocenzo XI. Un pontefice in «grandissima malinconia per le cose dell'Italia», ma timoroso di «havere da spendere» gli amati scudi. Per quanto l'analisi sia amaramente lucida, circostanziata ed esaltatrice del coraggio dimostrato da Alessandro, il contatto parmense in definitiva non è stato di nessun aiuto al duca mirandolese. Se non dimostrare l'indisponibilità del Farnese a compromettersi.

Del tutto intenzionato ad arrivare a Roma il più rapidamente possibile Ardizzi si è posto in viaggio il 15 ottobre. Nove giorni dopo ha riferito ad Alessandro il contenuto di un colloquio di oltre un'ora avuto col Cybo. Il giudizio espresso dal porporato, peraltro in linea con quello del Farnese, è stato «che per amor di Dio si sepelisca per sempre il negoziato sin qui, e non si faccia ne pure per ombra intorno al medesimo passo fondamento», perché «questo negozio ha bisogno di tutta la sua prudenza e discernità». L'ordine, più che un suggerimento per il tono utilizzato, impartito dal porporato al segretario è stato pertanto di recarsi subito alla Mirandola e spiegare per bene a voce il senso del suo «sentimento»³⁹. Una secca prescrizione di star fermo nel suo paradigma politico di piccolo alleato della Spagna e fedele vassallo dell'Impero,

che avrebbe dovuto dissuadere il nipote dall'intraprendere qualunque nuova iniziativa. Una ricetta che non sembra però aver convinto il duca.

Il 28 ottobre Alessandro ha inviato una nuova lettera a padre Cremona⁴⁰. La conferma ricevuta dell'entrata di duemila fanti transalpini nella cittadella di Casale, e dell'acquantierarsi sul territorio di «molta cavalleria» ha acuito i suoi timori di vedere «subito inondato» il Mirandolese. In specie sulla voce circolata che i francesi avrebbero richiesto «alloggio sul mantovano». Poco convinto della protezione assicurata dal governatorato milanese, come pure della garanzia ricevuta di tenerlo informato in caso di movimenti ostili, Alessandro ha ritenuto meglio prepararsi a una difesa col comprare frumento per un importo di «mille doble» per poter sostenere un assedio. Reclamandone tuttavia, tramite padre Cremona, il pronto rimborso dalla Spagna assieme alla fornitura di uomini – «cinquanta o sessanta fanti stranieri» – e mezzi «essendo prontissimo a morire per il buon servizio di sua Maestà». Sulla comprovata inaffidabilità asburgica non ha affatto creduto all'affermazione del conte di Melger che la cavalleria francese avrebbe presto ripassato «i monti», sentendosi invece certo che «i Francesi se potranno me la faranno pagare»⁴¹.

Il giorno 11 novembre Alessandro ha spedito due importanti lettere. La prima⁴², assai lunga e complessa, è stata indirizzata al cardinal Cybo, ringraziato per i «prudenterissimi riflessi» suggeritigli, con l'assicurazione di regolarsi per l'avvenire su di essi, «lasciando andare il passato». Un richiamo che parrebbe illuminare un eventuale approccio con la Francia. Forse appoggiandosi, come parrebbe evincersi nel criptico poscritto della missiva, su quell'aderenza allacciata nei primi anni '50 a sostegno del cognato Francesco I d'Este nei conflitti contro gli spagnoli⁴³. Un'aderenza abbandonata con la pace dei Pirenei (novembre 1659), ma non così parrebbero i contatti. In effetti mai del tutto troncati alla luce del grosso quantitativo di frumento acquistato per conto di Luigi XIV a fine inverno 1672⁴⁴. È tuttavia sull'aspetto securitario che Alessandro ha puntato in modo particolare, supplicando lo zio di adoperarsi in «caso di bisogno» per ottenere dal papa «protezione» e intercessione, affinché gli spagnoli non gli «mancassero di quell'assistenza» tanto «asseveratamente» da loro «promessa». Qualora poi Innocenzo XI si fosse rifiutato di «assister[lo] con la forza», di prodigarsi almeno affinché il pontefice esponesse al «Re Cristianissimo» o al suo ambasciatore a Roma «l'intiera dipendenza» della Mirandola «dalla santa Sede», come specifica «continuazione» del confinante stato «Ecclesiastico».

Quante poche aspettative Alessandro abbia riposto su un aiuto del papa sembra però attestarlo il ricordato poscritto. Laddove ha rivelato allo zio di avere «qualche altra cosa di grande da conferir[gli]», ma si è trattenuto dal farlo in attesa di un avviso su come avrebbe dovuto regolarsi per sua «sicurezza». Perché, come sottolineato se questa «cosa» fosse stata penetrata da «altri» avrebbe potuto provocare la sua sicura «rovina». Questo poscritto sembrerebbe avere

una stretta correlazione con la seconda lettera inviata, come segretario di stato di Ferdinando Carlo, al conte Romualdo Vialardi, di cui Alessandro sembra fidarsi ciecamente⁴⁵:

Tengo estrema necessità d'inchinarmi di persona a S. A [Ferdinando Carlo], e desiderando di farlo in luogo non penetrato vorrei andare a Venezia, e col pretesto di sentire l'opere riverire l'A. S., supplicandola ad havere di non comunicare con chi che sia questa mia mossa. Ma perché veramente ho premura somma che S. A. sola sappia i miei sentimenti, mi vaglio della fede di V. S. Ill.ma verso il suo Ser. mo Padrone pregandola di mostrarle questa lettera, e riferirmi se approva di compatirmi questa grazia: anzi premo ch'ella rimetta in mia mano la lettera medesima non volendola fuori. Sig. Conte è tempo di servire bene S. A., e sapendo quanto V. S. Ill.ma sia fedele al Padrone, perciò mi vaglio di lei in questa congiuntura, e attendo più presto che sia possibile se devo fare il viaggio: altrimenti rimarei col rammarico di vedermi servitore infruttuoso di S. A.

Questa urgente richiesta di un colloquio col duca mantovano parrebbe derivare da un'ennesima interlocuzione avuta con padre Bartolomeo Mozzoni⁴⁶. Il carmelitano sembrerebbe avergli confidato un colloquio avuto col conte di Melgar⁴⁷, in cui ha segnalato al governatore milanese come il conte Vialardi sia stato del tutto contrario alla cessione di Casale e abbia esposto questa sua disapprovazione a Ferdinando Carlo coll'evidenziargli il grave «prejuicio que havea cometido contra su persona y estados». Un errore peraltro ammesso con amaro «arrepentimento» dallo stesso duca mantovano, «declarando non se podia dar Fee a Franceses», e per questo se «hallava desesperando», consapevole che per rimediare al male compiuto non avrebbe avuto altro modo che procurare «la reunion de su Amo con la Augustissima Casa». Di qui la proposta di Alessandro di un segreto colloquio a quattrocchi col Gonzaga finalizzato a «ritirarlo» dalla «Carriera intrapresa» coi francesi. Una nuova iniziativa che a seguito del dispaccio inviato, il 15 di novembre, a Madrid dal conte di Melgar ha aperto in seno al Consiglio d'Italia un'infervorata discussione.

Pur coi ringraziamenti espressi ad Alessandro per questa sua rinnovata intraprendenza, l'«arrepentimento» di Ferdinando Carlo è stato alla fine giudicato troppo tardivo, perché «Casal está in poder de franceses» e «el Duque en imposibilidad de reperarla y toda Italia espuesta por este accidente a los de una Guera y una imbasson poco remediabile». Una mossa quindi da «entenderse» come «un engaño». Un misero espediente, al limite della spudoratezza, possibile solo in una persona inconsapevole e dalla fragile personalità, per scansare reazioni ostili. Per la generale sicurezza, l'unico «remedio», nella sintesi verbalizzata dal Consiglio, sarebbe invece «que el S.or Emperador proponga el presidiar a Mantua con Alemanos»⁴⁸. Un verdetto pertanto inibente a ogni compromesso e tanto meno alla disponibilità di una ricomposizione politica. Attendibilmente subito portato a conoscenza del duca mirandolese: il 2 di-

cembre infatti Alessandro ha segnalato al segretario Vernicci il suo desistere dal prendere un ulteriore contatto col duca mantovano, perché ritenuto dal conte di Melgar «pericoloso» per i suoi interessi e, per essere facilmente penetrabile dall'efficiente servizio spionistico allestito in laguna dai francesi⁴⁹, potenziale cagione «di maggior male» contro la Mirandola.

Abbandonato Ferdinando Carlo al suo destino, Alessandro, rinfrancato dal ritiro della cavalleria francese dal Casalese, ha ringraziato il cardinal Cybo per «l'affetto» riversato «alla conservazione della [su]a indennità», riservandosi «di supplicar l'E. V. delle sue grazie ad altro tempo»⁵⁰.

ABSTRACT

The projection of power exerted by the Empire in Italy at the end of the 17th century prevented the mediation attempt of the Duke of Mirandola Alessandro II Pico to restore Ferdinando Carlo Gonzaga to Habsburg obedience.

NOTE

ABBREVIAZIONI

AGS	Archivo General de Simancas
«AMDSPMo»	«Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi»
ASMo	Archivio di Stato di Modena
SCM	<i>Stati e città, Mirandola</i>
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. L.A. Muratori, *Annali d' Italia*, XI, Napoli, Giuseppe Donzelli 1755, pp. 269-271.
2. G. FOCHESATI, *I Gonzaga e l'ultimo duca*, Milano, Ceschina, 1930, pp. 197-218; G. CONIGLIO, *I Gonzaga*, Varese, Dall'Oglio, 1967, pp. 460-464; G. BENZONI, s.v. «Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers», in *DBI*, 46, 1996; R. ORESKO, D. PARROT, *The Sovereignty of Monferrato and the Citadel of Casale as European Problems in the Early Modern Period*, in *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Ferrari, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-86.
3. Come peraltro parrebbero indicare anche i documenti qui presi in esame: C. CONTESSA, *Per la storia di un episodio della politica italiana di Luigi XIV al tempo della pace di Nimega: le negoziazioni diplomatiche per l'occupazione di Casale (1677-1682)*, Alessandria, G. Jacquemod, 1897; A. BIANCHI, *Al servizio del principe. Diplomazia e corte nel ducato di Mantova 1665-1708*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 74-90.
4. D. FRIGO, *Gli stati italiani e le relazioni internazionali*, in *Italia 1650. Comparazioni e bilanci*, atti del convegno (Napoli 1997), a cura di G. Galasso e A. Musi, Napoli, CUEN, 2002, pp. 36-69; G. SIGNOROTTO, *Identità ed interessi nell'Italia dei potentati*, in A. TALLON, *Le Sentiment national dans l'Europe méridionale aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007, pp. 33-50; in riferimento ad Alessandro II Pico: E. GHIDONI, *Pichianerie (13)*, «AMDSPMo», XI serie, XL (2018), pp. 105-132.
5. *Trattato di Pace tra la Spagna e la Francia concluso a Nimega li 17 Settembre MDCLXXVIII*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1678.
6. S. DI BELLA, *La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Cosenza, Pellegrini, 2001; S. BARBAGALLO, *La guerra di Messina 1674-1678, «Chi protegge li ribelli d'altri principi, invita i propri a' ribellarsi»*, Napoli, Guida, 2016.
7. Basti citare: G. PLATANIA, *Diplomazia e guerra turca nel XVII secolo. La politica diplomatica polacca e la "lunga guerra turca" (1673-1683)*, in *I Turchi il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di G. Motta, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 242-268; J. STOYE, *L'assedio di Vienna*, Bologna, il Mulino, 2011; sui rapporti tra Impero e stati italiani e le contribuzioni loro imposte si vedano gli articoli di C. CREMONINI, *I feudi imperiali italiani tra Sacro Romano Impero e monarchia cattolica (seconda metà XVI - inizio XVII secolo)*; di J.P. NIEDERKORN, *Reichsitalien als Finanzquelle des Kaiserhofs. Subsidien und Kontributionen (16.-17. Jahrhundert)*; e di C. STORRS, *Imperial Authority and the Levy of Contributions in "Reichsitalien" in the Nine Years War (1690-1696)*, tutti in *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna / Das Reich und Italien in der Früi*, a cura di M. Schneggtter e M. Verga, Bologna-Berlin, il Mulino - Duncker&Humblot, 2006, pp. 41-65; 67-84; 241-273.

8. *L'Archivio del Torrione. La memoria dispersa dei Pico*, a cura di A. Spaggiari, Mirandola, Gruppo Studi Bassa Modenese, 2008.
9. Le istruzioni rilasciate a Nicolas de Gaumont sono in H. DE BEAUCAIRE, *Recueil des Instructions données aux ambassadeurs [...] de France depuis les traités de Westphalie [...] Savoie - Sardaigne et Mantoue*, II, Paris, Alcan, 1899, pp. 263-288, 2 maggio 1679.
10. L'offerta fatta da Alessandro, di cui purtroppo al momento non si hanno maggiori riscontri, potrebbe avere avuto qualche riferimento ai preparativi francesi per un attacco al Milanese, e al progetto studiato dagli spagnoli, nei primi mesi del 1680, per dare soccorso a Ferdinando Carlo: AGS, *Estado*, leg. 3397, 7, II.
11. Sui rapporti di alleanza intercorsi tra i Pico e i re di Francia mi permetto di rimandare ai miei: *I Pico nelle prime guerre d'Italia*, «Quaderni della Bassa Modenese», 68 (2015), pp. 13-156; *La Mirandola e Giulio II: «Vari judicij de ciò si può fare»*, in *I Pico: 1311-1711. Quattrocento anni di potere sulla Mirandola*, «Quaderni della Bassa Modenese», 60 (2011), pp. 81-118; *Galeotto II Pico e l'ambasciatore francese a Venezia Guillaume Pellicier*, e *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, «AMDSPMo», XI serie, XLIX (2022), pp. 53-126; *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia (1536-1538)*, *ivi*, XLV (2023), pp. 3-40. Ancora trent'anni prima degli eventi qui in oggetto la Francia ha finanziato in gran parte il potenziamento del potente fronte bastionato mirandolese: *Pichianerie (13)*, cit..
12. G. BELTRAMI, *Il ducato di Modena tra Francia e Austria (Francesco II d'Este, 1674-1694)*, «AMDSPMo», VIII serie, IX (1957), pp. 140-142.
13. B.A. RAVIOLA, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni ed élites di potere di un mini-stato (1536-1708)*, Firenze, Olschki, 2003; *Cartografia del Monferrato. Geografia, spazi interni e confini di un piccolo Stato italiano fra medioevo e Ottocento*, a cura di B.A. Raviola, Milano, Franco Angeli, 2007.
14. F. SCHURMANN, *La logica del potere. Le correnti e le contraddizioni della politica mondiale*, Milano, Il Saggiatore, 1980; N.S. SPYKMAN, *La politica di potenza e la guerra*, «Rivista di politica», 2 (2015), pp. 89-111.
15. A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 51-128.
16. ASMò, SCM, b. 74, 2 febbraio, 3 marzo, 9 settembre, minute di Alessandro a padre Nicoli, minute 22 e 26 agosto, 23 settembre 1681 a padre Cremona.
17. R. QUAZZA, *La guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1628-1631)*, 2 voll., Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1926; T.F. ARNOLD, *Gonzaga Fortification and the Mantuan Succession Crisis of 1613-1631*, in *Mediterranean Studies*, IV, University Park, Penn State University Press, 1994, pp. 113-130.
18. R. TAMALIO, *Mantova, Monferrato e i Gonzaga. Due ducati sul cammino dell'Impero (1530-1630)*, in *L'Impero di Carlo V e la geopolitica degli stati italiani dell'elezione imperiale (1519-2019)*, a cura di R. Tamalio, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti, 2021, pp. 355-366.
19. AGS, *Estado*, leg. 3399, 32.
20. *Dilatar l'impero in Italia. Asburgo e Italia nel primo Settecento*, a cura di M. Verga, «Cheiron», 21 (1995); STORRS, *Imperial Authority*, cit.; *ivi* si veda anche D. FRIGO, *Gli stati italiani e la guerra di Successione spagnola*, pp. 85-114.
21. R. SCHITZER-BECKER, s.v. «Eleonora Gonzaga-Nevers, imperatrice», in *DBI*, 42, 1993.

22. ASMo, SCM, b. 74, minuta 23 settembre a padre Cremona.
23. Per la verità parentele sono state allacciate con i rami collaterali attraverso le spinose nozze, contratte ma non consumate, della sua primogenita Maria Isabella con Giovan Francesco di Bozzolo: G. BACCHI, E. GHIDONI, *Alessandro II Pico e l'affare di Bozzolo*, «Vitelliana», XVIII (2023), pp. 45-65; e della secondogenita Laura con Ferdinando di Castiglione: ASMo, SCM, b. 40, matrimoni.
24. ASMo, SCM, b. 74, minuta a padre Cremona, 7 ottobre 1681; b. 72, istruzione ad Ardizzi.
25. AGS, *Estado*, leg. 3399, 24; ASMo, SCM, b. 74, 28 ottobre 1681, Alessandro a padre Cremona.
26. Sulle paure dei principi: A. SPAGNOLETTI, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 76; BIANCHI, *Al servizio del principe*, cit., p. 84; E. STUMPO, s.v. «Cibo, Alderano, cardinale», in *DBI*, 25, 1981.
27. Del tutto arduo appurare se vi sia stato qualche legame di parentela tra costui e l'omonimo scrittore pesarese cinquecentesco autore di un *Memoriale d'agricoltura*, Fano, appresso Pietro Farri, 1592, di qualche successo.
28. ASMo, SCM, b. 72, fasc. Ardizzi, cc. n.n. minuta di Alessandro 7 ottobre redatta in due versioni: una in forma di minuta con varie aggiunte e correzioni; la seconda sintetizzata in bella calligrafia, che potrebbe ritenersi quella presentata da Ardizzi al cardinal Cybo; per la risposta di questi al duca, si veda *ivi*, b. 55, la lettera 11 ottobre 1681.
29. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, cit., pp. 1-31; per le difficoltà spagnole di soccorrere la guarnigione di Sabbioneta, alle prime avvisaglie della trattative tra Mantova e la Francia nel maggio-giugno 1678: AGS, *Estado*, leg. 3393, 24.
30. Vendita che il francofilo principe Giovan Francesco Gonzaga-Bozzolo si affannerà a smentire come «falsissima», per poi schierarsi a fianco dei franco-ispatici durante la guerra di successione spagnola e perdere anche lui lo stato: BIANCHI, *Al servizio del principe*, cit., p. 84.
31. *Lo Stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni*, a cura di M.C. Giannini e G. Signorotto, in *Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti*, XLVI, Roma 2006, informativa, rilasciata il 21 aprile 1686, dal conte di Melgar Juan Tomás Enriquez de Cabrera, uscente governatore di Milano, al subentrante conte di Fuensalida, Antonio Lopez de Ayala Velasco y Cardenas, pp. 246-247.
32. AGS, *Estado*, leg. 3393, 21.
33. K. FIDLER, *Mäzenatentum und Politik am Wiener Hof: das Beispiel der Kaiserin Eleonora Gonzaga-Nevers*, «Innsbrucker Historische Studien», 12-13 (1990), pp. 41-68.
34. ASMo, SCM, b. 70, fasc. Parma, c. n.n.
35. *Dilatar l'impero in Italia*, cit..
36. A. MENNITI IPPOLITO, s.v. «Innocenzo XI, beato», in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000.
37. Si muoveranno quando oramai troppo tardi con i francesi saldamente in Casale, senza peraltro trovare riscontri a loro favore: AGS, *Estado*, leg. 3401, 17, 10 gennaio 1682.
38. AGS, *Estado*, leg. 3400, 76, 9 dicembre 1681
39. ASMo, SCM, b. 72 Ardizzi ad Alessandro, 14 e 24 ottobre; b. 55, il cardinal Cybo, 24 ottobre 1681.

40. *Ivi*, b. 74, minuta in cifra.
41. *Ivi*, b. 53, 7 novembre 1681.
42. *Ivi*, b. 55, c. n.n.
43. GHIDONI, *Pichianerie* (13), cit.; si vedano inoltre in ASMo, SCM, b. 54 alcune lettere inviate da Luigi XIV ad Alessandro del 1661.
44. AGS, *Estado*, leg. 3383, 23, 4 febbraio 1672.
45. ASMo, SCM, b. 41, 11 novembre 1681, c. n.n.
46. AGS, *Estado*, leg. 3400, 80, 13 novembre 1681.
47. *Ibid.*, 78, 9 dicembre 1681.
48. *Ibid.*
49. ASMo, SCM, b. 73, 2 dicembre 1681, cc. n.n.; G. ALONGE, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Donzelli, 2019, pp. 183-215.
50. ASMo, SCM, b. 55, c. n.n.



Ritratto di Giacomina Foroni pubblicato dall'Accademia Virgiliana in Relazione, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacomina Foroni, Mantova, Società tipografica all'Apollo, 1802; modificato con programma di elaborazione di immagini digitali.

ALESSANDRA VIGNA

LA STORIA DI GIACOMA FORONI

Il corpo degli intersessuali

Questa è la storia di Giacoma Foroni, una contadina vissuta tra il XVIII e il XIX secolo nel comune di Roverbella, in provincia di Mantova, in una frazione chiamata proprio come lei, Foroni. Nonostante fosse una semplice contadina, il suo nome è giunto fino a noi grazie a un piccolo opuscolo a stampa intitolato *Relazione, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacoma Foroni*, scritto da alcuni membri dell'Accademia Virgiliana di Mantova e datato 1802, attualmente presente in numerose biblioteche del mondo, oltre che italiane¹, sia nella versione italiana che nella traduzione francese dello stesso anno. Si tratta di una relazione medica nella quale due medici e due chirurghi, dopo una visita minuziosa e molto invasiva, analizzano il suo corpo per decidere quale sia il “vero” sesso di Giacoma Foroni. Vissuta fino ad allora come donna, Giacoma è identificata, dopo questa ispezione, come un uomo.

Persone come Giacoma, attualmente definiti intersessuali², erano chiamati androgini o ermafroditi nel periodo della Grecia classica e Roma antica; venivano considerati dei *prodigia*³ e la loro sorte era spesso infausta. Durante il Medioevo gli *hermaphroditi* potevano decidere a quale genere appartenere in base alle loro inclinazioni personali, ma tale possibilità di scelta era definitiva, non revocabile e non andava intesa come una garanzia di inclusione o accettazione sociale, dal momento che numerosi studi attestano processi di marginalizzazione e stigmatizzazione nei loro confronti già in queste epoche⁴. Verso la fine dell'età medievale si iniziò a imporre la convinzione che altre autorità e saperi, ritenuti più affidabili, dovessero stabilire a quale sesso assegnare gli ermafroditi, così da prevenire matrimoni infecundi, rapporti con-

tronatura e l'eventualità di assegnare erroneamente diritti non dovuti alle donne. A chi poteva essere delegato il compito di esaminare attentamente e oggettivamente i corpi degli ermafroditi se non a medici e chirurghi? La crescita di autorevolezza dell'approccio medico-scientifico e le nuove scoperte in vari campi, quali per esempio l'anatomia, spinsero quindi queste figure a costruire la loro competenza nella determinazione del sesso degli ermafroditi e a fondare la correttezza della scelta proposta mediante esami approfonditi sui corpi disputati.

Legata alla crescita di autorevolezza del parere medico-chirurgico nei casi di ermafroditismo è la concomitante diffusione sempre più ampia, a partire dalla prima età moderna, di testimonianze, resoconti, osservazioni e pareri medici e legali relativi a questi casi. Due testi particolarmente conosciuti sono: gli atti del complesso processo istruito dall'Inquisizione spagnola⁵ a Eleno de Céspedes, nato col nome di Elena e vissuto nel XVI secolo in Andalusia, accusato di aver ingannato con arti magiche il medico che lo aveva visitato la prima volta e lo aveva giudicato uomo, condannato poi per bigamia avendo sposato un uomo come Elena e, successivamente, una donna dopo il cambio di identità; la relazione del medico Jacques Duval, chiamato come perito dal tribunale per visitare l'«Ermafrodito di Rouen», Marin le Marcis⁶, vissuto nel XVII secolo in Francia, nato e cresciuto come donna, accusato di tribadismo insieme alla fidanzata Jeanne Lefebvre.

Un elemento comune a entrambe queste vicende, e alla maggior parte delle altre prese in esame dalla storiografia che si è occupata del tema, è la mancanza di informazioni sulle vite degli ermafroditi dopo le visite mediche, i pareri medici o le condanne inflitte in seguito ai processi. Nel corso del tempo gli individui oggi definiti intersessuali non solo non hanno avuto modo di esprimersi riguardo alle loro esperienze, soprattutto quando appartenenti alle classi popolari e analfabete, ma anche dalla storiografia le loro storie furono private delle loro voci perché considerati solamente oggetti di studio e, in epoca contemporanea, persone da "normalizzare"⁷. Si è visto che nei secoli subirono condanne a morte, allontanamenti, visite mediche, processi giudiziari e, in epoche più recenti, interventi chirurgici coercitivi senza poter esprimere una scelta o un pensiero⁸.

Con quest'articolo vorrei aggiungere agli studi sull'intersessualità un contributo a partire dalla storia di Giacomina Foroni, obbligata a cambiare il suo genere da femminile a maschile. Per farlo sono ricorso a un'originale ricerca archivistica che ha portato alla luce documenti inediti rinvenuti nel territorio mantovano. L'intento è quello di restituirle un'identità e di conferirle una voce che le era stata negata.

Nacque una bimba di nome Jacoba Foroni

Alla fine del XVIII secolo, in una piccola località di Roverbella in provincia di Mantova, chiamata Malavicina, due ragazzi, Girolamo Foroni e Antonia Zannetti, decisero di sposarsi per creare una loro famiglia. Antonia seguì il marito e andò a vivere a Foroni, un piccolo borgo di case a pochi chilometri da Malavicina. I due erano agricoltori con parecchie pertiche di terra che avevano a livello⁹ dal marchese Girolamo Guerrieri Gonzaga¹⁰. Dopo qualche anno i due ebbero numerosi figli ma alcuni di loro morirono in tenera età.

Dopo aver perso due figli piccoli¹¹, il 28 aprile del 1779¹² nacque una bambina alla quale venne dato il nome di Jacoba, nata *circa medietatem noctis* e battezzata dal parroco di Malavicina, Maurizio Bracchetti. Antonia aveva notato qualche stranezza nei genitali della figlia, ma l'ostetrica del paese le aveva assicurato che «sua figlia era realmente femmina»¹³ e non si preoccupò più. Giacoma, figlia femmina, com'era uso e costume del tempo doveva adempiere a una «serie di faccende, giudicate meno importanti ma altrettanto indispensabili», come aiutare la madre nelle faccende di casa, badare ai fratellini, andare nei campi per aiutare papà Girolamo e, ancora, andare nella stalla a curare gli animali, tutti «obblighi a cui madri, mogli e figlie non potevano e non dovevano sottrarsi»¹⁴.

La nascita di una figlia poteva essere un lieto evento, ma culturalmente si aveva la percezione di investire risorse per una persona che, una volta sposata, sarebbe andata a servire un'altra famiglia, cioè quella del marito, con suoceri annessi: loro avrebbero usufruito del suo aiuto in casa e, in parte, nei campi: «bisogna allevarle, mantenerle, dotarle e, quando sono in età di dare una mano, si sposano e vanno a portar fuori di casa la loro utilità»¹⁵. La “benedizione” di un figlio maschio, in relazione a privilegi, diritti e libertà di cui potevano godere gli uomini, era accolta con più entusiasmo nelle famiglie dell'epoca perché, oltre a tramandare il cognome paterno e perpetuare la stirpe, i maschi erano considerati più utili, per la maggior forza, nel lavoro agricolo.

In casa Foroni arrivarono poi Domenico, quasi coetaneo di Giacoma, e Giovanni, di sei anni più giovane. Attingendo a quello che autori presumevano fosse l'universo mentale delle donne dell'epoca, forse pure Antonia, che gestiva la casa e la famiglia – in dialetto mantovano la *rasdóra* – «opera in un'atmosfera di attiva obbedienza e di ordinata operosità, “con quella modestia un po' guerriera delle contadine”, pensose più d'altri che di sé»¹⁶.

Il tempo passava, Giacoma da bambina diventò ragazza e fino ad allora trascorse quegli anni nella piccola località di Foroni, magari giocando coi coetanei mentre gli adulti facevano *filòs*¹⁷ d'inverno nella stalla, lavorando nei campi, parlando con i famigliari e la gente del paese, andando di domenica e per le feste a messa alla chiesa di Malavicina. Purtroppo, però, la famiglia Foroni,

oltre ad aver visto morire il piccolo fratello Andrea nel 1795 a soli quattro anni¹⁸, fu colpita da una grave perdita: il giorno dopo il diciannovesimo compleanno di Giacoma, il 29 aprile 1798, Girolamo Foroni morì¹⁹, lasciando la moglie a occuparsi dei campi e dei tre figli.

Antonia Zanetti, rimasta vedova a quarantatré anni²⁰, con una figlia diciannovenne e due ragazzi non ancora adulti, non si perse d'animo, fu risoluta, decisa e pragmatica. Non sentì l'esigenza di risposarsi²¹ e continuò a gestire i campi e i figli, aiutata anche dalla cerchia di parenti Foroni e Zanetti che abitavano vicino. E così, malgrado l'epoca patriarcale, Antonia Zanetti vedova Foroni divenne capofamiglia. Qualche anno dopo la morte di Girolamo, ormai in età da matrimonio, Giacoma era decisa e intenzionata a cercare marito per creare lei stessa una sua famiglia.

Giovanni Scatolini, nato nel 1775²², dopo essere stato un frate laico in un convento francescano²³ era tornato a vivere a Malavicina con la sua famiglia in seguito alle politiche di soppressione degli ordini religiosi iniziata dal governo asburgico e portata avanti da quello napoleonico. Quando tornò a casa cominciò a lavorare come bracciante per un signore di Roverbella²⁴, perché da suo padre Girolamo non c'era abbastanza lavoro essendo presenti i suoi fratelli, Antonio e Lorenzo, ad aiutarlo. Non avevano molti terreni²⁵ e questi sarebbero andati molto probabilmente al figlio maggiore, Antonio. Cosa fare ora che una possibile carriera ecclesiastica non era possibile e non poteva contare su qualche pezzo di terra da parte della sua famiglia? Avrebbe dovuto cercare moglie, tanto meglio se provvista di una generosa dote.

Giacoma, allora ventenne, era una ragazza desiderabile, benché fosse un po' mascolina: alta circa 155 centimetri, aveva occhi color azzurro-grigi e un fisico tendenzialmente femminile²⁶; oltre a essere figlia di possidente, era considerata un buon partito, soprattutto da un ragazzo come Giovanni Scatolini, che era solo un bracciante²⁷. Quindi, forse perché si piacquero o per convenienza oppure per tutt'e due i motivi, all'inizio del nuovo secolo Giacoma e Giovanni si incontrarono e cominciarono a frequentarsi, dapprima vedendosi di sfuggita in chiesa e in paese, scambiandosi qualche sguardo furtivo, fino a quando il ragazzo decise di avvicinarsi per parlare con Giacoma e dare inizio così alla loro relazione. Nel frattempo Domenico, a diciotto anni, si sposò con Catterina Fusati che andò a vivere nella loro casa a Foroni²⁸ e Giovanni cominciò a frequentare Camilla, una loro cugina²⁹.

Trascorsi due anni di fidanzamento³⁰, Giacoma e Giovanni decisero di sposarsi e il 19 gennaio 1802, approfittando della pausa invernale del lavoro nei campi, si recarono in chiesa a Malavicina come madrina e padrino di un nuovo nato Foroni, il piccolo Ferdinando³¹, e comunicarono all'arciprete, don Sante Avigni, la loro intenzione di maritarsi, così che quest'ultimo potesse iniziare con la prima di tre pubblicazioni. Nel frattempo i due fidanzati inizia-

rono i preparativi: Giacoma si fece aggiustare l'abito della festa, e così Giovanni, pure le fedi erano già state trovate³². Tutto procedeva rispettando i tempi prestabiliti, senza ostacoli e anche la seconda pubblicazione fu fatta una settimana dopo.

“Questo matrimonio non s'ha da fare”

All'inizio del 1802 l'arciprete Sante Avigni era un uomo sulla quarantina che gestiva la parrocchia di Malavicina³³ da qualche anno. In quella piccola comunità era stato ben accolto, la sua chiesa era da lui amministrata in modo ottimale, tanto che, qualche anno dopo, il parroco Franco Cerini di Roverbella comunicò al vescovo di Mantova che Avigni «fa bene il suo ufficio in ogni ramo del suo minutare che sua chiesa è ben governata pulita. La sagrestia ha mobili in ogni genere buoni e di valore ed ha un altare che non ha macchia. Tutto è in buon ordine e questo è l'eloggio che lifaccio», a differenza del parroco di Marmirolo che beveva, giocava d'azzardo e per pagare i suoi vizi vendeva la cera delle candele³⁴.

Un martedì di metà gennaio si presentò in chiesa una famiglia dalla località di Foroni per far battezzare il figlioletto appena nato. Il padrino era Giovanni Scatolini che viveva vicino alla chiesa di Malavicina e la sua fidanzata, in quel caso madrina del neonato, era Giacoma Foroni³⁵, che don Avigni conosceva bene: veniva a messa la domenica e aveva avuto modo di vederla quando era morto il fratello piccolo Andrea e, tre anni dopo, per il funerale del padre Girolamo. I due giovani, approfittando del battesimo, volevano «farsi dire in chiesa», o meglio [...] richiedere le pubblicazioni ufficiali dall'arciprete³⁶. Così Avigni, durante la messa del battesimo, informò i presenti riguardo l'intenzione di Giacoma e Giovanni di sposarsi e successivamente affisse la richiesta. Cominciò così l'attesa delle due settimane canoniche, durante le quali chi avesse voluto informarlo riguardo qualche impedimento sulla liceità del matrimonio avrebbe potuto avvisarlo per tempo.

Nei giorni successivi il parroco, forse chiacchierando con qualche fedele – o per un suo personale ripensamento –, venne a conoscenza di un pettegolezzo su Giacoma Foroni: queste maldicenze sostenevano che in realtà non fosse proprio una donna. Era una malignità che girava nella comunità, non era chiaro chi l'avesse divulgata, forse le varie ostetriche che si erano succedute, forse direttamente malelingue del paese che avevano visto Giacoma un po' troppo mascolina. L'arciprete pensò che qualcosa di fondato poteva esserci e doveva sicuramente evitare di commettere un gravissimo peccato sposando due uomini! Riflettendoci ulteriormente, effettivamente la ragazza aveva una voce più profonda del normale e pareva ben visibile il pomo d'Adamo³⁷. Che

fosse un'ermafrodita? no, impossibile! quelli erano solamente esseri mitologici, chiamati così dal racconto di Ovidio, e nei secoli pure la Chiesa aveva smentito la loro esistenza, grazie ai processi condotti dalla Santa Inquisizione che avevano smascherato alcuni individui che volevano passare per uomini ma erano solamente delle “donne travestite”³⁸. Concordando con la scienza medica, la Chiesa aveva stabilito che potevano esistere solamente due generi: maschile o femminile, *tertium non datur*. Quindi il dubbio per la Foroni rimaneva: che fosse un uomo?

Il martedì successivo la seconda pubblicazione fu affissa ugualmente e l'arciprete si diede altro tempo per decidere sulla questione. Come comportarsi dunque? Un consulto medico avrebbe potuto essere risolutivo, così poteva avere la certezza di non officiare un matrimonio “contronatura”. Presa questa decisione, comunicò alla giovane che non avrebbe proseguito con la terza pubblicazione, fintantoché non gli avesse portato le prove, da parte di una persona competente, della sua femminilità³⁹.

Giacoma comunicò alla madre Antonia quanto il parroco le aveva richiesto, sicuramente stupita e amareggiata che qualcuno potesse mettere in dubbio il suo essere donna, e altresì preoccupata per il matrimonio che avrebbe potuto essere rimandato visto che era programmato per metà febbraio. La madre, per provare a risolvere velocemente il problema, portò Giacoma dalla mammana⁴⁰ del paese la quale, dopo l'esame, non volle esprimere nessun giudizio riguardo il sesso della ragazza.

Non avendo ricevuto un responso chiarificatore, Giacoma e sua madre riferirono al parroco che l'ostetrica non era riuscita a – o piuttosto non aveva voluto – esprimere un suo parere rispetto la questione. Per sciogliere velocemente i dubbi di Avigni, Antonia riportò la testimonianza della mammana che aveva fatto nascere Giacoma che aveva affermato essere femmina, ma che se avesse voluto diventare madre, sarebbe morta o mentre era incinta o durante il parto⁴¹. Ormai per il matrimonio era tutto pronto perché fermarsi a queste piccolezze? Ma l'arciprete fu irremovibile: se la mammana non aveva dato una risposta definitiva, bisognava affidarsi a un medico, preferibilmente specializzato in ginecologia e ostetricia. Le due donne quindi si dovevano recare all'ospedale cittadino per ricevere un insindacabile giudizio⁴² così che il matrimonio potesse procedere senza impedimenti.

La visita in ospedale del 4 febbraio 1802

Verosimilmente il 4 febbraio 1802, il professor Giovanni Battista Concordi e i suoi giovani astanti, il mantovano Giuseppe Arrivabene e Giambattista Sili-prandi di Villa Strada (frazione del Comune di Dosolo)⁴³, tutti e due ventenni,

ignoravano che avrebbero avuto la fortuna di visitare uno degli esemplari più rari e ricercati nell'ambito medico, dei quali avevano potuto leggere solo sui loro manuali medici, un essere che gli antichi romani avrebbero chiamato *hermaphrodit*, creature considerate *prodigia* e, nel Medioevo, *monstra*. Gli illustri colleghi del passato avevano speso moltissime pagine, soprattutto dopo che la Chiesa si era affidata a loro medici competenti per avere la certezza riguardo il sesso di questi individui, per evitare matrimoni infecundi, rapporti "sodomiti", e, ancora, evitare che una donna, con un errore di decisione sul proprio sesso, potesse avere e godere degli stessi diritti di un uomo! Era davvero un caso eccezionale per degli uomini di scienza come loro avere l'opportunità di toccare con mano una tale "mostruosità".

Il professor Concordi fu il primo chirurgo a Mantova a specializzarsi in Chirurgia e Ostetricia e lo fece all'Università di Pavia sotto la guida del celeberrimo Pietro Moscati, famoso professore di Anatomia chirurgica e Arte ostetrica. All'inizio del XIX secolo era primo chirurgo allo Spedale Civico a Mantova⁴⁴ e nel 1802, a sessantadue anni, esercitava ormai da decenni. Oltre a lavorare nell'ospedale cittadino, dal 1775 fino alla sua morte, avvenuta nel 1807, era professore di «Ostetricia, Elementi di Chirurgia e Dimostrazioni anatomiche» alla scuola Ginnasio a Mantova⁴⁵.

Quel giorno di febbraio si presentarono davanti ai tre chirurghi una "supposta" donna di nome Giacoma Foroni e sua madre, le quali chiesero un consulto che accertasse la femminilità della ragazza perché si doveva sposare di lì a una settimana con un uomo col quale era fidanzata ormai da due anni. Da una prima impressione, al professore quell'individuo sembrò subito un uomo vestito da donna, «perché aveva una voce sonora, faccia lunga, naso grosso, fronte alta, capelli rari di color castagno, e collo grosso in pianta»⁴⁶. Ma non doveva basarsi solamente su una prima impressione, avrebbe dovuto fondare le sue decisioni sul manuale *Quaestionum medico-legalium* presente nella biblioteca dello Spedale Civico di Mantova⁴⁷, libro di medicina legale del XVII secolo scritto dal celebre Paolo Zacchia. Chi altri, dunque, se non un medico, poteva giudicare il sesso dell'ermafrodita giudicandone la "vera natura"? Zacchia ne scrisse approfonditamente partendo da un fitto sommario con più di trentasette punti⁴⁸. Egli definì gli ermafroditi come individui con caratteristiche anatomiche sia maschili che femminili, ma sosteneva che, guardando alcuni fattori, vi era sempre una predominanza di un sesso rispetto all'altro. Nel suo manuale esaminava le varie condizioni mediche e le questioni legali correlate agli ermafroditi, compresi i casi in cui era necessario determinarne il genere per motivi giuridici, come il matrimonio o l'eredità, che spettava ai soli uomini. La classificazione che Zacchia elaborò degli ermafroditi era «subordinata all'esigenza di far fronte ai problemi giuridici e morali che ogni individuo genitalmente ambiguo pone[va] alla società»⁴⁹ e identificò quindi quattro

parametri distintivi di cui il medico doveva tener conto: la forma degli organi sessuali, dove erano posizionati esternamente, se l'individuo sarebbe riuscito a portare a termine un rapporto sessuale e se poteva procreare. L'individuo che non corrispondeva né al genere maschile né al femminile era definito neutro, da trattare emarginandolo, ritenuto non utile alla società essendo sterile. Con il suo manuale fornì ai colleghi e ai giuristi dell'epoca – e rimase in uso nei secoli successivi – una base dalla quale partire per riconoscere il sesso dubbio degli ermafroditi, elencando e sviscerando in modo preciso e inequivocabile – secondo il suo parere – le caratteristiche e gli indizi che si dovevano analizzare. Per esempio, la presenza dei testicoli indicava l'essere maschile, così come la comparsa delle mestruazioni assicurava l'appartenenza al genere femminile. Grazie a – o forse a causa di – questi suoi studi, la medicalizzazione degli ermafroditi poté basarsi su un *vademecum* sia per eseguire le perizie mediche sia come riferimento per giuristi.

Il professor Concordi fece preparare l'individuo ai due giovani astanti, così da poter analizzarne i genitali e capire se fossero al cospetto di una donna mascolina oppure di un uomo vero e proprio. Da un esame più approfondito sembrava esserci una commistione dei due sessi: vi erano le grandi labbra ma ognuna sembrava contenere un testicolo; inoltre c'era un piccolo pene senza prepuzio e sotto a esso vi era un orifizio che, esaminato scrupolosamente – e dolorosamente – si comprese essere il canale uretrale, collocato come nel corpo femminile. Ancora, le mammelle erano piccole e poco pronunciate. Per confutare infine la sua tesi, Concordi fece chiedere alla ragazza dai suoi aiutanti se avesse mai avuto le mestruazioni: lei rispose che aveva avuto perdite di sangue, ma i due assistenti, interrogando più approfonditamente, le fecero ammettere che non aveva mai realmente avuto un vero ciclo mestruale. Anzi, il persuasivo Arrivabene ottenne una confidenza molto privata e determinante: la piccola protuberanza – simile a un pene – se sollecitata le provocava piacere e la fuoriuscita di liquido biancastro dall'orifizio sottostante, che i tre dottori concordarono essere sperma, sebbene fosse stato solo raccontato e non visto. La conclusione quindi fu che, basandosi sulle indicazioni dello Zacchia, quell'essere era in realtà un uomo, data la presenza dei testicoli, sicuramente non donna, appurata l'assenza delle mestruazioni, e certamente non adatto al matrimonio perché sterile.

Quando le due donne, anzi, più correttamente, madre e “figlio” uscirono dalla stanza, Concordi si confrontò con gli astanti. L'avvenimento provocò entusiasmo perché sapevano di avere appena avuto modo di visitare un caso più unico che raro. Quell'essere era la chimera di ogni medico-chirurgo ed era capitato proprio a loro. Dovevano presentare il caso ai colleghi in Accademia Virgiliana, di cui Concordi era membro storico fin dal 1772⁵⁰ ed era stato direttore della Colonia Medico-chirurgica per parecchi anni⁵¹.

Il professore fece consegnare il 26 piovoso dell'anno x – secondo il *Calendrier révolutionnaire français*: era il 15 febbraio 1802 – al segretario scientifico dell'Accademia Virgiliana, Idelfonso Valdastrì, una dissertazione dove veniva descritto l'esame e il giudizio finale di Concordi. Il professore forse avrebbe potuto presentare il caso durante uno degli incontri periodici della Classe Medico-chirurgica, sebbene fosse già stato presentato il calendario dell'anno con i vari relatori⁵². Il giorno successivo ci sarebbe stata una riunione proprio in Accademia e avrebbe anticipato ai colleghi la grande scoperta.

Nel frattempo, Giacoma e Antonia partirono dopo il consulto in ospedale con una sentenza infausta, la ragazza si sentiva impotente e umiliata, denudatasi davanti a ben tre uomini, aveva subito un esame molto invasivo, era stata esaminata ed esplorata intimamente anche da strumenti che le avevano provocato parecchio dolore, per arrivare a quel responso. Fortunatamente uno dei tre, il più giovane, l'aveva trattata con gentilezza, le aveva chiesto molte informazioni che la riguardavano, ma, malgrado la sua cordialità, l'esame era stato mortificante e l'esito sconvolgente e inaspettato:

l'indicato soggetto non sia assolutamente una Donna, e per conseguenza incapace la prendere Marito, ma un mostruoso Uomo innabile anche per mancanza dell'Uretra, che scorre per i Corpi cavernosi, a prendere Moglie⁵³.

Madre e figlia, tornate a Foroni, dovevano riferire all'arciprete Avigni che il suo sospetto, almeno secondo quei medici, era fondato e quindi il matrimonio doveva essere annullato.

*«Un fatto quanto singolare nella sua Natura»*⁵⁴

Durante i mesi successivi, il caso dell'«essere mostruoso, creduto donna fin'ora»⁵⁵ che viveva a Malavicina sotto il comune di Roverbella era ormai argomento ricorrente tra tutti i medici e i chirurghi di Mantova nei corridoi accademici e non. Alcuni ritenevano veritiero il racconto portato da Concordi, altri invece dubitavano fortemente dell'operato del collega, forse perché era sì un professore ma rimaneva pur sempre “solamente” un cerusico.

Valdastrì fu costretto a gestire scontri, maldicenze, alterchi e divisioni interne, poiché tra i medici e i chirurghi dell'Accademia

uno spirito di contraddizione, o di rivalità, o d'invidia ha suscitato una controversia che sembrano ora non potere aver luogo in materia di fatto. Si sono sostituite le personalità, le contumelie e i sarcasmi alla tranquilla esposizione del vero: si è sortito dal soggetto per isfogare un maltalento incomprensibile col carattere di filosofia, e si è perduto di vista lo scopo per abbandonarsi ad ingiuriosi deliramenti, contrari alla sempre liberale urbanità, e all'ingenua condotta dei sensati studiosi della Natura⁵⁶.

Tutti questi battibecchi e discussioni avevano avuto luogo al di fuori degli incontri ufficiali, fino al 27 aprile. La riunione periodica quella sera fu particolarmente affollata, forse perché si sarebbe finalmente affrontato il tema del momento. Vi erano ben tredici membri dell'Accademia: tra questi erano presenti il prefetto Girolamo Murari della Corte, il commissario di Guerra francese Etienne-Marie Siauve, il medico-fisico Giovanni Tinelli, Antonio Paganini chirurgo, il sovrintendente dottore Pietro Tonni e il professor Concoridi, «direttore Emerito»⁵⁷.

Dopo che il chirurgo Giuseppe Orsatto ebbe finito di leggere una sua memoria su come era riuscito a guarire due donne afflitte da un tumore simile grazie alla «semplicità di mezzi» – con impacchi di pane e latte – e senza utilizzare metodi «complicati e apparentemente più dotti»⁵⁸, il dottor Giovanni Tinelli sollevò il dibattito che veniva discusso ormai da qualche mese e che aveva diviso la Classe Medico-chirurgica di Mantova, ed esortava l'Accademia perché si impegnasse «a verificare da qual parte pieghi la ragione nell'insorta controversia sulla determinazione del sesso della così nominata Giacoma Foroni della Parrocchia di Malavicina nel Distretto di Roverbella». Il rischio era quello che qualcun altro, magari «un ingegno straniero» potesse anticipare l'Accademia Virgiliana «sulla detta determinazione, a preoccupargli [precludergli] la gloria»⁵⁹ e «rubarle» l'esclusiva scientifica dell'eccezionale scoperta. Ma chi doveva verificare facendo una nuova visita? tutti volevano essere i fortunati e nessuno avrebbe rinunciato all'opportunità di vedere quell'essere. La soluzione più equa fu estrarre a sorte due medici, sicuramente più competenti, e due chirurghi. I fortunati estratti furono il dottor Pietro Tonni, professore al Ginnasio e primo medico allo Spedale Civico, il dottor Giovanni Tinelli, il chirurgo Luigi Ballardì, secondo chirurgo dell'ospedale cittadino, e infine il chirurgo Girolamo Paganini⁶⁰.

Decisa e approvata la deputazione, ora bisognava «invitare» – obbligando – la «supposta Donna nominata Giacoma Foroni di portarsi in Mantova a subire [l'ispezione] senza strepito e colla cautela prescritta dalle regole d'una gelosa decenza, da cui questo Corpo per propria dignità non si diparta»⁶¹. Il prefetto Murari e Valdastri scrissero direttamente al commissario di Governo Mocchetti, il quale, secondo loro, era tenuto «per amor di Scienza» ad autorizzare l'ispezione «dell'indicato mostro» con un decreto che legittimasse la deputazione a dare un deciso responso sul sesso dell'individuo. La risposta non si fece attendere, il commissario disse di essersi già premurato di invitare la «sedicente donna Foroni»⁶² a presentarsi al prefetto il quale doveva impegnarsi a far visitare l'individuo dai più bravi specialisti. Ma dopo qualche giorno non era ancora giunta risposta da Foroni e l'11 maggio Mocchetti decise di scrivere al parroco di Malavicina, il quale doveva costringere Giacoma Foroni a presentarsi al prefetto il giorno 15 maggio così da «risolvere la controversia sul di lei sesso»⁶³.

Ma la deputazione non volle aspettare oltre e il 13 maggio i quattro medici-chirurghi, insieme al commissario di Guerra francese Siauve, si recarono all'abitazione di Giacoma Foroni accompagnati dall'autorità locale, il podestà di Roverbella Pietro Madaschi.

La visita dell'Accademia Virgiliana

Giacoma aveva ricevuto una lettera che non seppe decifrare essendo lei analfabeta, ma dopo qualche giorno il parroco Avigni la avvertì che doveva recarsi in città e presentarsi al prefetto dell'Accademia Virgiliana perché perfino il commissario straordinario del governo napoleonico l'aveva contattato così che altri medici potessero visitarla nuovamente. L'incontro era stato fissato a Mantova per il 15 maggio. Sua madre Antonia riteneva questo secondo consulto un'opportunità per poter smentire la visita precedente, così che Giacoma potesse ritornare a essere donna e sposarsi con Giovanni. Si sarebbero preparate per quel nuovo esame, non avrebbero più commesso gli stessi errori di febbraio, dicendo ai medici "troppo", avrebbero raccontato delle verità che potevano aiutare a confermare la sua femminilità.

Era il 13 maggio e Giacoma stava raccogliendo in campagna le foglie di gelso per i bachi da seta, quando arrivò suo fratello a chiamarla, riferendole che a casa erano arrivate molte persone dicendo di essere una deputazione di medici-chirurghi arrivati dalla città proprio per lei. La ragazza capì che non doveva aspettare di recarsi a Mantova ma sarebbe stata visitata subito e si preparò a incontrarli. Nel frattempo, Antonia li intrattenne. I medici cominciarono a porle delle domande, alle quali lei rispose. Aveva mai dubitato del sesso di sua figlia? Dalla nascita «aveva notata qualche differenza nel pudendo della di lei figlia»⁶⁴ ma le *mammane* che l'avevano vista le avevano sempre confermato che fosse femmina; aveva mai avuto le mestruazioni? Sì, prima dei diciotto anni la figlia aveva avuto due volte le mestruazioni con «la camicia alquanto lorda di sangue»⁶⁵. Inoltre, sua figlia aveva mai avuto malattie prima e dopo la comparsa delle perdite di sangue e i rimedi usati per farla guarire? Giacoma aveva sempre goduto buona salute, ma aggiunse «che in particolare si rammenta, che non avendo dopo quelle due volte più veduti i suoi corsi lunari, le vennero ordinate certe pillole dal medico, ch'ella non sa di cosa fossero composte; che la di lei figlia le prese, ma inutilmente»⁶⁶.

Intanto Giacoma arrivò e vide davanti a sé una decina di uomini che la osservavano. Uno di loro cominciò a rassicurarla, era una visita "innocua" e aggiunse qualcosa riguardo gli "ermafroditi", che non erano più previste condanne a morte, come invece accadeva nel periodo classico. Giacoma rispose che un tal esame sarebbe stato inutile poiché sentiva di essere donna provando

lei attrazione verso il sesso maschile. Nonostante ciò, si rese «docile e modesta senza ruvida ritrosia a tutte le ispezioni ed osservazioni della Deputazione»⁶⁷ sperando di convincerli a cambiare il giudizio che avevano fornito i medici a febbraio. Dopo alcune domande iniziali, la visita medica cominciò. Fu lunga, dolorosa e invasiva, tutti quegli uomini la fissavano, la toccavano ed esploravano senza preoccuparsi della sua umiliazione e del suo dolore. Successivamente le rivolsero solo comandi: di spogliarsi, di aprire le gambe, di stare ferma e nel frattempo si scambiavano opinioni indelicate come se lei non fosse presente. Continuavano a sostenere che avesse sempre vissuto nei vestiti sballati, che non era certamente una donna, non era sicuramente ermafrodita, «ma un uomo bizzarramente dalla natura nel pudendo mal conformato»⁶⁸.

Antonia decise che la visita era finita, non voleva più essere collaborativa, anzi si era «costantemente opposta»⁶⁹ avendo ormai inteso che questo esame avrebbe portato allo stesso responso. Andati via i medici, Giacoma si rivestì, sentendosi per l'ennesima volta impotente, consapevole che non sarebbe mai diventata la moglie di Giovanni o di qualcun altro. Questi medici erano stati molto meno discreti, meno rispettosi e molto più offensivi, senza neanche il pudore di nascondere i loro commenti, come se lei fosse solo un corpo da indagare.

Le relazioni su Giacoma/Jacqueline Foroni

Tornati in città, i due medici e i due chirurghi erano soddisfatti di aver potuto vedere e toccare con mano una tale “mostruosità”. Il professor Concordi aveva avuto ragione, era davvero un caso interessantissimo che avrebbe potuto rendere celebre l'Accademia Virgiliana, che, dopo le guerre napoleoniche e i tagli finanziari dell'attuale governo, aveva avuto un grande calo d'interesse non usufruendo più dei fondi austriaci. Tonni, Tinelli, Paganini e Ballardì avevano l'obbligo deontologico di rendere nota quella scoperta alla comunità scientifica.

Cominciarono a scrivere, su quella cosiddetta donna ricollocata nel suo giusto genere, la relazione che li avrebbe resi importanti nell'ambito della ricerca medica ben oltre i confini del Mantovano. Ma, a ogni riga di spiegazione, era palese che la sola descrizione scritta non poteva bastare e, avendo visto altre relazioni simili, dovevano inserire delle immagini per rendere completa la memoria, così da renderla ancora più esplicita, preziosa, unica. Ma come fare per convincere Foroni a farsi ritrarre? Soprattutto, dovevano «obbligare la madre della Foroni [...] a desistere dalla sua irragionevolezza»⁷⁰. Il 28 maggio il prefetto Murari scrisse nuovamente al commissario straordinario di Governo Mocchetti, così da obbligare quell'individuo a posare – soprattutto il corpo

nudo e i genitali – per il pittore Felice Campi, storico accademico virgiliano appartenente alla Classe di Belle Arti. Così a inizio giugno Campi si recò a Roverbella insieme a un altro accademico e Giacoma dovette posare persino per i ritratti⁷¹.

Alla visita di maggio, il commissario di Guerra Étienne-Marie Siauve era andato con la deputazione a Foroni e successivamente aveva finanziato di tasca propria la stampa della *Relazione* scritta dalla commissione di medici-chirurghi. L'aveva letta attentamente e, avendo assistito in prima persona alla visita a casa Foroni, aveva cercato di elaborare un proprio pensiero su quella ragazza, che, osservandola attentamente – distaccandosi dal pensiero degli accademici – gli era sembrata per lo più femmina. Se la deputazione a maggio concluse che Giacoma era inequivocabilmente un uomo, per Siauve non risultava essere una decisione così limpida: ovvio che si potevano vedere esternamente i segni de «l'hésitation de la nature», quasi come se il completamento dell'individuo si fosse fermato incerto tra il genere femminile e quello maschile, sbilanciato minimamente forse su quest'ultimo. Siauve fu tentato di dire che Giacoma «n'est ni un homme, ni une femme, ni un hermaphrodite», se con questo termine si intendeva un individuo con entrambi i sessi funzionanti «à la manière des limaçons»⁷², come si vedeva nelle lumache. Ma il commissario di Guerra si dovette arrendere al fatto che se i grandi luminari di medicina, quali lo Zacchia, avevano sentenziato che i testicoli erano il segnale della mascolinità, allora Giacoma Foroni doveva essere considerata tale. Secondo Siauve, i medici avevano volutamente sbilanciato la descrizione verso il maschile per giustificare maggiormente il loro giudizio finale e renderlo molto più eclatante. Inoltre, perché non includere Giuseppe Arrivabene al secondo esame? egli era stato molto utile nella prima visita, aveva allacciato un rapporto di fiducia con la Foroni, invece era stato escluso. Oltre a ciò, gli accademici avevano “dimenticato” – volutamente – di dichiarare come mai si fosse arrivati a fare quell'ispezione. Ritenendo superflua la vita della ragazza, si erano voluti concentrare solo sulle parti anatomiche e avevano omesso che lei amava «tendrement» un ragazzo ed era ricambiata. Avevano avuto modo di parlare col fidanzato, il quale si ostinava a voler sposare Giacoma e aveva fornito «alcune affermazioni ingenuie o piuttosto indiscrete» per dimostrare che la sua futura sposa era davvero donna e i quattro medici, sentito l'uomo, arrivarono “malinconamente” alla conclusione che il signore avesse avuto rapporti intimi con un “uomo” senza rendersene conto. Poteva essere così ingenuo da non accorgersi delle anomalie di quell'essere? Se in un primo momento il ragazzo si poteva ritenere più acculturato poiché alcuni abitanti del posto avevano detto che era stato un monaco, Siauve, indagando meglio, capì che era stato solamente un aiuto in un convento ormai dismesso e che ora non era nemmeno un agricoltore, bensì un semplice bracciante⁷³.

Per poter dare il suo parere, aveva deciso che avrebbe tradotto quel testo in francese, Giacoma sarebbe diventata Jaqueline (*sic*), così i suoi connazionali avrebbero potuto leggere il caso, incluse le sue opinioni inserite come note al testo. Secondo il traduttore, il testo dell'Accademia in alcune parti risultava troppo semplice e sintetico, a causa di una sorta di *pruderie* da parte dei medici, che, benché avessero la possibilità di scrivere in una lingua, l'italiano, alla quale non erano state proibite «espressioni del linguaggio erotico e anatomico», utilizzarono «giri di parole di un pudore raffinato che non sempre è il certo annuncio del rigore della morale»⁷⁴. Per questo nelle sue note citò alcuni stralci di una memoria che gli venne fornita, probabilmente dai due astanti di Concordi⁷⁵ – o uno dei due – i quali erano stati molto più precisi e scientifici oltre a non risultare così *tranchant*. Siauve scrisse che le confessioni di Giacoma potevano servire per spiegare alcuni fatti non molto chiari nella *Relazione* di maggio. Inoltre, nelle sue note rimproverò alcuni errori e mancanze che nella memoria in suo possesso non erano presenti. Disapprovava implicitamente la poca empatia con la quale avevano trattato Jaqueline: nella traduzione preferì inserire nome e cognome in molti più passaggi rispetto a impersonali appellativi, quali «essere» o «soggetto», presenti nel testo originale.

La vita di Giacoma dopo la “scoperta”

Anche l'ultima speranza di poter cambiare le sue sorti era svanita, ogni medico che l'aveva visitata continuava a sostenere che non era una donna, nonostante lei sentisse attrazione verso gli uomini e nessuna attrazione verso il genere femminile. Il parroco Avigni aveva chiuso definitivamente la richiesta di matrimonio tra lei e Giovanni e non vi fu più un seguito. Giacoma rimase a vivere con sua madre a Foroni, vicino ai suoi fratelli e alle loro famiglie, oltre che ai parenti di sua madre⁷⁶. Divenne la zia “zitella” dei figli di Domenico e Giovanni.

In paese – posso ipotizzare – si parlò di lei e della sua situazione, ma col passare del tempo il suo caso non fu più così interessante. Giacoma, probabilmente, era all'oscuro di ciò che succedeva al di fuori del suo comune e riteneva conclusa la questione che l'aveva vista al centro dell'interesse di quei medici irriguardosi. Non sapeva che la *Relazione* che la vedeva protagonista, così come avevano già previsto gli accademici, era diventata un opuscolo medico importante, una memoria che molti specialisti volevano possedere nelle proprie biblioteche, essendo presente «la descrizione di una simile mostruosità», come scrisse il famoso medico forense Giuseppe Tortosa qualche anno dopo, nella seconda edizione del noto *Istituzioni di medicina forense* del 1809, in un paragrafo proprio dedicato a lei. Nei mesi successivi alla pubblicazione dell'edizione italiana e di quella francese, il nome di Giacoma/Jaqueline Foroni si

poteva trovare su molti cataloghi, riviste e giornali, oltre che la sintesi della sua storia in manuali scientifici italiani, persino in quelli francesi, inglesi e tedeschi⁷⁷. L'opuscolo di Giacoma Foroni poteva essere considerato alla stregua dei feti o dei tumori in formaldeide, delle bestie rare impagliate e delle pietre preziose presenti nelle *Wunderkammer* degli aristocratici, delle accademie o delle università. Di tutto questo Giacoma probabilmente non ebbe notizia e quindi non ne fu consapevole.

Sua madre Antonia morì a Foroni all'età di 55 anni il 19 settembre 1810⁷⁸ e Giacoma, morto anche il parroco Avigni, si trasferì davanti alla chiesa di Malavicina⁷⁹. Diventata una nubile possidente come i fratelli⁸⁰, grazie alle terre della sua famiglia, Giacoma fu madrina di molti nuovi nati del paese dal 1816 fino al 1829⁸¹. Suo fratello minore Giovanni morì il 24 dicembre 1832 a 48 anni nella propria casa a causa di una «malattia dissenterica»⁸². Ormai anziana, tornò a vivere a Foroni vicino ai suoi parenti e a suo fratello Domenico. Il perché non è dato saperlo: forse a causa di qualche medico curioso o per colpa di qualcuno del paese che aveva ancora messo in dubbio il suo essere donna con il parroco, oppure si era dovuta nuovamente nascondere da sguardi indiscreti. Queste potrebbero essere anche le motivazioni per le quali non ho trovato nessuna Giacoma Foroni – e nemmeno nessun Giacomo – nei libri dei morti di Malavicina, ma ho trovato una Maria Foroni⁸³, figlia di N.N., *nomen nescio*, morta il 21 novembre del 1844 «d'anni 65», e quindi la stessa età che avrebbe avuto Giacoma, vissuta sempre lì, possidente e nubile come lei⁸⁴. Suo fratello Domenico morì pochi mesi dopo – il 14 gennaio 1845⁸⁵ – a 64 anni e, forse, fornì delle generalità incomplete al parroco. Poteva essere stato un tentativo di salvaguardare la sorte della propria sorella, per evitare che le negassero la sepoltura nel cimitero di Malavicina. Vogliamo pensare che Maria sia in realtà Giacoma, che, nonostante ben due commissioni di medici avessero tentato di costringerla a essere uomo, decise di ignorare, forse ingenuamente, le loro conclusioni, scegliendo di essere donna e di vivere come donna fino alla fine.

Attraverso documenti inediti e ricerche originali condotte nel territorio mantovano ho tentato di gettare nuova luce sulla sua storia cercando di superare il giudizio imposto da clero, medici e governanti che, per diverse motivazioni, avevano focalizzato la loro attenzione su di lei. Se in altri casi simili, il come e il perché i medici fossero arrivati a visitare quella determinata persona era molte volte omesso, grazie al ritrovamento di carteggi e registri dell'epoca è stato possibile ricostruire i retroscena e le motivazioni che hanno portato a tutta la vicenda. Oltre a questo, consultando registri catastali e parrocchiali è stato possibile scoprire quale sia stata la vita di Giacoma Foroni dopo l'esame e quale scelta abbia compiuto, nonostante il parere della deputazione medica. Posso affermare che per tutta la vita Giacoma mantenne la sua identità di donna, con il sostegno e l'appoggio della comunità e dei suoi famigliari e, forse, anche

grazie alla pragmatica cultura contadina nella quale era cresciuta e aveva vissuto. Descritta fino a ora come «individuo umano vivente»⁸⁶ ed «essere infelice»⁸⁷, la ricerca storica che ho condotto mi ha dato la possibilità di raccontare la storia di una persona che si chiamava Giacoma Foroni.

ABSTRACT

Alessandra Vigna tells the story of Giacoma Foroni, a woman who lived between the 18th and 19th centuries in the territory of Roverbella. Giacoma was the subject of a medical report by the Accademia Virgiliana of Mantua, written by two physicians and two surgeons, which defined her as neither a woman nor a hermaphrodite, but rather a man with a rare genital malformation. Little is known about Giacoma's life after that report. Research in archives, parishes and funds of the Academy, however, provides additional information on why she was examined and how she lived afterwards.

NOTE

ABBREVIAZIONI

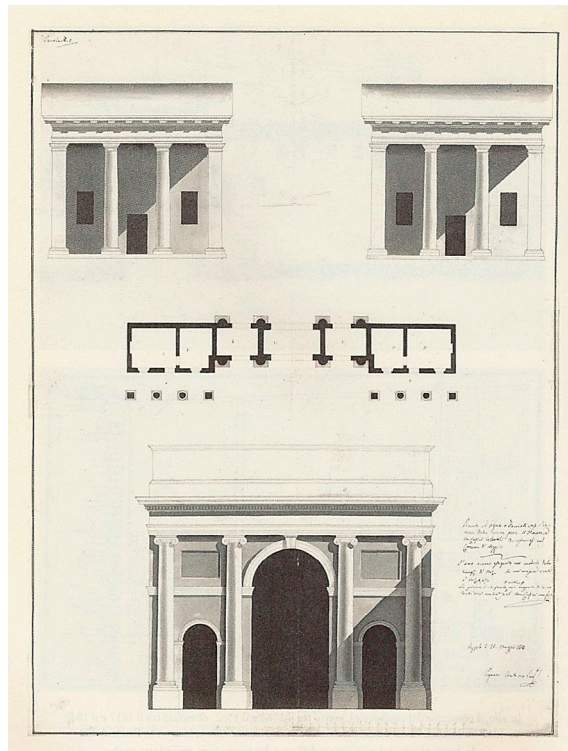
ASANVMn	Archivio Storico Accademia Virgiliana di Mantova
ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
CV	Curia Vescovile
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
CS	Commissariato straordinario di governo nel Dipartimento del Mincio (1801-1802)
DM	Dipartimento del Mincio
SCN	Stato Civile Napoleonico

1. Come per esempio Londra, Cambridge, Amsterdam, Parigi, Berlino, Chicago.
2. *Intersessualità*: è fenomeno che si manifesta con la coesistenza in uno stesso individuo (intersessuale) di caratteri maschili e femminili più o meno intermedi fra i due. Definizione tratta da treccani.it.
3. TITO LIVIO, *Ab Urbe Condita. Liber 27*, par. 11, 12, 37.
4. D. CROCETTI, *L'invisibile intersex. Storie di corpi medicalizzati*, Pisa, ETS, 2013, p. 44.
5. Visibili sul sito dell'Archivo Histórico Nacional: INQUISICIÓN, 234, Exp. 24. Inoltre, argomento trattato anche in I. BURSHATIN, *Written on the Body. Slave or Hermaphrodite in Sixteenth-Century Spain*, in J. BLACKMORE, G.S. HUTCHESON, *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings From the Middle Ages to the Renaissance*, London, Duke University Press, 1999, pp. 420-456.

6. J. DUVAL, *Des Hermaphrodits, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé, & bien elever leurs enfans*, Rouen, 1612, trad. italiana *L'ermafrodito di Rouen: una storia medico-legale del XVII secolo*, a cura di V. Marchetti, Venezia, Marsilio, 1988.
7. Negli anni '50 John Money attuò la «Optimal Gender Policy». Insieme ad altri medici, riteneva che fosse meglio modificare, fin dall'infanzia, il genere degli intersessuali, decidendo i medici stessi a quale sesso indirizzare l'individuo.
8. Si potrebbe pensare che tutto ciò sia solo un retaggio di tempi passati, ma lo può smentire ciò che è successo alle Olimpiadi del 2024, quando la pugile algerina Imane Khelif è stata coinvolta, suo malgrado, in un processo mediatico che ha provato a stabilirne il sesso di apparenza.
9. *Livello*, dal latino *libellus*, “libretto”, poi “atto scritto, documento”), contratto diffuso in epoca medievale con cui un proprietario terriero dava una terra in godimento ad altra persona per un certo periodo di tempo [il contratto durava 29 anni]. Definizione tratta da treccani.it.
10. ASMn, Catasto Teresiano, *Registri e volture*, b. 682 (catastino Roverbella).
11. Giovanni, nato il 17 dicembre del 1776 (non è nota la data di morte), e Jacoba, nata il 31 gennaio 1778 e morta a luglio dello stesso anno. Fonte: *Liber Baptizatorum III* della Parrocchia di Malavicina e *Liber Mortuorum 1778* trovato nell'ASDMn, Curia Vescovile, *Miscellanea*, b. 39, f. 3 per Malavicina.
12. Parrocchia di Malavicina, *Liber Baptizatorum III*.
13. ACCADEMIA VIRGILIANA, *Relazione, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacoma Foroni*, Mantova, Società tipografica all'Apollo, 1802, p. 5.
14. E. DE MARCHI, *Dai campi alle filande. Famiglia, matrimonio e lavoro nella “pianura dell'Olona” (1750-1850)*, Milano, Franco Angeli Storia, 2009, p. 233.
15. G. TASSONI, *Tradizioni popolari del Mantovano*, Firenze, Olschki, 1964, p. 9.
16. *Ibid.*, pp. 243-244.
17. «Ritrovo abituale delle famiglie contadine e della povera gente, che nella stalla cercavano un po' di compagnia e di calore [d'inverno]». *Ibid.*, p. 246.
18. ASDMn, CV, *Miscellanea*, b. 39, f. 3 per Malavicina.
19. ASMn, SCN, Roverbella, *Registro degli atti di matrimonio 1812* con indice n. 7.
20. ASMn, SCN, Roverbella, *Registro morti 1810* con indice n. 72, il calcolo è basato sulla data della morte di Antonia Zanetti.
21. *Ibid.*
22. ASMn, DM, b. 22, *Libro della Popolazione della Par.a di Malavicina, per commissione della Prefettura di Mantova*.
23. Ipotizzando che sia Scatolini il futuro marito, prendiamo la descrizione fatta nelle note di E.T. SIAUVE, *Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe, ou rapport, réflexions et jugement présenté à l'Académie de Mantoue par la Classe de Médecine, sur le sexe d'un individu vivant, connu sous le nom de Jaqueline Foroni*, Milano, Impr. Française et Italienne à St. Zeno, 1802, p. 24.

24. *Ibid.*
25. ASMn, DM, b. 22, *Libro della Popolazione della Par.a di Malavicina*.
26. SIAUVE, *Jaqueline Foroni*, cit., p. 22.
27. ASMn, DM, b. 22, *Libro della Popolazione della Par.a di Malavicina*.
28. *Ibid.*
29. Parrocchia di Malavicina, *Liber Matrimoniorum 1802*.
30. ASAVMn, Serie Atti Amministrativi, b. 17 (ex b. 35), fasc. 1802, Mantova (1802 febbraio 15), «Memoria medica su malformazioni genitali. Dissertazione».
31. ASDMn, CV, Miscellanea, b. 39, f. 3 per Malavicina.
32. ASANVMn, «Memoria medica su malformazioni genitali», cit.
33. ASMn, DM, b. 22, *Libro della Popolazione della Par.a di Malavicina*.
34. ASDMn, CV, Protocollo Generale, b. anni 1801-1802.
35. ASDMn, CV, Miscellanea, b. 39, f. 3 per Malavicina.
36. TASSONI, *Tradizioni popolari del Mantovano*, cit., p. 81.
37. ACCADEMIA VIRGILIANA, *Relazione*, cit., p. 8.
38. Si veda il caso spagnolo di Eleno de Céspedes e quello francese di Marin le Marcis.
39. ASANVMn, «Memoria medica su malformazioni genitali», cit.
40. A quel tempo era l'ostetrica.
41. ACCADEMIA VIRGILIANA, *Relazione*, cit., p. 5.
42. ASANVMn, «Memoria medica su malformazioni genitali», cit.
43. ASMn, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio, b. 78, fasc. 4, *Ospitali*.
44. *Ibid.*
45. ASMn, Liceo ginnasio Virgilio, b. 1.
46. ASANVMn, «Memoria medica su malformazioni genitali», cit.
47. ASMn, Biblioteca Storica dell'Ospedale di Mantova, p. 187.
48. «10. Hermaphroditis an sint monstra [...] 29. Excretio menstrua cum carentia testium facit evidentissimam probationem foemini sexus», P. ZACCHIA, *Quaestionum medico-legalium*, p. 491.
49. A.G. MICHLER, *Ambiguità e trasmutazione. Discussioni mediche e giuridiche in epoca moderna (secoli XVII e XVIII)*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», 24 (Torino, Rosenberg & Sellier, 1988), p. 50.
50. *L'Archivio storico dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova. Inventario*, a cura di A.M. Lorenzoni e R. Navarrini, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2013, p. 97.
51. *Ibid.*, p. 227.
52. ASAVMn, b. 37, fasc. 2, *Sessione della Colonia Medico-Chirurgica*.
53. ASAVMn, «Memoria medica su malformazioni genitali», cit.
54. ASMn, CS, b. 39, prot. 1193.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*

57. *Ibid.*
58. ASAVMn, b. 37, fasc. 2, *Sessioni della Colonia Medico-Chirurgica, Sezione Medico-Chirurgica. Sedute 1792-1805.*
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*
61. *Saggio d'operazioni, ed esercizj dell'Accademia Virgiliana nel corso dell'anno accademico MDCCCII*, Mantova, Accademia Virgiliana 1802, p. 14.
62. ASMn, CS, b. 39, prot. 55.
63. ASMn, CS, b. 39, prot. 1193.
64. ACCADEMIA VIRGILIANA, *Relazione*, cit., p. 5.
65. *Ibid.*, p. 6.
66. *Ibid.*, pp. 6-7.
67. *Ibid.*, p. 7.
68. *Ibid.*, pp. 29-30.
69. ASMn, CS, , b. 44, prot. 1871.
70. *Ibid.*
71. *Ibid.*
72. SIAUVE, *Jaqueline Foroni*, cit., p. 24.
73. ASMn, DM, b. 22, *Libro della Popolazione della Par.a di Malavicina, per commissione della Prefettura di Mantova.*
74. «les expressions du langage érotique et anatomique en leur substituant, comme nous l'avons fait, des tours de phrase d'une pruderie raffinée qui n'est pas toujours l'annonce certaine de l'austérité des mœurs». SIAUVE, *Jaqueline Foroni*, cit., p. 23.
75. Mia ipotesì.
76. ASMn, Archivio Notarile, *Atti dei notai del distretto di Mantova*, b. Tirelli Gaetano, n. catena 5, 1828, prot. 728.
77. Come per esempio: *Catalogue of Scientific Papers (1800-1900): ser. 1*, London, Royal Society, 1870; «Journal de médecine, chirurgie, pharmacie», 9 (Parigi 1804); *Theorie der Zeugung der Pflanzen, der niedern und höhern Thiere und besonders des Menschen*, Weimar 1836.
78. ASMn, SCN, Roverbella, *Registro degli atti di morte, 1810* con indice, atto n. 72. Reperiti sul sito antenati.cultura.gov.it.
79. ASMn, Catasto Teresiano, *Registri e vulture*, b. 681-682 (catastino Roverbella).
80. ASDMn, *Anagrafe delle parrocchie foresi, duplicati rilegati*, Malavicina, 1816-1830.
81. *Ibid.*
82. Parrocchia di Malavicina, *Anagrafe delle parrocchie foresi*, Malavicina, 1831-1871.
83. Nei registri di Malavicina non c'era nessuna Maria Foroni nata tra il 1778 e il 1780.
84. Parrocchia di Malavicina, *Anagrafe delle parrocchie foresi*, Malavicina, 1831-1871.
85. *Ibid.*
86. ACCADEMIA VIRGILIANA, *Relazione*, cit., p. 1.
87. *Ibid.*, p. 30.



1. *Antonio Pognani, Pianta ed alzato o Facciata con l'interno della nuova Porta di Mantova coi Casini laterali da costruirsi nel Comune di Bozzolo, 25 maggio 1838. Bozzolo, Archivio Storico Comunale, Archivio Pognani.*

2. *Territorio di Bozzolo con la strada per San Martino dall'Argine, dettaglio tratto dalla Terza ricognizione cartografica militare austriaca, dopo il 1854.*



CARLO TOGLIANI

PORTA MANTOVA (O SAN MARTINO) IN BOZZOLO

*Una dimenticata architettura trionfale
per l'imperatore Ferdinando I d'Asburgo Lorena*

Poche sono le informazioni disponibili su questo edificio, poiché «nell'archivio storico comunale [di Bozzolo] manca la documentazione riguardante [...] [gli] importanti lavori realizzati verso la fine degli anni Trenta» del XIX secolo¹. Uno dei progetti e dei cantieri bozzolesi rimasti muti è quello di Porta Mantova (o San Martino), costruita su disegno degli ingegneri Antonio Pognani e Luigi Scipiotti².

L'unico documento manoscritto a oggi rintracciato, relativo al progetto e alla costruzione, è il disegno a firma del solo Pognani, datato 25 maggio 1838 (*fig. 1*), illustrante la planimetria dell'edificio, il fronte del corpo centrale e quelli delle due ali colonnate rivolte alla borgata. Il titolo manoscritto della tavola recita:

Pianta ed alzato o Facciata con l'interno della nuova Porta di Mantova coi Casini laterali da costruirsi nel Comune di Bozzolo.

Una seconda annotazione più tarda riporta:

l'arco venne eseguito con modulo della lunghezza di metri [---] la cui misura reale è metri 0,47. La pianta è in scala nel rapporto di 1:100, lo che è così anche pei due Casini annessi»³.

Se ne deduce che la porta aveva innanzitutto la funzione di casina daziaria e di accesso monumentale alle contrade Maestra d'oriente e Storta grande (oggi rispettivamente vie G. Garibaldi e dei Mille) per chi proveniva dalla strada principale di San Martino, Marcaria, Castellucchio, Curtatone e Mantova (*fig. 2*) e che, al contempo, costituiva lo scenografico fondale per chi usciva dalla borgata in direzione del capoluogo di provincia. In una città cinta ancora da mura come Bozzolo la barriera daziaria era di fondamentale importanza per il controllo delle persone e delle merci in entrata e in uscita. La porta è distintamente raffigurata nella terza ricognizione cartografica austriaca (*fig. 3*), conservata a Budapest e



3. La città di Bozzolo, dettaglio tratto dalla Terza ricognizione cartografica militare austriaca, 1818-1829.



a destra, sopra: 4. Francesco Sogari, Mappetta del Casceggiato di Bozzolo, ultimo quarto del XVIII secolo. Mantova, Archivio di Stato, Mappe dei comuni censuari della provincia di Mantova e Catasto Teresiano - II stazione - b. 57.

a destra, sotto: 5. Pietro Molardi, dettaglio della città di Bozzolo con Porta Mantova e l'antistante rivellino, tratto da Modello per l'unione de' fogli della Mappa del Territorio di Bozzolo, 8 ottobre 1774. Mantova, Archivio di Stato, Catasto Teresiano, Bozzolo, Mappe, fol. XIV.



stesa dopo il 1857 e la costruzione della linea ferroviaria Ferdinandea fra Milano e Venezia⁴. La precedente porta gonzaghese è invece puntualmente rappresentata (con la lettera M) nella stesura catastale Teresiana («Mappetta del Casceggiato di Bozzolo») (fig. 4), risalente all'ultimo quarto del XVIII secolo. La struttura, tozza e profonda, per quanto simile a quella della porta ottocentesca è dunque quella della costruzione antecedente, della quale non restano testimonianze grafiche significative. Essa, direttamente aperta nel circuito delle mura cinquecentesche, era protetta, ancora alla fine del Settecento, da una lunetta in terra (fig. 5).

Il progettista della porta ottocentesca, Antonio Pognani (1807-1871), apparteneva a una delle famiglie più distinte di Bozzolo; si era laureato in ingegneria civile all'ateneo di Pavia nel 1830. L'11 aprile aveva iniziato il proprio praticantato presso uno dei più celebri ingegneri del tempo, il cremonese Elia Lombardini⁵. Non era dunque il solito perito agrimensore, ma apparteneva alla prima generazione di ingegneri civili voluti dal governo austriaco. Fu tecnico comunale, come lo fu poi suo figlio Luigi, anch'egli stimato professionista⁶.

La costruzione della porta è stata ricondotta alla collaborazione con Luigi Scipiotti⁷, dottore in matematica, anch'egli abilitato alla professione di ingegnere civile⁸, il cui nome non figura però sul disegno progettuale.

Le date di inizio e fine lavori non sono chiare. La porta sarebbe stata costruita dopo il 1838 ed entro il 1842⁹, ma la decisione di avviare le opere potrebbe risalire a «quando l'Imperatore Ferdinando I [d'Asburgo-Lorena], recandosi a Milano nel 1838 per inaugurare l'Arco [della Pace] ed esservi incoronato re del Lombardo-Veneto, passò per Bozzolo»¹⁰ e vi fece una breve sosta. Il 21 agosto 1838 fu ordinato al clero locale, «in abito sacerdotale e al completo», di presentarsi «al limitare delle chiese avanti alle quali» sarebbe transitata Sua Maestà Imperiale; il 27 agosto furono estratti i nomi dei «24 miserabili [...] vestiti gratuitamente dal Comune in segno di esultanza»¹¹. Il 6 settembre (e non il 7)¹² fu il giorno della solenne cerimonia di incoronazione a Milano¹³.

Il 7 settembre, quando il novello imperatore si trovava ancora nel capoluogo lombardo, fu un'altra giornata di «lietissima festa per gli abitanti del Comune di Bozzolo [...] pel fausto avvenimento [...]», con la vestizione dei suddetti poverelli e la celebrazione, «nella chiesa plebana di San Pietro [di] un ufficio divino, seguito dal canto dell'Inno Ambrosiano», cerimonia alla quale ebbero modo di assistere anche le autorità locali (*fig. 6*):

gli impiegati dell'I.R. Commissariato Distrettuale, dell'I.R. Pretura, delle Amministrazioni dello Spedale e del Monte di Pietà, i Fabbricieri e varie distinte persone, all'uopo invitate dallo stesso Municipio, oltre a numeroso concorso di popolo spontaneamente convenuto. La sera gli allievi della Scuola di Musica offrono un'Accademia istromentale, che fu preceduta dal canto dell'Inno popolare, in un'ampia sala all'uopo illuminata a spese del Comune»¹⁴.

Nessuno accenno viene fatto, nell'occasione, alla porta, il cui progetto del 25 maggio precede comunque di oltre tre mesi i solenni festeggiamenti.

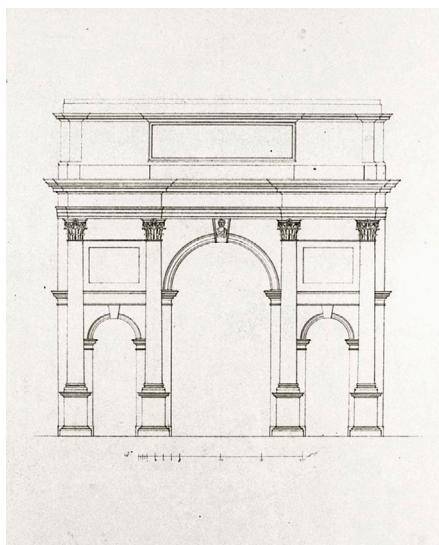
Se dunque il Comune aveva prevenuto, con la decisione di erigere la porta, l'annunciato passaggio dell'imperatore, e se Pognani nelle linee progettuali ebbe modo di ispirarsi in linea generale all'Arco della Pace di Milano (*fig. 7*), è plausibile che la costruzione bozzolese volesse, sin dalle iniziali intenzioni, assurgere a vero e proprio arco di trionfo imperiale, eretto per quella specifica circostanza. Non è dunque escluso che i lavori possano essere stati avviati dopo la stesura del progetto e che, se non ultimati per tempo, siano stati implementati con l'erezione di un arco effimero

PROVINCIA DI MANTOVA

Bozzolo 7 settembre.

Ieri (6 settembre) fu un giorno di lietissima festa per gli abitanti del Comune di Bozzolo, compresi da viva esultanza pel fausto avvenimento della incoronazione di S. M. l'Imperatore FERDINANDO I come Re del Regno Lombardo-Veneto. Ventiquattro poveri furono completamente vestiti per deliberazione del Comunale Consiglio, e non è a dirsi quanto commovente sia riuscito quest'atto di beneficenza. Il Molto Reverendo Arciprete locale, e la Fabbriceria, secondando il desiderio del Municipio, fecero celebrare nella chiesa Plebana di S. Pietro un'ufficio divino, seguito dal canto dell'Inno Ambrosiano, al quale hanno assistito gli impiegati dell'I. R. Commissariato Distrettuale, dell'I. R. Pretura, delle Amministrazioni dello Spedale e del Monte di Pietà, i Fabbricieri e varie distinte persone all'uopo invitate dallo stesso Municipio, oltre a numeroso concorso di popolo spontaneamente intervenuto. La sera gli allievi della Scuola di musica offrono un'Accademia istromentale, che fu preceduta dal canto dell'Inno popolare, in un'ampia sala all'uopo illuminata a spese del Comune.

6. Cronaca della Provincia, estratto
dalla «Gazzetta di Mantova»,
15 settembre 1838.



8. *Defendente Sacchi*, Veduta prospettica dell'Arco della Pace, da SACCHI 1838, tav. I.

7. *Luigi Cagnola (e aiuti)*, Arco della Pace di Milano, prospetto, 1806-16. Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio Cagnola, cartella 4.

che evocasse l'aspetto della porta in costruzione. Il che ricondurrebbe involontariamente a quanto era accaduto nella genesi dell'arco milanese, direttamente ispirato da una scenografia temporanea eretta nel 1806 per le nozze di Eugenio di Beauharnais, effettivamente costruito a partire del 1807 per volontà del governo napoleonico, ma concluso da quello asburgico solo dopo molti anni, nel 1838. Di ciò si ha testimonianza in una pubblicazione data alle stampe proprio in occasione dell'incoronazione di Ferdinando I e intitolata *L'Arco della Pace a Milano descritto ed illustrato da Defendente Sacchi e pubblicato per la Fausta Inaugurazione fatta da S.M.I.R.A. Ferdinando I* (fig. 8):

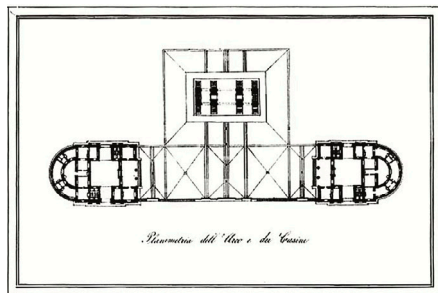
nel 1806, a festeggiare gli sponsali del Principe Eugenio elevarono i Milanesi alla Porta Orientale, per disegno del marchese Luigi Canonica, un arco di trionfo in legno con ornati e statue o dipinti o di plastica, che mosse la meraviglia di tutti gli accorrenti a quella festa, i quali diceano essere magnifico quel monumento [...]. A molti doleva il pensare che dopo pochi giorni dovesse distruggersi opera sì bella; in parecchi sorgeva il desiderio si costruisse in marmo [...]. Il Consiglio Municipale di Milano, un mese dopo [...] decretava che lo si alzasse di marmo bianco alla nuova Porta del Sempione sulla grande Piazza d'Armi. [...] nel 1807 si gittarono le fondamenta dell'edificio, ma giacque di poco inoltrato, finché nel 1816 fu destinato di dedicarlo alla Pace, e ripresi i lavori senza interruzione, nel 1838 era condotto a termine e solennemente inaugurato»¹⁵.

Di più va ricordato che il viaggio delle Altezze Reali era stato accompagnato da manifestazioni di giubilo e da documentati allestimenti trionfali effimeri in altre località della Lombardia, come attesta ancora una volta la «Gazzetta di Mantova» del 1 settembre 1838:

9. *Defendente Sacchi*, Planimetria dell'Arco e dei Casini, da SACCHI 1838, tav. 2.

in basso: 10. *Cronaca estratta dalla «Gazzetta di Mantova»*, 29 settembre 1838.

nella pagina seguente: 11. *Cronaca estratta dalla «Gazzetta di Mantova»*, 6 ottobre 1838.



Ieri [27 agosto] poco prima delle ore due pomeridiane le LL. MM. II. RR. Giunsero nella R. Villa di Monza [...], fra le acclamazioni di giubilo d'una immensa folla di popolazione [...]. Le LL. MM. Si erano degnate di fermarsi strada facendo varie volte per godere de' bellissimi punti di vista che offre lo stradale conducente da Como per Erba, Lurago, Inverigo e Paina, avendo le Comuni gareggiato nel dimostrare con vari *archi trionfali*, in parte sempreverdi, in parte di genere architettonico e con variati addobbi la loro contentezza.

Proprio a Inverigo le Altezze Imperiali «furono accolte dalla sig.a Contessa Nava nata d'Adda, Vedova di quel celebre architetto marchese Cagnola, che fu l'autore dell'Arco della Pace», riferimento implicito all'inaugurazione che si sarebbe svolta a Milano da lì a qualche giorno. La data solenne fu il 10 settembre¹⁶. Nel programma della visita imperiale meneghina, pubblicato sulla «Gazzetta di Mantova» del 15 settembre 1838, non viene però stranamente fatto alcun cenno all'evento inaugurale; è solo menzionato che Ferdinando I fu quel giorno in «Piazza d'Armi per ivi assistere alla manovra tattica, ed alle evoluzioni di una divisione d'infanteria, e di una brigata di cavalleria».

Anche l'Arco trionfale di Cagnola, come quello di Pognani, fu da subito dotato di due Casini daziari (*fig. 9*), il che, se possibile, rende ancor più affini (seppur corinzia una e ionica l'altra) le due architetture, per forma, funzioni e circostanze storiche.

Il secondo passaggio per Bozzolo di Ferdinando I e della consorte Maria Anna di Savoia avvenne immediatamente dopo il 22 settembre 1838 (plausibilmente il 23, e non il 24)¹⁷, giorno in cui le Altezze Imperiali passarono per Cremona, anche qui salutate «con concerti di bande musicali, con archi di trionfo, con apparati di verzura, di tappeti, di fiori»¹⁸ (*fig. 10*).

Cremona 22 settembre.

Inesprimibile è la gioia di questi abitanti, felicitati dalla vista tanto desiderata delle Augustissime LL. MM. l'Imperatore e l'Imperatrice.

Gli Eccelsi Viaggiatori, provenendo da Brescia, ossequiati nel Comune di Robecco, ornato a festa, dagli II. RR. Delegati di quella Provincia e della Provincia nostra, come pure dal R. Commissario Distrettuale e dalle Autorità locali, festeggiati con concerti di bande musicali, con archi di trionfo, con apparati di verzura, di tappeti, di fiori; salutati ovunque al Loro passaggio dagli unanimi applausi e dalle benedizioni dell'accorrente popolazione, non trattenuta dall'imperversar della pioggia, sono giunti oggi a un'ora e un quarto dopo il mezzodi (e sembrava allora rasserenarsi il cielo, cessata per pochi istanti la pioggia) al suono de' sacri bronzi, fra le giulive acclamazioni d'un affollata moltitudine, e con un prolungato seguito di Carrozze di gala, con che questi devoti sudditi mossero a far Loro corteggio fuori della Città fino al bell'arco trionfale preparato con iscrizioni analoghe per cura del Municipio.

Il giorno 23 settembre giunsero finalmente a Mantova e, anche per il tratto fra Cremona e la città dei Gonzaga, il solerte cronista descrisse, un po' ripetitivamente, gli entusiastici festeggiamenti rivolti al corteo:

in tutti i Comuni pei quali transitarono le LL. MM. erano eretti in varj punti *Archi di trionfo* con emblemi ed iscrizioni analoghe alla faustissima circostanza, e le case dei principali abitanti erano ornate di tappeti e rami di verdura. [...] In Bozzolo, S. Martino dell'Argine¹⁹ e Castellucchio gli Augusti Viaggiatori vennero anche salutati fra il suono di banda musicale col canto dell'Inno nazionale eseguito da drappelli di fanciulli.

In Bozzolo, S. Martino-dell'Argine e Castellucchio gli Augusti Viaggiatori vennero anche salutati fra il suono di banda musicale col canto dell'Inno nazionale eseguito da drappelli di fanciulli.

Nel primo dei detti Comuni le LL. MM. si soffermarono alquanto, e si degnarono discendere nella Casa dell'I. R. Commissario Distrettuale Luzzani, ove le Autorità locali ebbero l'onore di ossequiarle. La

Un passo, quest'ultimo, che rischia di passare inosservato, ma che attesta invece come, straordinariamente e quasi sottraendosi al protocollo,

«nel primo dei detti Comuni [cioè, a Bozzolo] le LL. MM. si soffermarono

alquanto, e si degnarono discendere nella Casa dell'I.R. Commissario Distrettuale Luzzani, ove le autorità locali ebbero l'onore di ossequiarle»²⁰ (*fig. II*).

A Bozzolo fu forse illustrato (se non addirittura visitato) il cantiere della futura porta. La sosta bozzolese, nella storiografia locale, è però ricordata con tratti pittoreschi, solo come una breve sosta nella casa del farmacista Chittolina «per bere una tazza di brodo»²¹.

La maggior parte dei lavori a Porta Mantova si svolse effettivamente dopo il 1838. Le operazioni di demolizione della precedente porta gonzaghesca causarono peraltro, nel marzo 1839, la morte accidentale del capomastro Giuseppe Dapari. I lavori di costruzione (che forse impiegarono, per ragioni di economia, il materiale di demolizione) sarebbero terminati solo nel 1842²². In occasione della venuta a Mantova, il 29 maggio 1842, dell'arciduca Stefano d'Asburgo-Lorena (accompagnato dall'imperial regio consigliere aulico il barone di Buol), l'imperial Regio consigliere di Governo delegato provinciale, cav. De Villata, lo accolse significativamente a Bozzolo, dove fu fatta visita al locale Ospedale²³, ma senza alcun accenno a Porta Mantova.

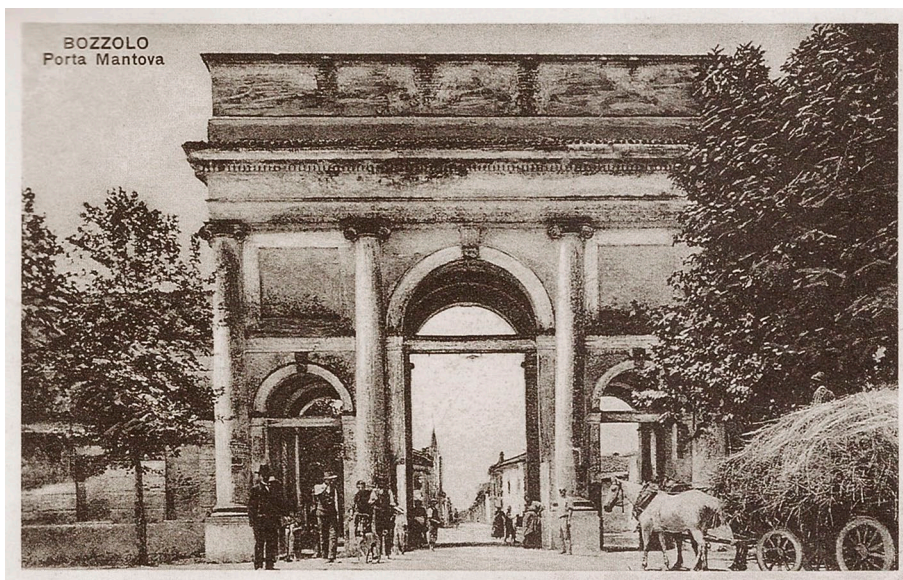
La porta fu però completata con un'iscrizione dedicatoria, celebrante Ferdinando I d'Austria, che fu imperatore dal 2 marzo 1835 al 2 dicembre 1848²⁴. La dedicazione fu quasi certamente eliminata dopo l'aggregazione di Bozzolo al Regno di Sardegna (1859), sempre che ciò non sia avvenuto un decennio prima, quando nel 1848 Bozzolo fu sede del Commissariato straordinario per i servizi amministrativi e finanziari riguardanti le terre mantovane liberate²⁵. L'iscrizione, che doveva occupare forse il piano attico cieco, o forse il fregio se non i due riquadri sopra le porte laterali, non figura nelle fotografie scattate fra l'inizio del



12. Bozzolo - Porta Mantova, *cartolina*, 1902.

13. Bozzolo - Porta Mantova, *cartolina* [1906].



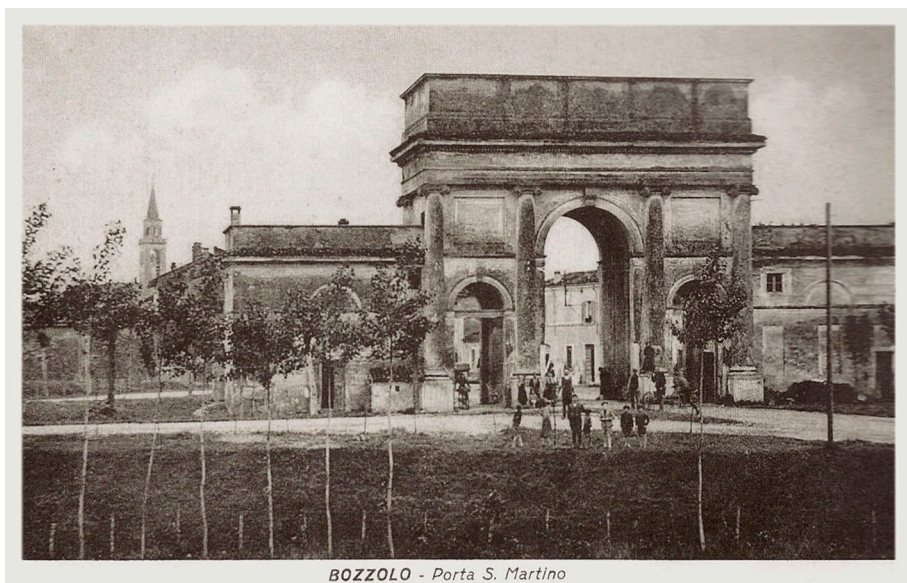


14. Bozzolo - Porta Mantova, *cartolina*, 1913.

a fronte: 16. Bozzolo - Porta S. Martino, *cartolina*, 1940.

15. Bozzolo - Porta Mantova, *cartolina*, 1930 circa.





BOZZOLO - Porta S. Martino

Novecento e la prima metà del secolo. Si tratta di 5 cartoline postali, rispettivamente datate 1902 (o anche 1906) (*figg. 12-13*), 1913 (*fig. 14*), 1930 circa (*fig. 15*), 1940 (*fig. 16*)²⁶, che mostrano l'architettura sempre dal fronte di campagna, in condizioni di parziale degrado, ma sostanzialmente uguale a se stessa: qualche distacco di intonaco nella porzione d'attico, muffe e annerimenti (mitigati artificialmente sulla cartolina del 1913) rilevabili sulle porzioni più esposte al dilavamento delle piogge, come cornici e fusti delle semicolonne. Nello scatto del 1902/1906 (*figg. 12-13*) si intravedono (almeno in parte) le ante lignee dei portoni laterali, che originariamente chiudevano gli accessi archivoltati pedonali. Non è chiaro se le finestre del Casino settentrionale fossero aperte, o tamponate e dipinte mediante trompe-l'œil. Sono invece chiaramente chiuse intorno al 1930 (*fig. 15*), quando già era stato abbattuto il grande albero, cresciuto a partire dalla fine del XIX secolo in fregio al fronte orientale del Casino nord.

Intorno al 1940 (quando un palo della luce appare nella ripresa a maggior distanza, insieme al telaio metallico con isolatori ceramici infisso sulla facciata oltre l'arco principale della porta) lo stato di degrado è comprensibilmente avanzato: la caduta degli intonaci a finto bugnato del Casino nord ne rivela parzialmente la tessitura muraria, mentre una finestrella è stata aperta incongruamente al primo piano, segno di una qualche alterazione anche dell'interno del fabbricato. Le aperture verso campagna restavano sempre tamponate, ma è ben visibile la porta (*fig. 16*), che figura anche nello scatto precedente (*fig. 15*), eccentrica rispetto a quella che già aveva forato in mezzzeria il Casino meridionale, visibile anch'essa in



17. *Bozzolo, Porta Mantova / San Martino, cartolina degli anni Sessanta del Novecento.*

entrambe le fotografie, ma non nelle precedenti. Forse negli anni Trenta venne costruito, sul fronte orientale del Casino sud, il piccolo e antiestetico volume di un gabinetto o di un rustico, parzialmente addossato al dado della semicolonna angolare. Perduta l'originaria funzione, i Casini erano plausibilmente divenuti, nel corso della prima metà del Novecento, locali di abitazione o botteghe, ma con le lunette dei casini sempre accestate.

Una cartolina emessa negli anni '60 rivela la demolizione delle travi lapidee che costituivano le battute dei portoni dei varchi laterali archivoltati (*fig. 17*). Il più recente restauro "conservativo" dell'immobile (risalente al settembre 2006) ha conferito alla porta nuove tinte a tre toni sul ripristinato (non è dato sapere in che termini) manto di intonaco.

ABSTRACT

Porta San Martino, once Porta Mantova, at Bozzolo has been a spectacular sight for those approaching the town walls from the surrounding countryside for almost two centuries. Built to replace the previous Gonzaga gate, it was designed in 1838 by the engineer Antonio Pognani. The sources, however, have always been silent about this work. Carlo Togliani sheds light on the occasion in which the Porta was erected, namely the visit to Milan of Emperor Ferdinand I of Habsburg-Lorraine.

BIBLIOGRAFIA

- L. BETTONI, *Città e paese. Bozzolo in età lombardo-veneta*, Brescia, Grafo, 2012
- Biografie dei due insigni ingegneri idraulici Elia Lombardini e Pietro Paleocapa senatori del Regno d'Italia*, Roma, Tipografia dell'Opinione, 1883
- V. CAMPAGNARI, *Bozzolo 1848*, «Atti e Memorie del Museo del Risorgimento di Mantova», XVI (1979), pp. 13-21
- «Gazzetta di Mantova»:
- 1 settembre 1838
 - 15 settembre 1838
 - 29 settembre 1838
 - 6 ottobre 1838
 - 11 giugno 1842
- E. MELEGONI, *Bozzolo e le sue vie e piazze*, Mantova, Tipografia Mondovì, 1912

D. SACCHI, *L'Arco della Pace a Milano descritto ed illustrato da Defendente Sacchi [...] e pubblicato per la Fausta Inaugurazione fatta da S.M.I.R.A. Ferdinando I*, Milano, Omobono Manini, 1838
Saluti da Bozzolo, introduzione di I. Pagliari, Bozzolo, Gruppo Culturale «Per Bozzolo», 1991

A. Vismara, *Bibliografia del senatore Lombardini ing. Elia, con cenni biografici e ritratto*, Como, C. Franchi di A. Vismara, 1893

NOTE

1. BETTONI 2012, p. 59.
2. MELEGONI 1912, p. 12; BETTONI 2012, p. 59.
3. Archivio Storico del Comune di Bozzolo, Archivio Pognani; pubblicato in BETTONI 2012, p. 16.
4. <https://maps.arcanum.com>
5. *Cfr. Biografie* 1883 e VISMARA 1893.
6. BETTONI 2012, p. 79.
7. MELEGONI 1912, p. 12.
8. Archivio di Stato di Mantova, I.R. Delegazione Provinciale, b. 73; BETTONI 2012, p. 77.
9. MELEGONI 1912, p. 12; BETTONI 2012, 92-93 n. 67.
10. BETTONI 2012, p. 59.
11. *Ibid.*, p. 66 n. 19.
12. *Ibid.*
13. «Gazzetta di Mantova», 15 settembre 1838.
14. *Ibid.*
15. SACCHI 1838, pp. 19-20.
16. <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00431>
17. BETTONI 2012, p. 66 n. 19.
18. «Gazzetta di Mantova», 29 settembre 1838.
19. A San Martino dall'Argine fu previsto l'impianto di due «vistosi e decenti archi [...] alle due estremità della Contrada Maestra» (Archivio Storico del Comune di San Martino dall'Argine, b. 47, 1838, 17 settembre, lettera dei deputati all'I.R. Commissario Distrettuale di Bozzolo, dalla Sala Comunale di San Martino dall'Argine).
20. «Gazzetta di Mantova», 6 ottobre 1838.
21. BETTONI 2012, p. 59.
22. *Ibid.*
23. «Gazzetta di Mantova», 11 giugno 1842.
24. BETTONI 2012, p. 59.
25. *Cfr.* CAMPAGNARI 1979.
26. *Saluti da Bozzolo* 1991, pp. 79-81.



*Giuseppe Facciotto, Malati a passeggio, 1935, olio su cartone, 35 × 49 cm.
Mantova, Collezione Ivana Saccani.*

UMBERTO PADOVANI

DISEGNI DI CASA RUBINI
VISTA DALLA PALAZZINA DEL MANICOMIO
NEI TACCUINI DI ANGELO GIUSEPPE FACCIOTTO

Angelo Giuseppe Facciotto entrò nella palazzina della Direzione e Amministrazione dell'Ospedale Psichiatrico di Dosso del Corso di Mantova, «facente funzioni di economo», da subito, da quando cioè la Sezione fu aperta a fine agosto 1930, per essere poi inaugurata ufficialmente il 28 ottobre, ottavo anniversario della marcia su Roma¹. Vi era stato trasferito dalla Sezione di Castiglione delle Stiviere dove era in servizio dal 1927, «quale applicato straordinario», alle dipendenze della Congregazione di Carità che rese definitiva la sua assunzione solo nel 1933².

Da regolamento all'economo spettava l'alloggio per sé e per la famiglia e nelle biografie di Facciotto si fa risalire al 1932 il trasloco in questa nuova abitazione di lui celibe con due figlie e i genitori³. Nelle stanze a disposizione trovò spazio anche il suo «casalingo atelier di pittore»⁴, ricordato da molti amici artisti e intellettuali come luogo d'incontro⁵ e di attività in quanto dotato di una illuminazione artificiale che consentiva di dipingere sino a notte⁶.

Da questa palazzina – ufficio-casa-studio –, da alcune sue finestre, Facciotto comporrà una serie di disegni e di dipinti raffiguranti il paesaggio che appariva al di là della strada: un cancello, la corte e la Casa Rubini, i campi adiacenti, con diverse varianti nella prospettiva e inquadratura, nell'ora e stagione di ripresa.

Al riguardo Francesco Bartoli, impiegando un linguaggio della critica musicale-teatrale, scrisse:

a voler dare una sola stringente campionatura all'interno di un tòpos costante, appaiono significativi gli oli e i disegni ispirati ad un paesaggio del Dosso, la *Casa Rubini*, di cui esistono infinite versioni. L'argomento dà origine ad un ampio capitolo stilistico, fin dal 1930: sempre, in queste opere, case e campi vengono fatti emergere dietro una cortina di rami, oltre un cancello, che in qualche caso (nei disegni) viene rinforzato da un raddoppiamento, dalla nota aggiunta di un secondo cancello, al di qua della strada. Battuta-pausa-esordio. Ed è la speciale calibra-

tura di questa soglia a regolare lo sviluppo delle partiture successive, oltretutto a segnare, nel tempo, l'evoluzione del discorso formale: nella tela del '34 (coll. Pasino), la nota d'apertura è giocata su una tenera modulazione di verdi e in certo modo su un valore d'assenza (il tratto appena velato o scoperto di tela: cosa assai rara, ma presente in un'altra opera del medesimo anno, in *Paesaggio verde con ciminiera*). Un lieve accordo d'introduzione al secondo campo visivo, fortemente ravvicinato e radiante. Nel '38 invece (coll. Morari) le immagini si distribuiscono su fasce orizzontali, con un più accentuato spessore di corpi, mentre nel '40 (versione maggiore, coll. G. Venturini) v'è una rapidissima partenza esecutiva (anche nel gesto), proprio sul bordo della raffigurazione, con un immediato controcanto in orizzontale e tre battute in verticale che aprono su uno sconfinamento paesistico, di cui la casa è quinta affiancata. Una serie di appoggi, dunque, al servizio della variazione di spartito⁷.

Fra le opere realizzate da questa postazione cara a Facciotto, da «quest'ermo colle»⁸, e che si trovano riprodotte in diversi cataloghi, vi sono i dipinti:

- *Casa Rubini*, 1934, Collezione Amedeo Pasino⁹
- *Malati a passeggio*, 1935, Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà¹⁰ (*fig. a p. 82*)
- *Paesaggio Rubini*, 1938, Collezione Augusto Morari¹¹
- *Casa Rubini*, s.d. [1939], Collezione Elvio Savazzi¹²
- *Paesaggio*, poi *Casa Rubini*, 1940, Collezione Giovanni Venturini¹³
- *Paesaggio con albero centrale*, 1944, Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà¹⁴
- *L'arcobaleno*, 1944, Collezione Gino Baratta¹⁵
- *Campi e nubi*, 1944, Collezione Gianna Panina, poi Gabriella Facciotto Sigurtà¹⁶
- *Paesaggio d'inverno*, 1944, Collezione Claudio Saccani¹⁷
- *Nevicata*, s.d., Collezione Eros Benedini¹⁸

i disegni:

- *Paesaggio (Dosso)*, poi *Cancello di casa Rubini*, poi *Casa tra gli alberi*, [1939], Collezione Claudio Saccani¹⁹
- *Casa Rubini*, [1940], Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà²⁰
- *Campo*, [1943], Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà²¹
- *Campi e nubi*, [1944], Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà²²

e le stampe:

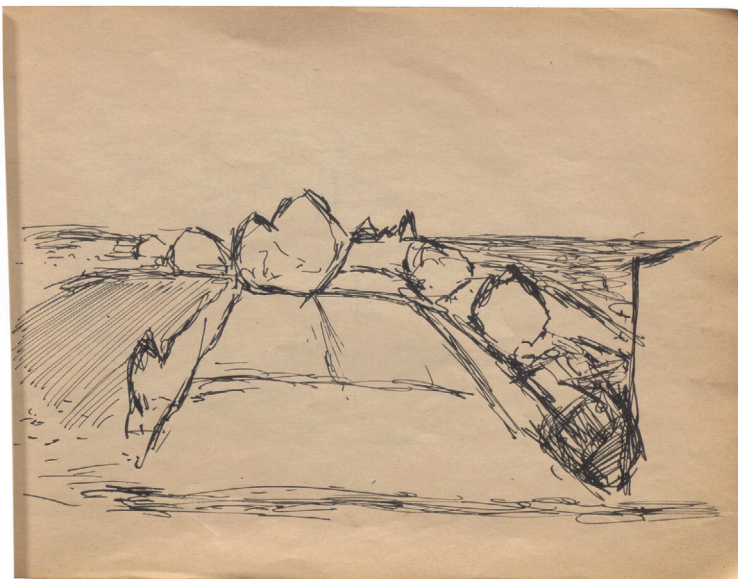
- *Campi*, 1940, Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà²³
- *Paesaggio Rubini*, s.d., Collezione Gabriella Facciotto Sigurtà²⁴.

Altri disegni sullo stesso tema sono contenuti in tre dei quattro taccuini utilizzati da Giuseppe Facciotto e ora conservati al Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova che di seguito vengono presentati²⁵.



1. *Giuseppe Facciotto*, I campi a sinistra di Casa Rubini, *s.d.*,
penna e inchiostro su carta, 137 × 187 mm. Mantova, Biblioteca Comunale
Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 1», c. 26r.

2. *Giuseppe Facciotto*, I campi a sinistra di Casa Rubini, *s.d.*,
penna e inchiostro su carta, 137 × 187 mm. Mantova, Biblioteca Comunale
Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 1», c. 27r.



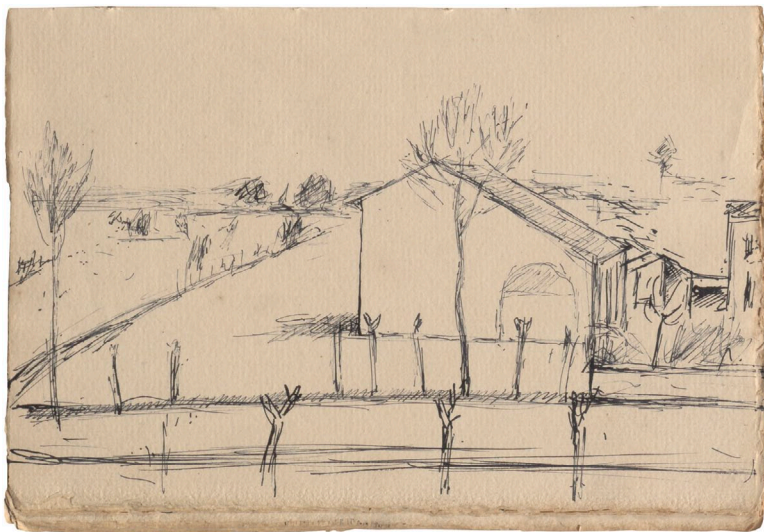
Per Facciotto la pratica del disegno era abituale e il taccuino, per la sua maneggevolezza, era un pratico supporto, facile da portare con sé per fissare immagini o annotare impressioni²⁶. L'importanza dei taccuini era già stata rilevata da Francesco Bartoli nella presentazione della mostra di disegni di Facciotto alla Libreria Galleria Greco nel 1968²⁷ e il valore degli scritti autografi fu ribadito nel catalogo della mostra di Rivalta sul Mincio nel 1969 con la pubblicazione di una loro piccola antologia²⁸. Fu comunque in occasione delle mostre di Mantova nel 1980²⁹ che le «carte Facciotto» furono studiate e valorizzate, tanto da favorire l'anno successivo la pubblicazione di uno studio specifico su un quinto, inedito, taccuino, il «Taccuino Gianna Fiocchi» dal nome della proprietaria³⁰.

È plausibile pensare che altri taccuini siano stati utilizzati dal pittore, anche se la loro collocazione non è nota, conservati ancora integri o parzialmente smembrati come lo sono i cinque conosciuti³¹. Diversi disegni di Facciotto, ora su fogli sciolti, provengono senza dubbio da taccuini: presentano su un lato del foglio il margine irregolare per lo strappo da un fascicolo rilegato o la caratteristica dentellatura per l'asportazione da un bloc-notes.

Nel «Taccuino 1» sono presenti due disegni del paesaggio Rubini, carte 26 e 27 (*figg. 1-2*), dei soli campi a sinistra della stalla ridotta a semplice quinta, eseguiti probabilmente lo stesso giorno, uno di seguito all'altro. Il punto di osservazione è da una finestra del secondo piano a sinistra della palazzina. Le due versioni si differenziano in particolare per la presenza nel primo disegno, in basso, della strada, «ed è la speciale calibratura di questa soglia a regolare lo sviluppo delle partiture successive».

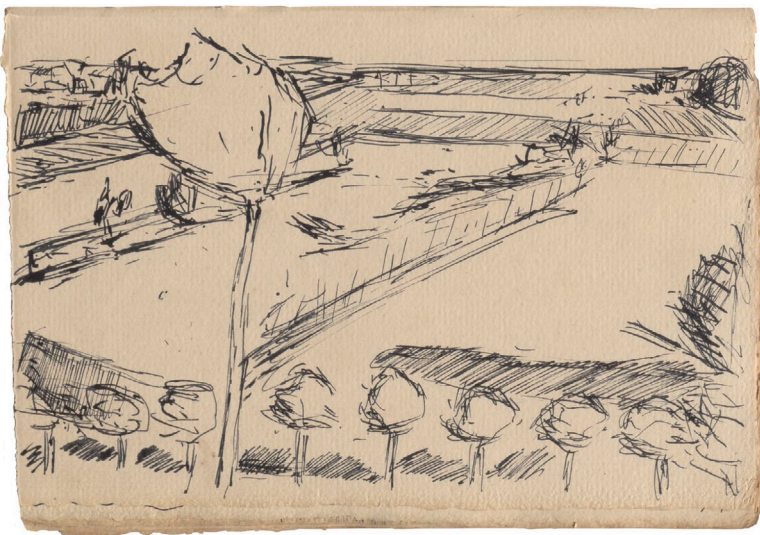
Nel «Taccuino 2» Facciotto utilizza una postazione nella parte destra dell'edificio. Nel disegno alla carta 22 (*fig. 3*) lo sguardo è ancora rivolto a sinistra, ancora il varco dei filari di piante di fianco la strada da superare per trovare la stalla, ora dalla prospettiva perfettamente definita, mentre è un angolo della casa padronale a chiudere a destra. Alla carta 27 (*fig. 4*) l'attenzione è concentrata sui campi ancor più a sinistra. Il disegno alla carta 29 (*fig. 5*), datato luglio 1943, è un buon esempio dove «case e campi vengono fatti emergere dietro una cortina di rami, oltre un cancello, che in qualche caso (nei disegni) viene rinforzato da un raddoppiamento, dalla nota aggiunta di un secondo cancello, al di qua della strada. Battuta-pausa-esordio».

Nel «Taccuino 3» dopo i primi tre disegni «mantovani», il primo datato «19-8-43», seguono diciassette disegni di soggetto «buranese», da quello al recto della carta 4 sino a quello al verso della carta 16 che reca l'annotazione autografa di Facciotto: «Ultimo disegno a Burano / 8 - sett 943» e che raffigura un canale della Laguna con una barca in primo piano. Al recto della succes-



3. *Giuseppe Facciotto, La stalla e i campi a sinistra di Casa Rubini, s.d., penna e inchiostro su carta, 119 × 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 2», c. 22r.*

4. *Giuseppe Facciotto, I campi a sinistra di Casa Rubini, s.d., penna e inchiostro su carta, 119 × 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 2», c. 27r.*

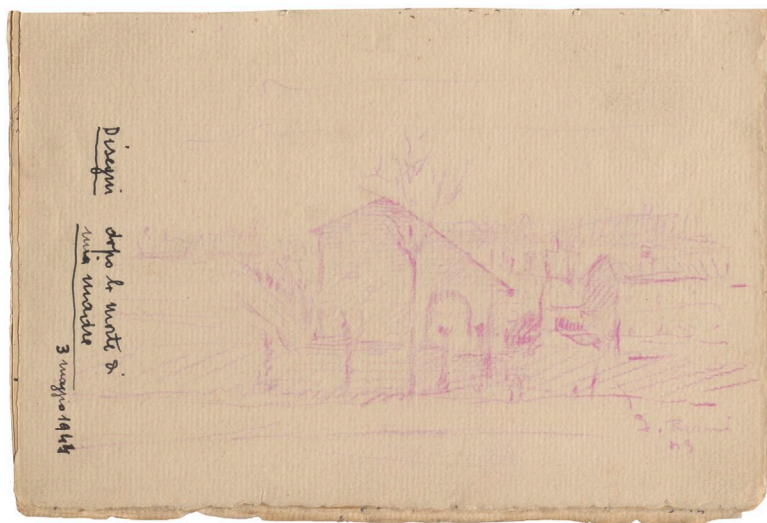




5. Giuseppe Facciotto, Casa Rubini, 1943, penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 2», c. 29r.

siva carta 17 (fig. 6) un'altra nota autografa segnala: «Disegni dopo la morte di / mia madre / 3 maggio 1944», scritta che risulta a margine di un disegno di Guido Resmi, amico del pittore e pittore egli stesso³². Il disegno mostra la parte sinistra della Corte Rubini, con la stalla in evidenza, ed è firmato e datato in basso a destra «G. Resmi / 43». Il taccuino usato quindi come album da disegno e diario ma anche come *liber amicorum* dove Guido Resmi è invitato a lasciare un proprio disegno e dove, alla carta 14r del «Taccuino 3», sotto la data «da Romano il 28-8-1943» sono depositate otto firme di amici e amiche, fra le quali ho identificato quelle dei pittori Mario Disertori, Mario Vellani Marchi, Carlo Dalla Zorza, tutti commensali alla trattoria «Tre stelle da Romano» a Burano, molto frequentata dal gruppo a giudicare dalla decina di cartoline pubblicitarie della trattoria presenti nel fondo, una inviata anche da Pio Semeghini³³.

Segue quindi una serie di varianti della parte destra della corte dove Facciotto si concentra sulla casa colonica con l'annesso e più basso rustico, disegnate a penna, carte 18, 20 e 22 (figg. 7, 9, 11), o a matita, carte 23 e 24 (figg. 12, 13). Nel disegno alla carta 21 (fig. 10), dall'inquadratura simile a quella della carta 20, spariscono tutti gli edifici Rubini e lo sfondo dietro di essi, rimangono solo i pilastri di destra dei due cancelli, attraversati dalla strada. Nel disegno alla carta 19 (fig. 8) sono ripresi i campi alla destra della corte, con lo spigolo della



6. Guido Resmi, Casa Rubini, 1943, matita colorata
su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale
Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 17r.

casa colonica a fare da quinta, un contrappunto alla carta 27 del «Taccuino 1». I disegni alle carte 19 e 20 oltre alla firma portano la data «9-5-44», quelli alle carte 21, 23 e 24 la firma e l'anno «44».

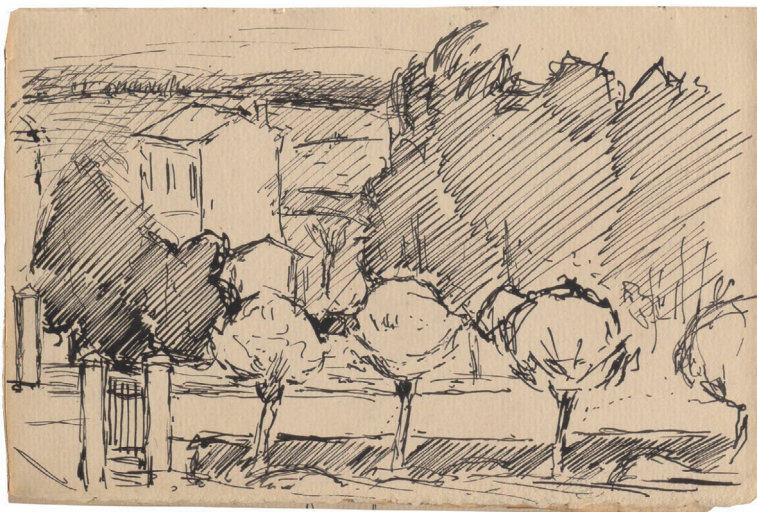
Altri disegni nello stesso taccuino, alle carte 25-31, i primi tre datati «10-5-44», raffigurano paesaggi con prati e alberi probabilmente adiacenti o interni all'area dell'Ospedale Psichiatrico.

Ulteriori sette disegni, sul tema che qui invece ci interessa, il paesaggio Rubini, sono documentati da fotocopie in varie buste del Fondo Facciotto in Teresiana.

Nel «Taccuino Gianna Focchi», presente in fotocopia sia nel Fondo Facciotto che nel Fondo Bartoli della Teresiana, la pagina numerata 19 contiene un brano autografo di Facciotto, datato 19 giugno 1935:

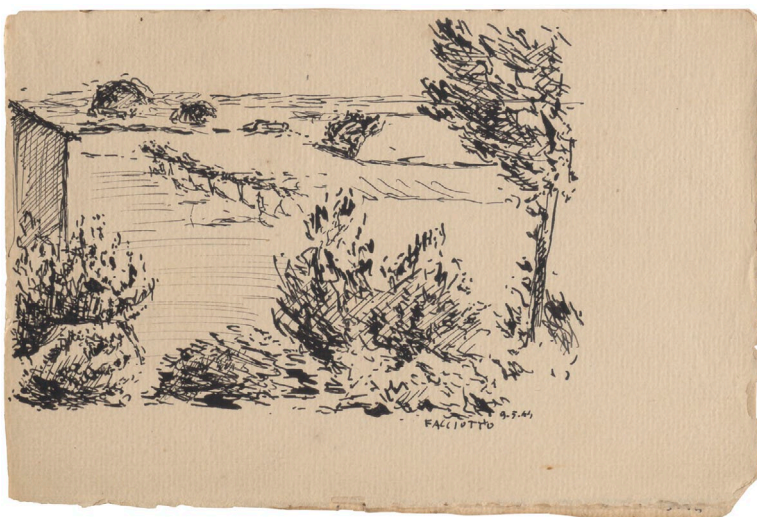
Io dipingerò la casa verdeamento e la casa rosa che il verde tenta di sommergere.
E saranno cubiche e tragiche, contro il cielo cenerognolo di sera afosa e le finestre
orribilmente quadre e precise diranno che esse sono spaventosamente vuote e sole³⁴.

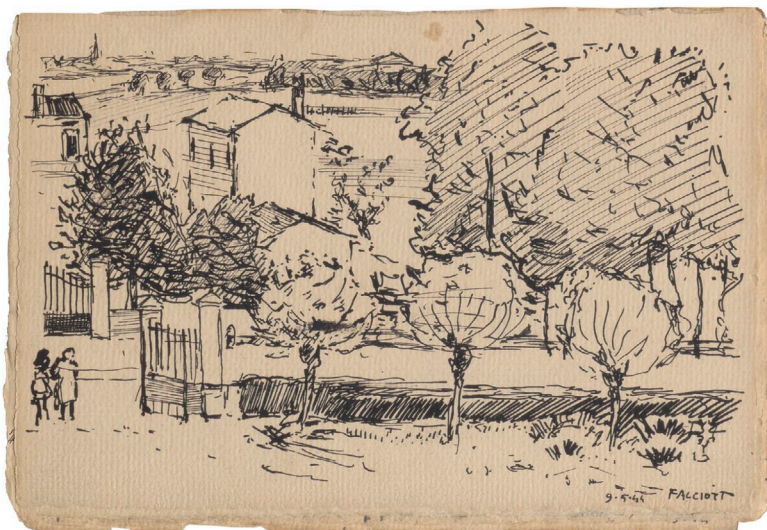
Mi pare che questo appunto, «nota poetica» o «dichiarazione diretta di poetica» come lo definirono Arcari e Zanelli, oltre che adattarsi alla Casa Rubini definisca bene il rapporto dell'artista, la sua partecipazione emotiva, con il paesaggio, o più in generale con l'oggetto, natura morta o figura, da rappresentare³⁵.



7. Giuseppe Faccioto, Casa Rubini, s.d., penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 18r.

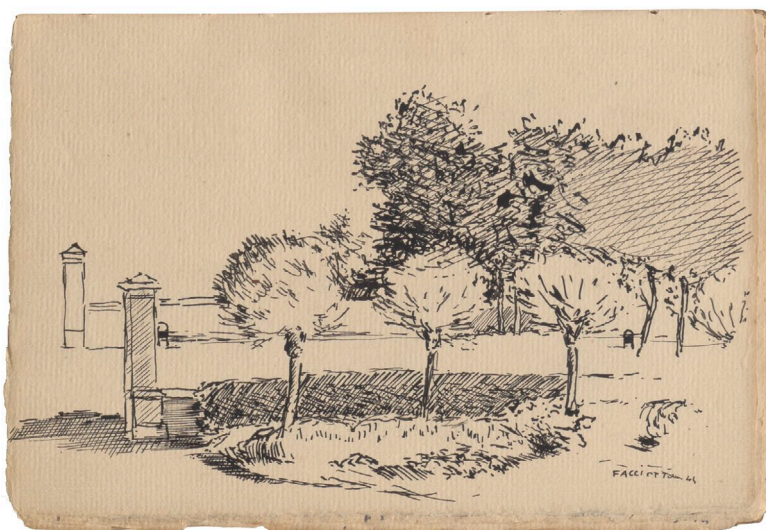
8. Giuseppe Faccioto, I campi a destra di Casa Rubini, 1944, penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 19r.

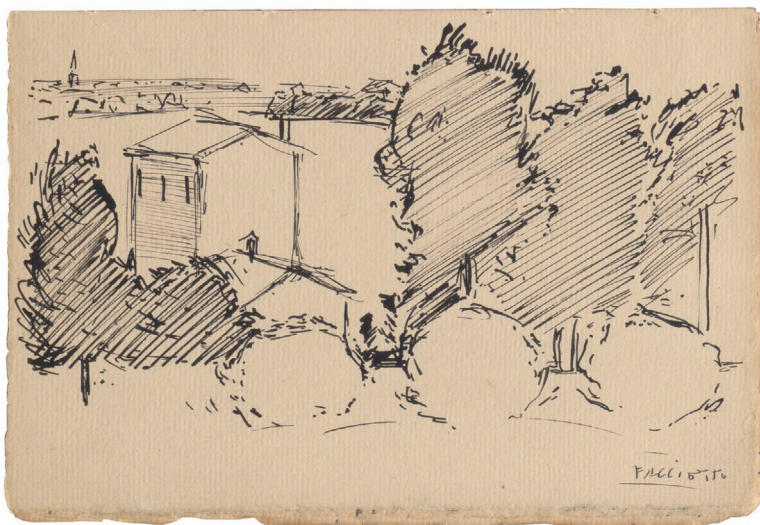




9. Giuseppe Facciotto, Casa Rubini, 1944, penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 20r.

10. Giuseppe Facciotto, La strada davanti Casa Rubini, 1944, penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 21r.



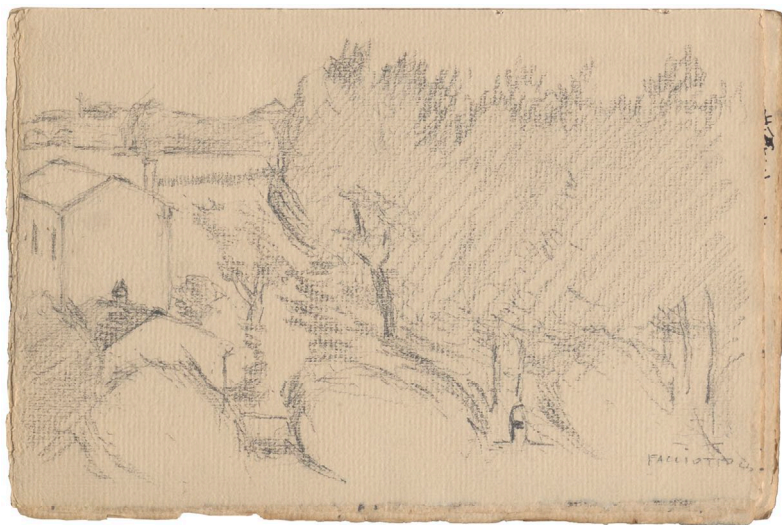


II. Giuseppe Facciotto, Casa Rubini, s.d., penna e inchiostro su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 22r.

Per chiudere presento due disegni che, sebbene non facenti parte di un taccuino, dei taccuini conservano il tratto dell'annotazione, il carattere diaristico (figg. 14-15). I due disegni³⁶, simili per dimensioni, carta e tecnica, entrambi datati «22-2-45», e realizzati dalla palazzina del Manicomio alla stessa ora mattutina indicata dalle ombre, presentano, rispetto al paesaggio Rubini, una inquadratura più bassa, concentrata sull'uscita dell'Ospedale, ed esemplificano i disegni «dalla nota aggiunta di un secondo cancello, al di quà della strada» ricordati da Bartoli³⁷. Dopo i paesaggi e gli spazi «oltre» (e dopo la morte dei genitori e la rottura definitiva con l'amata e i problemi di salute), ora Facciotto sembra riflettere con melanconia sulle sagome in controluce, su quell'anìmula oltre il cancello.

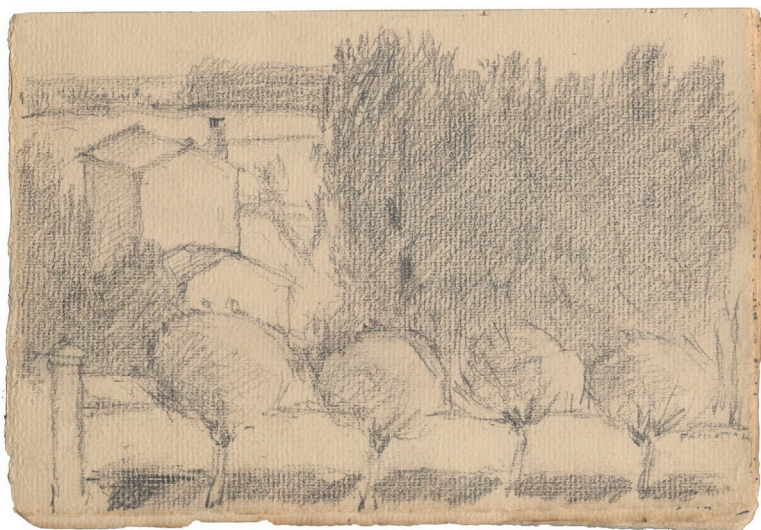
ABSTRACT

Over the course of about ten years, Giuseppe Facciotto (1904-1945), outstanding Mantuan artist of the 20th century, created many drawings and some paintings of Casa Rubini, the landscape that appeared beyond the windows of the apartment in the mental hospital where he lived as bursar. The recent donation to the Biblioteca Comunale Teresiana of Mantua of important archive material belonging to the painter by a granddaughter was an opportunity for Umberto Padovani to present the drawings, contained in some notebooks, which depict in various shots the landscape that appeared daily to the eyes of this artist.



12. Giuseppe Facciotto, Casa Rubini, 1944, matita su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 23r.

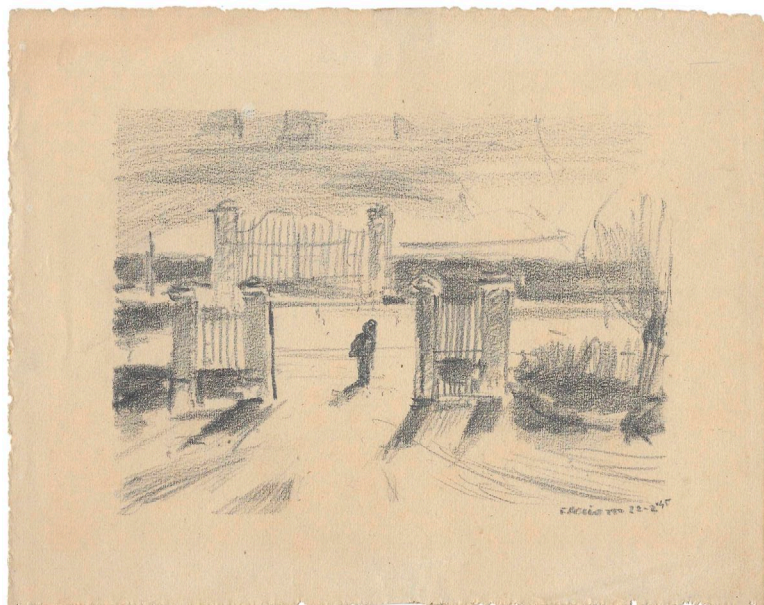
13. Giuseppe Facciotto, Casa Rubini, 1944, matita su carta, 119 x 180 mm. ca. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, «Taccuino 3», c. 24r.





14. *Giuseppe Facciotto, I due cancelli, 1945, matita su carta, 193 x 242 mm. Mantova, Collezione Umberto Padovani.*

15. *Giuseppe Facciotto, I due cancelli, 1945, matita su carta, 190 x 241 mm. Mantova, Collezione Umberto Padovani.*



NOTE

ABBREVIAZIONI

BBMn	Biblioteca Mediateca Baratta di Mantova
FFB	Fondo Francesco Bartoli (in corso di sistemazione)
FGB	Fondo Gino Baratta
BCMn	Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova
FGF	Fondo Giuseppe Facciotto (segnature provvisorie)
GSD	Gabinetto delle Stampe e dei Disegni

1. Questi e altri dati sulla storia dell'Ospedale Psichiatrico sono nel capitolo «Cenni di storia del manicomio provinciale di Mantova dalla seconda metà dell'800 alla seconda guerra mondiale», in L. BENEVELLI, *Fra collaborazionismo e antifascismo: la vita quotidiana dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Mantova al tempo della seconda guerra mondiale*, «Bollettino storico mantovano», nuova serie, 3 (gennaio-dicembre 2004), pp. 118-121. La planimetria dei tre piani dell'«Edificio per l'amministrazione. Alloggio del direttore, medici, economo, cappellano, portiere e scuola infermieri» e la «Planimetria del manicomio così come appariva alla inaugurazione nel 1930» si possono trovare in G. ROSSI, *Il manicomio e la provincia. 1866-1910. Contributo alla storia dell'istituzione psichiatrica*, Mantova, Provincia di Mantova. Casa del Mantegna. Biblioteca Archivio, 1984, pp. 93, 103. Primo direttore dell'Ospedale Psichiatrico fu il professor Giuseppe Santangelo per il quale Giuseppe Facciotto realizzò nel 1934 una miniatura in attestato di «riconoscenza e affetto» (si veda «Appendice», 1). Una vicenda curiosa, «un audacissimo furto», è stata occasione per Facciotto di lasciarci una testimonianza della vita nella palazzina di Direzione del Manicomio (si veda «Appendice», 2).
2. La carriera lavorativa di Facciotto si può ricostruire da alcuni documenti conservati in BCMn, FGF, b. 3. Una bozza di dichiarazione forse dattiloscritta da Facciotto stesso nelle sue funzioni amministrative: «Io sottoscritto Direttore dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Mantova sono lieto di attestare: che il sig. Facciotto Angelo Giuseppe di Giovan Battista, d'anni 28, f.f. di Economo della Sezione Psichiatrica di Dosso del Corso assunse le funzioni direttive dell'Ufficio Approvvigionamenti e di Economato nel 1930 all'apertura di detta Sezione, ivi trasferito dall'Economato dell'altra Sezione Psichiatrica di Castiglione delle Stiviere ove già prestava servizio ininterrotto sino dal 1927. Dette funzioni direttive egli tutt'ora disimpegna con perizia e con singolare attitudine sì da meritare l'approvazione dell'Amministrazione, quella di questa Direzione e la soddisfazione di tutti. È gradito in special modo porre in rilievo come questa Direzione ebbe nel Facciotto un ottimo collaboratore che diede tutta la sua attività e competenza specie nel difficile periodo organizzativo e non solo nelle mansioni di approvvigionamento ed economato ma anche redigendo e mettendo in esecuzione progetti per strade e giardini di cui la sezione totalmente mancava, e di sistemazioni delle diverse aree per la colonia, il campo sportivo, frutteto, etc. L'attività e le doti di questo funzionario non disgiunte a rara modestia che ebbi già a segnalare al Sig. Presidente della Congregazione di Carità di Castiglione delle Stiviere, amministratrice di questo Ospedale, nella mia relazione dello scorso anno (terzo di vita di questo ormai fiorente Istituto) qui torno a esporre a richiesta dello interessato e tanto per la verità».

La dichiarazione, senza data, andava probabilmente a corredare la pratica di assunzione definitiva di Facciotto come economo, nomina che gli venne comunicata con lettera, su carta intestata «Congregazione di Carità. Castiglione delle Stiviere-Mantova. Istituti: Ospedale Psichiatrico Provinciale. Ospedale Civile. Ferretti Pilotti. Monte di Pietà. Casa di Ricovero. Cucine Economiche. Elemosiniere e Dotale. Asilo Infantile», il 7 luglio 1933: «Mi è gradito comunicarle che la R. Prefettura di Mantova, con suo visto n. 19861 div. OO.PP. in data di ieri, ha provveduto a rendere esecutivo il mio deliberato n. 16 in data 24 giugno u.s. col quale, in esito al concorso esperito ed al giudizio dalla Commissione formulato, ho provveduto alla nomina dello Economo di sezione, nell'Amministrazione della Congregazione di Carità, nella persona di V.S. Tale nomina ha decorrenza, per ogni effetto dalla data del 1 luglio corrente, e con essa si intendono cessate tutte le concessioni temporanee e precarie fin qui corrisposte a titolo di assegno ed in natura; subentrando in pieno i doveri ed i diritti portati dal Regolamento generale Amministrativo della Congregazione di Carità e dalla annessa tabella organica. Voglio ben sperare che lei saprà dare, come del resto ha fatto fin qui, opera di pieno gradimento all'Amministrazione ed ai suoi preposti, nell'interesse della stessa e degli Istituti in essa concentrati e gestiti. Con rinnovata stima, la saluto distintamente. Il Presidente». Un altro documento del 30 ottobre 1928, su carta bollata di Lire 2 e timbro della stessa Congregazione di Carità di Castiglione delle Stiviere, attestava la sua attività precedente: «che il Sig. Facciotto Angelo Giuseppe di G. Battista di anni 24, presta servizio quale Applicato Straordinario presso questa Amministrazione da circa due anni, distinti come segue: dal 1 gennaio alla fine di luglio 1922, mesi 7 presso l'Ufficio di Segreteria; dal 1 di ottobre alla fine di novembre 1923, mesi 2 presso l'Ufficio di Economato in supplenza dell'Applicato sig. Cavalli Vinicio ammalato; dal 1 maggio alla fine di giugno 1927, mesi 2 presso l'Ufficio di Segreteria. Attualmente è in servizio ininterrotto, sempre colla qualifica di che dianzi, dal 1 dicembre 1927».

3. Le note biografiche di Angelo Giuseppe Facciotto (Cavriana, 31 luglio 1904 - Mantova, 27 giugno 1945) tracciate da Francesco Bartoli in *Facciotto. Mostra retrospettiva*, testi di E. Faccioli e F. Bartoli, catalogo della mostra (Rivalta sul Mincio, 20-30 settembre 1969), Mantova, il Portico, 1969, pp. 13-18 nn., non hanno avuto nel frattempo significative integrazioni. Prima del 1930, prima cioè della relativa «sistemazione economica» all'Ospedale Psichiatrico, le testimonianze, spesso indirette, parlano di una vita povera, e Facciotto stesso nel 1943 scrive ad Alfonso Gatto: «È inutile dire che ho avuto anni di nera miseria e che sono ancora povero», *L'Annunciata. Galleria d'Arte* bollettino della Galleria L'Annunciata a Milano, 5 (s.d. [1943]), p. 2. E Leonardo Borgeese ricorda: «qualcuno mi raccontò perfino che Facciotto dappprincipio vagava per le strade sonando la chitarra accompagnato da amata compagna, e che poi si scompagnarono», in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945). Disegni, elenchi, lettere e note autobiografiche e di poetica*, presentazione di F. Bartoli, testi di L. Borgeese, L. Facciotto, G. Fiocchi e E. Marani, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Gianluigi Arcari, 31 maggio - 4 ottobre 1980), Mantova, Gianluigi Arcari, 1980, p. 107. Sulla compagna di Facciotto, Angela Panigalli (1905?-1960), la madre di Lidia (nata nel 1927) e di Gabriella (nata nel 1930), e sulla loro relazione, si trovano solo accenni, e molte domande sorgono anche dopo la lettura della lettera del 18 maggio 1959 che Angela, un anno prima della morte, dettò per la figlia e che mano insicura scrisse: «Cara Gabriella, ti rispondo alla tua lettera scritta ultimamente, perché le altre non ho mai potuto legge-

re perché il sig. Rosselli se le teneva. Io non ho mai cercato quello non era mio. La Lidia sarebbe ancora a casa mia se tuo zio Gino non l'avesse portata via alle 10 di sera, per portarla in una casa sconosciuta e sebbene in precedenza mi avesse rotto la testa come madre le avevo perdonato, se le facevo qualche osservazione lei si rivoltava subito verso di me, io le perdonavo perché in lei vedevo il carattere del nonno. Io mi sono sempre interessata di te e della Lidia, quest'inverno sono stata molto ammalata ed sono rimasta un po' paralizzata ad una gamba, il sig. Rosselli è andato a prendere l'indirizzo dal sig. Ezio Mutti ed è per questo che ti scriveva sempre senza dirlo a me. Conobbi tuo padre come Gabriella a 14 anni lui veniva da Cavriana a casa mia ed sebbene mia madre mi opponesse di vederlo io le volevo bene, ed per la mancanza del consenso di mia madre ora io e te non abbiamo la pensione. Ed allora fuggii da casa ed andai sul Monte Stonfina aspetto l'evento di tuo fratello, ed allora per poterci sposare andammo sul Garda con il violino io stendevo la mano per raccogliere quei pochi soldi perché lui mi voleva regalare una fede d'oro, ci sposammo il giorno di S. Cecilia, festa dei suonatori, andai sul Monte e lì nacque tua sorella Lidia, a soli sei mesi mi presi anche a balia il bambino Sigurtà Arturo ora ingegnere a Milano per raccogliere qualche cosa perché tuo padre era disoccupato, poi andai come cuoca in un albergo a Castiglione e lì diventò geloso, diceva che tu non eri sua figlia, ma invece lo specchio indica la verità perché sei la persona identica a tuo padre, come carattere e come fisico. Poi lui partì per Mantova come Economo e mi abbandonò strappandovi dal mio affetto. Mi aveva detto che a Mantova ne aveva un'altra onde farle le veci della madre. Io aspettai tre anni e quando mi resi conto che ormai non tornava più mi cercai un'altra sistemazione, ma tutto questo è accaduto non per colpa mia. Credo che tu abbia ricevuto anche l'altra lettera che ti scrissi la settimana scorsa, ma non ho ancora ricevuto la tua risposta. Ora con questa ti ho voluto precisare i diversi motivi della mia vita, facendoli presente a te e anche alla Lidia un giudizio nei confronti di vostra madre che fu costretta perché abbandonata da tutti. Tanti saluti a te e alla Lidia. Tanti baci tua madre, aspetto una tua risposta», in BCMn, FGF, b. 7. Ho parlato con Gianluigi Arcari delle mie perplessità sulla pubblicazione di questa lettera e più in generale sulla liceità di entrare nella vita privata di un artista e, come al solito, l'amico mi ha convinto girandomi questa lettera che Francesco Bartoli gli fece pervenire nel 1980, all'uscita di *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit.: «Caro Gian Luigi, lascio il quadro "dubbio" di Facciotto (giardino Valenti) presso la tua coinquilina, come è accaduto altre volte. Ieri, vista l'edizione delle scritture, avrei voluto sentirti subito per congratularmi, ma il telefono restava muto. Stamattina poi non m'è stato possibile venire, sicché devi accontentarti di questa nota scritta che dice ben poco della mia soddisfazione. Il lavoro di trascrizione, che già appariva condotto caparbiamente nei dattiloscritti, ora appare – meraviglie della stampa – ancor più perfetto. Tutto quadra, mi pare: anche le violenze condotte verso la vita privata non sono più violenze, ma immagini ed episodi da leggere in controluce come germi della pittura: cosa che s'era già detta molte volte, ma che ora appare evidente, sul canto dell'album stampato. [*]. Ora basta con le lodi e gli sproloqui. Grazie della camicia contadina e di ogni altra cosa. Buone vacanze e arrivederci. Tuo Francesco. 11 luglio». [*] Nella parentesi testo di due righe ricoperto con pennarello nero, solo parzialmente leggibile, e così interpretato: «D'altra parte l'amor bianco non esiste, e nessuno, tanto meno Facciotto, è mai innocente». Un ritratto a carboncino di Angela Panigalli realizzato da Facciotto

- nel 1927 è in *Omaggio a Giuseppe Facciotto. 1904-1945*, a cura di R. Margonari, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea dell'Alto Mantovano, 11 marzo - 10 aprile 2005), Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea dell'Alto Mantovano, 2005, p. 19. Il disegno è tratto da una fotografia che ritrae la coppia affiancata e che al verso reca la scritta, a penna: «Papà e mamma il giorno del loro matrimonio», in BCMn, FGF, b. 6.
4. Così Emilio Faccioli nel ricordo domestico *L'accappatoio di Facciotto*, in *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te - Pescherie di Giulio Romano, maggio-giugno 1980), Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 1980, p. 9 nn.
 5. Lo testimonia Ercolano Marani: «Poiché si era nella buona stagione, noi tre – ossia De Luigi, Dicapi e io – prendemmo l'abitudine di recarci frequentemente, la sera dopo cena, al Dosso del Corso, dove Facciotto abitava. Il suo alloggio, un ampio e bell'appartamento, era nell'edificio principale dell'ospedale psichiatrico, di cui egli era economo. Ogni volta passavamo un paio d'ore a conversare, a rimirare quadri, a esaminare libri e riviste», in *Facciotto uomo di cultura*, in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., p. 110.
 6. Lo ricorda anche la figlia Gabriella in un'intervista a Graziano Mangoni ed Elisabetta Modena: «Sono passati di lì Gatto, Borgese, Marini, Di Capi, i chiaristi, Lucchini, Cavicchini, Perina, Bergonzoni, Ercolano Marani con Giuseppe De Luigi che arrivavano in bicicletta: mio padre aveva studiato una specie di lampada con cui potevano dipingere anche di notte con una illusione di luce diurna», in *Giuseppe Facciotto. La figura nel paesaggio*, a cura di E. Modena, catalogo della mostra (Suzzara, Stabilimento IVECO, 18 settembre - 23 ottobre 2011), s.d.e. [Mantova, Publi Paolini, 2011], p. 38.
 7. Le considerazioni di Bartoli sono in *Irrealtà del naturale*, in *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., pp. 75-77 nn.
 8. La lettura del brano di Francesco Bartoli che ho fatto a Gianluigi Arcari gli ha suggerito l'associazione fra i paesaggi Rubini, al di là di cortine e cancelli, e l'infinito leopardiano, oltre la siepe.
 9. In *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 6, p. 21 nn.; *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano*, a cura di E. Pontiggia, catalogo delle mostre («Oltre il Novecento. Precursori e compagni di strada del chiarismo», Medole, Torre Civica; «Il chiarismo negli anni Trenta», Volta Mantovana, Scuderie di Palazzo Cavriani; «Il paesaggio nel chiarismo mantovano», Castiglione delle Stiviere, Galleria del Santuario; 14 aprile - 2 giugno 1996), Milano, Mazzotta, 1996, p. 61. Questo quadro assieme ad altri, fra i quali ricordo un paesaggio del Garda di Perina, una natura morta di Di Capi e un ritratto di donna di Guindani, era appeso nella camera da pranzo a casa della mia fidanzata ed è lì che a metà degli anni Settanta mi sono innamorato anche dell'arte moderna mantovana. Il dipinto su masonite, ora nella mia collezione, reca, incollate al verso, un paio di etichette. La prima, a stampa, porta l'intestazione «Terza Quadriennale d'Arte Nazionale - Roma - MCMXXXIX - A. XVII» e una serie di dati richiesti e completati a penna: nome, cognome e indirizzo dell'artista (Giuseppe Facciotto - Mantova - Dosso), titolo dell'opera (*Paesaggio* - 1934), prezzo di vendita (1000 lire), proprietario (l'autore), indirizzo per il ritorno (Dosso - Mantova); e la seconda, composta con timbri, la cifra «1612» che, ora

- che ho scoperto il numero delle opere accettate alla mostra romana, assume anch'essa un senso. La «Terza Quadriennale d'Arte Nazionale», una mostra tenutasi al Palazzo delle Esposizioni a Roma dal 5 febbraio al 22 luglio 1939, non risulta in alcuna biografia di Facciotto, di essa non vi è neppure traccia nei tanti documenti personali conservati in Teresiana. Il nome di Facciotto non compare nel catalogo della mostra fra i circa 700 espositori con quasi 2000 opere e neanche nel sito internet quadriennale di roma.org.
10. In *Facciotto. Mostra retrospettiva*, cit., cat. 9, tav. 22; *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 11, p. 100 nn.; *Giuseppe Facciotto. La figura nel paesaggio*, cit., cat. 8, p. 54. Il dipinto è attualmente nella Collezione Ivana Saccani a Mantova.
 11. In *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 28, p. 27 nn.
 12. In *Giuseppe Facciotto. La figura nel paesaggio*, cit., cat. 29, p. 68, attribuito al 1939 da Gabriella Facciotto al verso del dipinto.
 13. In *Mostra dei «Chiaristi» P. Semeghini, U. Lilloni, A. Del Bon, G. Facciotto*, presentazione di E. Benedini, testo di G. Tonna, catalogo delle mostre (Mantova, Circolo «La Rovere», 21 settembre - 10 ottobre 1968, e Castiglione delle Stiviere, 15 ottobre - 4 novembre 1968), Mantova - Castiglione delle Stiviere, Circolo «La Rovere» - Comune di Castiglione delle Stiviere, 1968, cat. 93, p. 52; *Facciotto. Mostra retrospettiva*, cit., cat. 53, tav. 26; *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 43, p. 31 nn.; *Arte a Mantova 1900-1950*, a cura di Z. Birolli, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 26 settembre 1999 - 16 gennaio 2000), Milano, Electa, 1999, p. 169.
 14. In *Facciotto. Mostra retrospettiva*, cit., cat. 69, tav. 20; *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 90, p. 83 nn.
 15. In *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., tav. XIX, p. 55 nn.; *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano*, cit., cat. 78, p. 144; *Arte a Mantova 1900-1950*, cit., p. 67; *Il paesaggio dell'Alto Mantovano. Arte, identità, territorio*, a cura di G. Ferlisi, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 20 aprile - 15 luglio 2012), Mantova, Casa del Mantegna, 2012, p. 88.
 16. In *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., tav. XXI, p. 57 nn.; *Il Chiarismo lombardo*, a cura di R. Margonari, R. Modesti, catalogo delle mostre (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, e Mantova, Casa del Mantegna, 1986), Milano, Vangelista, 1986, p. 53; *Angelo Giuseppe Facciotto (1904-1945). Le stampe*, a cura di G. Arcari, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Gianluigi Arcari, giugno-settembre 1995), Mantova, Gianluigi Arcari, 1995, recto del foglio volante; *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano*, cit., cat. 80, p. 145; *Il paesaggio dell'Alto Mantovano. Arte, identità, territorio*, cit., p. 88.
 17. In *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., cat. 92, p. 62 nn. Dalla scheda a p. 122 nn. riporto il testo di una targhetta autografa incollata al verso del dipinto: «23 gennaio 1944. Domenica. Io stavo a dipingere nella mia camera da letto: Lidia e il Rino erano nella stanza vicino e io li vedevo dalla porta aperta». Rino Saccani sarà il marito di Lidia.
 18. In *Mostra dei «Chiaristi» P. Semeghini, U. Lilloni, A. Del Bon, G. Facciotto*, cit., cat. 84, tav. f.t. fra le pp. 50-51.
 19. In *Facciotto. Mostra retrospettiva*, cit., cat. 13, tav. 40; *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., p. 68 nn.; *Omaggio a Giuseppe Facciotto. 1904-1945*, cit., p. 26, dove viene attribuito al 1939.

20. In *Omaggio a Giuseppe Facciotto. 1904-1945*, cit., p. 29, dove viene attribuito al 1940.
21. In *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., tav. I, p. 47, dove viene attribuito al 1943.
22. In *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., tav. L, p. 65, dove viene attribuito al 1944.
23. In *Angelo Giuseppe Facciotto (1904-1945). Le stampe*, cit., n. 8.
24. *Ibid.*, n. 10.
25. I taccuini sono stati donati nel 2021, con una integrazione nel 2022, da Ivana Saccani, figlia di Lidia Facciotto (Castiglione delle Stiviere, 1927 - Rodigo, 2023) primogenita del pittore, assieme a un nucleo di materiale eterogeneo, appartenuto alla zia Gabriella Facciotto Sigurtà (Castiglione delle Stiviere, 1930 - Milano, 2020) secondogenita di Facciotto. Il materiale, contenuto in otto buste, è costituito oltre che dalle carte appartenute a Facciotto (documenti, appunti, minute di lettere, fotografie, lettere e cartoline, ecc.) dall'archivio della figlia Gabriella (recensioni, elenchi, corrispondenza con galleristi e giornalisti, fotografie e fotocopie di opere ecc.) e risulta in larga parte ancora in via di sistemazione (BCMn, FGF). Solo una busta, con alcuni documenti, tre disegni sciolti e i 4 taccuini con disegni e appunti autografi, è già stata catalogata e ora è conservata presso il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni (BCMn, GSD, FGF). Per praticità ho denominato i taccuini in base al supposto loro ordine cronologico. Il «Taccuino 1», senza alcuna data, credo sia, per le caratteristiche dei disegni, anteriore agli altri. È un bloc-notes di fogli che misurano 198 × 137 mm (187 × 137 mm alla linea perforata, di strappo), composto da copertina con le scritte a stampa, al centro: «Block Notes» e in basso: «Cartolerie PANZANI / MANTOVA», e 35 carte spillate con due grandi punti metallici; contiene 28 disegni a penna e inchiostro o a matita, non firmati né datati, e alcune pagine con annotazioni manoscritte a matita. In diversi punti sono evidenti le mancanze di pagine strappate. Il «Taccuino 2» contiene alcuni disegni datati fra il marzo e il novembre 1943. È un quaderno di 49 carte formate da fogli di 180 × 238 mm piegati in due, fascicolati e rilegati, più 2 carte sciolte (due mezzi fogli tagliati) di 180 × 119 mm, entro copertina di cartone rigido di 188 × 140 mm, con la scritta a pennello e inchiostro, in alto: «G. FACCIOTTO»; contiene 44 disegni a penna e inchiostro o a matita, alcuni firmati e/o datati, e un elenco di opere manoscritto. Sono evidenti le mancanze di carte strappate o ritagliate. Il «Taccuino 3» contiene alcuni disegni datati fra l'agosto 1943 e il maggio 1944. È un quaderno di fattura simile al 2, composto da 51 carte formate da fogli di 180 × 238 mm piegati in due e fascicolati, alcuni tagliati a metà e alcuni slegati, entro copertina di cartone rigido di 188 × 135 mm, con le scritte a pennello e inchiostro, in alto: «G. FACCIOTTO / DISEGNI» e in basso, a destra: «19-8-43»; le prime 19 carte (9 fogli e un foglio tagliato a metà) sono fascicolate ma non legate, contenute in una carpetta di carta pergamina, e così altre 2 carte (un foglio intero e uno tagliato a metà) slegate, sono sciolte alla fine; contiene 40 disegni, 39 di Facciotto e uno di Guido Resmi, a penna e inchiostro o a matita, a matita rosso/viola quello di Resmi, alcuni firmati e/o datati, e una pagina di firme autografe di amici artisti. Sono evidenti le mancanze di carte strappate o ritagliate nonché la perdita della legatura al dorso. Il «Taccuino 4» presenta all'inizio delle annotazioni la data «4-5-44 ore 6». È un piccolo bloc-notes di fogli di 122 × 86 mm (111 × 86 mm alla linea perforata, di strappo), composto da 21 carte delle quali le prime

otto con annotazioni manoscritte e un solo disegno raffigurante la madre sul letto di morte. Risulta mancante la copertina così come, in diversi punti, alcune pagine appaiono strappate.

26. In un manoscritto autografo, a penna, su un grande foglio piegato in due, datato «18-3-938», ossia in un momento in cui la salute di Facciotto è incerta per la malattia che lo ha colpito alla fine dell'anno precedente e costretto a un intervento chirurgico, il pittore fa una sorta di bilancio, compila un rendiconto di crediti e debiti verso ventitré artigiani e commercianti ma anche amici e pittori, e registra sulle prime tre pagine, per ognuno di loro, quanto deve e quanto vanta. Ne trascrivo una sola voce qui pertinente: «a Penna l'importo di una legatura di album tricromie. Egli però ha in mano quattro o cinque kg di carta abete colla quale mi doveva fare degli album per disegnare», BCMn, FGF, b. 4 (il documento porta la vecchia segnatura «A, 1, GF» apposta a matita blu da Francesco Bartoli ai tempi della mostra di Rivalta sul Mincio del 1969). La Legatoria Penna era attiva in piazza Sordello e poi in via Mazzini. Nella quarta pagina del documento Facciotto compila un altro elenco: «Le mie cose che mi premono sono le seguenti: / Bimba in rosso / Il paesaggio con casa di Rubini che è ora nel corridoio / Disegno a colori mia madre in profilo nella mia stanza da letto / Due disegni a lapis nella mia stanza / Mio padre che sta mangiando / Il panno rosso / Gabriella con abito nero / Gabriella seduta abito marron (incorniciato) / Nudo sul letto verde 40 x 50 / Nudo a gambe aperte appoggiato sul gomito (fondo rosso scuro) / Testa di Gabriella in rosso e colla sciarpa a righe verdi / Testa di mio padre (a Brescia) / Natura morta con zucche sul tappeto giallo verde / Nudo coricato sulla coperta a fiori (col gatto) / Uomo con la chitarra (disegno recente a carbone) / Lidia con le mani in mano (disegno grande recente a carbone) [a lato delle ultime due voci, scritta compresa da parentesi graffa] non toccarli colle mani / Nudo coricato (disegno incorniciato grande nella stanza da letto / Alcuni disegni nello studio di Perina / 1 pastello nello studio di Perina rappresentante la casa di Riccò / I lavori di Bignotti / I pastelli delle mie bambine (non toccarli colle mani e lasciarli tra la carta oleata», poi, da diligente economo, firma in calce per esteso. Facciotto ha utilizzato per i suoi disegni anche carte antiche: nelle schede di alcuni disegni in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., disegni B, E, J, il supporto è indicato come «carta bianca ingiallita settecentesca» e sono convinto che a un tale uso fosse destinato un grosso registro, appunto settecentesco, con un primo fascicolo mancante e il resto dei fogli ancora bianchi, che porta in copertina la scritta coeva a penna e inchiostro: «Entrata e Uscita / del Corenzino», conservato fra le cose del pittore, BCMn, FGF, b. 1. Lo ricorda anche Gianna Fiocchi nella sua testimonianza *In basso, a destra: questa era la zona di pericolo*: «Come ho conosciuto Facciotto non lo so, forse i primi ricordi che ho di lui sono legati al giorno in cui gli mostrai dei vecchi registri inutilizzati, appartenenti a mio nonno notaio: quei fogli, ingialliti dal tempo, lo affascinavano ed egli li usò per molti disegni, specialmente per ritratti di persone care», in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., p. 109.
27. «Si vedano gli infiniti taccuini di appunti: è lì che ritroviamo fissati i segni di una indagine sempre più robusta, ed è lì che abbiamo l'occasione di ripercorrere a ritroso la storia di una composizione o di un quadro, cogliendolo, per così dire, nel processo di crescita e di assestamento», F. BARTOLI, *Presentazione*, in *Disegni di Giuseppe Facciotto*, catalogo della mostra (Mantova, Libreria Galleria Greco, 17 febbraio - 2 marzo 1968), s.d.e., p. 4 nn.

28. «Fra le carte del pittore abbiamo trovato un certo numero di fogli autografi, circa settanta, per la maggior parte costituiti da minute di lettere, da appunti di lavoro, note e confessioni», così inizia la presentazione alla *Antologia degli scritti*, in *Facciotto. Mostra retrospettiva*, cit., p. 35 nn. La registrazione delle carte fu opera di Francesco Bartoli che raccolse le 78 schede in una scatolina da lui costruita e decorata coi ritagli di un paio di foto di giornale, ora in BBMn, FFB. L'archivio e i libri di Francesco Bartoli sono stati donati dalla moglie Ester Mantovani alla Biblioteca nel 2023.
29. Con le mostre del 1980 a Palazzo Te e alle Pescherie di Giulio Romano e presso la bottega di Gianluigi Arcari, e particolarmente con la pubblicazione di *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., «curata con accanimento» da Gianluigi Arcari, gli scritti di Facciotto, almeno gli ultimi, vengono presentati in maniera organica e restituiscono la figura, e la voce, del pittore-economista. Ripeto brani da BARTOLI, *Irrealtà del naturale*, cit.: «Restano, però, fortunatamente i taccuini di Facciotto (non tutti, a causa della dispersione della sua opera dopo la morte). Restano gli abbozzi, gli schizzi, gli appunti, i progetti, i pro-memoria, le autorecensioni immaginarie e i registri. Vale a dire le tracce del processo creativo, dalle quali si ricava l'idea di una periodizzazione, di un movimento, di una storia interna. Storia coerente ma non per questo senza strappi, fratture e slanci rinnovati», e da G. ERBESATO, *Le due scritture di Facciotto*: «Esiste un taccuino autografo di schizzi e disegni, firmato e datato "19/8/1943", tuttora inedito. Cosa preziosa è vederlo; gremito di immagini piene d'aria e di luce (il disegno di Facciotto non di rado è un disegno "pittorico"); schizzate senza sforzo apparente, obbedienti al primo impulso», entrambe in *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., p. 73 nn. e p. 87 nn. Mi preme inoltre ricordare il contributo critico portato nell'occasione da Gino Baratta, di cui ripeto solo l'inizio: «Quando alla fine del settembre '69 si chiudeva a Rivalta la retrospettiva di Giuseppe Facciotto, gli insulti di U. Bellintani colpivano Faccioli, me e, soprattutto, Bartoli che quella mostra aveva voluto e curato. Porci e cretini, eravamo; a causa del nostro silenzio, Berto aveva mancato l'appuntamento con un compagno di strada che aveva amato senza averlo conosciuto mai. Le maledizioni da lì a poco si sarebbero trasformate in un sogno di colombe e libellule che Bellintani, ancor pieno di rabbia, ci avrebbe mandato, trascritto su mezza pagina», G. BARATTA, *Giuseppe Facciotto. Una situazione da approfondire*, «Gazzetta di Mantova», 4 ottobre 1980, p. 3. Il «sogno di colombe e libellule» venne pubblicato col titolo *Nessuno mi dica*, in *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., p. 13 nn. Ho ritrovato l'originaria invettiva, dattiloscritta con un'aggiunta, alcune correzioni e la firma a penna: «San Benedetto Po, 13.5.70 / Caro Baratta, / maledico subito quei mantovani di città che potevano informarmi, e non lo hanno fatto, della mostra di Facciotto a Rivalta. Io non sono irreperibile come può sembrare (sono costretto sempre a restarmene nell'ufficio di segreteria, stramaledetto, della media del mio paese) e Facciotto lo conobbi in un ritrattino di bambina esposto alcuni anni prima della guerra ad una mostra sindacale a Milano, quadretto che mi colpì e che poi mi rese felice venendo a sapere che era di un mantovano. Vidi dopo la guerra altri quadri del pittore già morto, e quindi non ebbi la fortuna di conoscerlo personalmente. Ma io cominciai subito ad amare Facciotto con tutta la mia anima, con quel po' di buono che la mia anima ha. E dissi sempre che Mantova aveva due pittori: Semeghini e poi Facciotto (mi scusino gli altri pittori che stimo, del resto, in giusta misura). / Quindi stramaledico con tutto il cuore quei mantovani, prima di tutti Faccioli, che dimenticarono di informarmi. / Ripeto: io Facciotto lo amavo e avrei dato non so cosa per potergli stringere la mano, umilmente ma con tanto affetto. Facciotto

dunque, in un certo senso, lo conoscevo bene e meglio di tanti (ho questa presunzione, e tiratemi in faccia quello che volete). Facciotto mi sta in questo momento accanto ed è lui stesso che mi detta questa lettera. Certo io sono tutto felice che sia qui accanto a me. Poi egli era un povero, un disgraziato che dipingeva quando poteva, che dunque soffriva; e di questo io sono contento (non posso certo amare quelli che stanno bene, che molto spesso sono dei dritti, senza scrupoli). / È vero, sono arrabbiato. Stamattina ero furioso. No, furioso no, ma molto irritato. / Scusami. Ti stimo molto e ti voglio bene, ma tu pure hai dimenticato. E io non so quando mai potrò vedere una mostra numerosa di quadri di Facciotto. / Non c'è altro da aggiungere. / Umberto Bellintani», in BBMn, FGB, b. 19.

30. Questo quinto taccuino venne presentato da M. ZANELLI, *Un taccuino inedito di Facciotto*, «Studi Mantovani» quadrimestrale di cultura a cura del centro «Antonio Gramsci», numero doppio, dicembre 1981, pp. 111-118, da cui riporto la nota 1: «Il taccuino, un block-notes delle Cartolerie Panzani Mantova di mm 183 x 118, manoscritto autografo a matita, è di proprietà della signora Gianna Fiocchi Panina, amica del pittore negli anni '40-'44». Si tratta quindi di un taccuino non legato artigianalmente ma comprato in cartoleria, simile al «Taccuino 2». Anche il nome Panzani compare nell'elenco debitori-creditori ricordato alla nota 26: «a Panzani alcune decine di lire per cancelleria e libri di scuola delle bambine», BCMn, FGF, b. 4. La Ditta Berardo Panzani gestiva due cartolerie-librerie: una sotto i Portici Broletto e l'altra in via Magistrato, l'attuale via Roma. Di questo taccuino sono comunque conservate le fotocopie in bianco e nero, BCMn, FGF, b. 3. Il taccuino ha una copertina delle Cartolerie Panzani diversa da quella del «Taccuino 2»; contiene 17 disegni e 14 pagine di annotazioni manoscritte autografe, i primi disegni portano le date 1933, '34 e '35 seguite da un punto di domanda; più avanti, le annotazioni recano la data «19-VI-935». Francesco Bartoli aveva posseduto un fascicolo di fotocopie di questo taccuino e come sua consuetudine aveva sottolineato e annotato a penna alcuni passaggi e sulle ultime pagine aveva proposto la data 1936 seguita da un punto di domanda, BBMn, FFB. In questo «Taccuino Gianna Fiocchi» databile attorno al 1935, per l'unica data certa che riporta, e quindi anteriore agli altri quattro, non sono presenti disegni del paesaggio Rubini che qui ci interessa.
31. Qui vorrei spendere un «elogio della fotocopia». Alcune serie di fotocopie del «Taccuino 1» e del «Taccuino 2» in BCMn, FGF, testimoniano uno stato diverso e precedente dall'attuale, con la presenza nel primo, dopo la carta 28, e nel secondo, dopo le carte 29 e 34, di tre carte con tre disegni ora mancanti. Fra le carte di Francesco Bartoli ora in BBMn, FFB, alcune cartelle riguardano Giuseppe Facciotto e contengono, fra l'altro, le fotocopie dei 5 taccuini conosciuti e, in particolare, quelle dei taccuini 1 e 2 nello stato più completo sopra accennato, realizzate probabilmente attorno al 1980, all'epoca delle mostre a Mantova. Non solo: tutte le serie di fotocopie del «Taccuino 3», nei fondi Facciotto e Bartoli, non contengono le riproduzioni delle due carte (un foglio intero e uno tagliato a metà) slegate e sciolte, con tre disegni, ora presenti e allocate alla fine del quaderno. Il foglio intero, con due disegni, reca al verso la segnatura a matita «D 32» e coincide con la descrizione: «D 32 - BARCHI - PAESAGGIO CON FIGURA A SINISTRA - cm. 23 x 17 - china su carta avorio - s.d.» in un elenco dattiloscritto con interventi a penna «Disegni consegnati ad Arcari / il 12-3-80» che riporta la lista del materiale consegnato da Gabriella Facciotto a Gianluigi Arcari per la mostra presso la sua bottega, BCMn, FGF, b. 6; nello stesso elenco è pure indicato un altro disegno: «D 33 - BARCHI - cm. 11,5 x 17 - china su carta avorio - senza firma, senza data» corrispon-

dente al disegno: «G. *Cinque barche nella laguna Veneta* (1943); mm 115 × 172 penna e inchiostro nero, su carta bianca ingiallita, vergellata (pagina di taccuino). Provenienza: G. F. S., Milano», pubblicato in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., pp. 42-43, ed esposto nella relativa mostra.

32. Su Guido Resmi (Pietole di Virgilio, 1897 - Mantova, 1956) si veda *Guido Resmi. Opere 1915-1948*, catalogo della mostra (Ponti sul Mincio, Sala delle Colonne, 9-31 marzo 1997), Ponti sul Mincio, Il Castello. Associazione Culturale, 1997. Fra le carte di Facciotto in BCMn, FGF, b. 4, sono conservate 4 lettere autografe di Resmi indirizzate a Facciotto, tutte dello stesso tenore, spie delle condizioni economiche in cui versava il pittore, a cominciare da quella del 28 febbraio 1939 dove scrive: «essendo le mie condizioni sempre precise, ti pregherei, se puoi, di volermi fare quel favore che ti chiedi. Nel prossimo mese, che spero di lavorare, ti restituisco tutto», e in quella dell'8 aprile «non posso venire io perché devo fare servizio in chiesa. Ti chiedo di voler essere tanto buono e di consegnare al qui presente, mio fratello, lire 100, quale acconto», o in un biglietto senza data dove si rammarica perché è la seconda volta che si reca dall'amico, senza trovarlo, per fargli gli auguri di Pasqua e «poi per chiederti se mi potevi dare da fumare che proprio non o nulla, puoi? Se ai toscani oppure tabacco o qualche pacchetto di sigarette», e poi in quella dell'11 dicembre 1944 dove, dopo le condoglianze per la morte del padre, aggiunge «Nella mattina dei funerali io, Andreani e Sirtò eravamo venuti di sopra per confortarti un po' in questo grande dolore che ti colpisce in poco tempo ben due volte, e nessuno ci venne ad aprire, segno evidente che ti trovavi solo. Caro Giuseppe, quando verrò, forse sabato, mi dovresti fare un grande favore. Se sono già stampate, di darmi due o tre acqueforti di Cavicchini. Questo se ricordi te lo chiedi ancora prima che ti ammalasti; mi servirebbero per pagare un debito che altrimenti non arrivo più a pagare almeno per ora, posso sperare?». Il padre di Facciotto, Giovan Battista, era morto il 30 novembre, e qualche mese prima la madre, Lucia Maddi, il 3 maggio. Nella fallita visita di condoglianze al convalescente Facciotto bloccato in un letto, «di sopra», nella palazzina del Manicomio, Resmi era accompagnato dagli amici pittori Assirto Coffani (Mantova, 1920-1979) e, probabilmente, Carlo Andreani (Roma, 1905-1989), entrambi pure restauratori, ma l'Andreani potrebbe essere anche Arrigo (Mantova, 1889-1951) o Celso Maggio (Mantova, 1909 - Cortemilia, 1994). Subito dopo la morte dell'amico Arturo Cavicchini (Ostiglia, 1907 - Mantova, 1942), avvenuta il 10 febbraio 1942, Facciotto organizzò in sua memoria una mostra retrospettiva che venne inaugurata il 6 maggio nel Ridotto del Teatro Sociale a Mantova, sistemò le sue cose e un anno dopo, in una lettera del 9 febbraio 1943 indirizzata al pittore e critico Leonardo Borge (Napoli, 1904 - Milano, 1986), scrisse: «Io mi sovvengo che un anno fa è morto il nostro amico Cavicchini. Stasera il suo torchio girerà e stamperò acqueforti colle lastre che egli à lasciato», in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., p. 28.
33. BCMn, FGF, b. 5.
34. Il brano è stato pubblicato in *Angelo Giuseppe Facciotto. Scritture (1943-1945)*, cit., p. 80, nota 43.a, con l'anno erroneamente letto 1939; e due volte in ZANELLI, *Un taccuino inedito di Facciotto*, cit., a p. 112 descritto come un «bellissimo brano», riportato interamente alla nota 6, p. 117, e ripetuto nel testo a p. 114 dove la relativa nota 17 a p. 117 recita: «Foglio n. 19 del taccuino. A questo brano può riferirsi il quadro della Casa Rubini del '34 che in una versione del '40 assume una nuova animazione atmosferica», riferimento anacronistico se il brano è del 1935, benché la descrizione sembri davvero adattarsi a Casa Rubini.

35. Questo particolare rapporto fra pittore e paesaggio merita una nota. Fra le mostre collettive cui Giuseppe Facciotto partecipò viene sempre riportata la prima edizione del «Premio Bergamo. Mostra nazionale del Paesaggio italiano» tenutasi al Palazzo della Ragione di Bergamo, nel settembre-ottobre del 1939. Qui vorrei rimarcarla, non lasciarla una semplice voce in un elenco di mostre. Vorrei evidenziare come il tema del paesaggio in questo caso ebbe ad assumere anche un senso di «responsabilità» (per usare un termine caro a Sandro Bini), ovvero come sia stata espressione di «un preciso orientamento, inusuale nelle manifestazioni coeve e concomitanti; la scelta del “paesaggio” come tema unico e obbligato metteva fuori causa i pittori per eccellenza di figura e di rappresentatività statuaria, la composizione di storia cara al regime nonché il filone dell’arte didascalica e “popolare” (l’arte di propaganda)», M. LORANDI, *Il Premio Bergamo (1939-1942): le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di «Novecento»*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, p. 58. Il catalogo era accompagnato da un secondo volume documentario, *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, a cura di M. Lorandi, F. Rea e C. Tellini Perina, con la collaborazione di O. Pinessi, Milano, Electa, 1993. Nei volumi venivano affrontate le storiche contrapposizioni fra «Premio Cremona» (a cui aveva dedicato un saggio Chiara Tellini Perina) e «Premio Bergamo», fra le idee dei loro promotori, Farinacci da una parte e Bottai dall’altra, fra una pittura cara al regime, autarchica, nazionalista, murale, di storia o di realismo quotidiano illustrativo e una pittura interessata invece ai movimenti moderni stranieri, che trovava la sua intonazione nelle emozioni dell’artista. La scelta di esporre a questa particolare mostra credo sia pertanto significativa per l’arte di Facciotto, uno dei pochi pittori mantovani a parteciparvi, coinvolto probabilmente dal gruppo degli amici chiaristi frequentati a Garda e Castiglione (Del Bon, Lilloni, Nene Nodari) e a Burano (Semeghini) e pure presenti alla mostra. Al complesso tema dell’arte del Ventennio sono state dedicate molte pubblicazioni ed esposizioni negli ultimi anni, sino al recente *Arte e fascismo*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 14 aprile - 1 settembre 2024), Roma, L’Erma di Bretschneider, 2024, da cui cito una sola frase dal saggio di S. MARINELLI, *Le contraddizioni di una convivenza difficile*, a p. 221: «Tenendo conto della vastità del fenomeno su tutto il territorio nazionale, sulla durata nel tempo, non è più possibile in poche pagine (e neppure in tante) dar conto degli aspetti variegati, e spesso contraddittori, del fenomeno».
36. I due disegni misurano rispettivamente 193 × 242 mm (*fig. 14*) e 190 × 241 mm (*fig. 15*), e fanno parte della mia collezione.
37. Una cartella dell’archivio di Francesco Bartoli, ora in BBMn, FFB, porta in copertina l’annotazione «Disegni / (composti al Dosso)» e contiene 45 fotocopie di disegni: autoritratti, ritratti della madre e del padre, della figlia Gabriella, degli amici Sarzi e Bonisoli, di ricoverati, e diverse vedute dei padiglioni dell’ospedale. Tutte le fotocopie portano delle annotazioni manoscritte di Bartoli, come per esempio: «Il cancello dell’Osped. Ps. (sullo sfondo Casa Rubini)» o «Il cancello (Osp. Ps.)» apposta sulla *Figura femminile nella pioggia*, un disegno datato «8-2-45» e riprodotto in *Giuseppe Facciotto. Opere: 1934-1945*, cit., p. 10 nn., oppure sulla fotocopia del disegno qua presentato (*fig. 15*), «i 2 cancelli, 1945 (dell’Osp. Ps. e della Casa Rubini)».

APPENDICE

I.

UNA MINIATURA

L'attività di miniaturista di Giuseppe Facciotto, di cui «il pittore non amò mai parlare», era conosciuta grazie a un documento autografo pubblicato parzialmente nel catalogo della mostra di Rivalta e all'epoca conservato nella collezione di Gabriella Facciotto Sigurtà (A, 65). Il documento (ora in BCMn, FGF, busta 4), non datato e col titolo «Miniature eseguite», riporta un elenco di personaggi che si potevano intendere come soggetti ritratti o come committenti. Qui di seguito lo riporto integralmente:

Miniature eseguite

Mons. Giovanni De Sangro dei Duchi di Casacalenda, Gran Priore dell'Ordine Costantiniano
 S.A.R. Don Alfonso di Borbone Conte di Caserta, Gran Maestro dell'Ordine Costantiniano
 Nobile Comm. Carlo Ferriani
 Nobile Cav. Francesco Codegla
 S.E. Card. Gamba, Arcivescovo di Torino
 S.E. Mons. Paolo Carlo Origo, Vescovo di Mantova
 Cav. Comm. Gaudenzio Carlotti, Cavriana
 Prof. Comm. Giuseppe Santangelo, Palermo
 M.Rev. Suor Antonietta Gaslini, Superiora Suore Maria Bambina
 S.E. Silvio Longhi, Roma
 Cav. Federico Di Ciommo, Castiglione
 Prof. Comm. Giuseppe Santangelo (Gardini), Palermo

Una fotografia (sempre in BCMn, FGF, busta 6), con al verso il timbro «CALZOLARI - MANTOVA», riproduce senza dubbio una di queste minitature, una delle due che, stando all'elenco (di destinatari), era assegnata al professor Giuseppe Santangelo.

La parte scritta recita: «L'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Mantova al Prof. Giuseppe Santangelo suo Primo Direttore con riconoscenza e affetto. 1934 - XIII», un attestato di gratitudine da parte del personale dell'ospedale al proprio direttore in occasione del suo passaggio alla direzione dell'Ospedale Psichiatrico di Palermo (l'anno XIII dell'era fascista nel 1934 si riferiva a una data compresa fra il 29 ottobre e il 31 dicembre).

Nella parte figurata, una veduta a volo d'uccello ripresa da un punto immaginato sopra Casa Rubini, si può osservare l'intero Ospedale Psichiatrico con la palazzina della direzione e i vari padiglioni collegati da viali e il tutto rinchiuso da una rete di cinta. Sotto la vigilanza di Asclepio un gruppo di malati è occupato a lavorare la terra in quella colonia agricola che, con altre iniziative interne, era organizzata da Facciotto.

In primo piano un medico si prende cura di corpo e mente di un malato armato di vanga e gli tasta polso e testa. Sulla sinistra una Parca fila. Una donna che fila e un uomo intento a vangare il terreno hanno per secoli rappresentato Adamo ed Eva, l'umanità intera. Il filare la lana, per la sua ripetitività, è un movimento ipnotico che favorisce alla mente di perdersi, e mia moglie, che da un paio di anni ha imparato a filare, mi conferma che durante questa attività ci si isola dal mondo.



Ricordo che altri pittori mantovani, come Cavicchini, Minuti, Dal Prato, in quel periodo hanno creato documenti simili – diplomi e attestati – su carte pregiate o pergamena, riprodotti anche in gran numero a stampa.

Riporto infine un altro documento (BCMn, FGF, busta 4) che testimonia probabilmente questa attività di miniatore, o, comunque, di doratore. Si tratta di una cartolina illustrata, raffigurante l'*Ospitale Civile* di Castiglione delle Stiviere, senza indirizzo e francobollo, scritta sull'intero verso e quindi destinata a essere recapitata a mano o spedita entro una busta, ma evidentemente non consegnata, datata 31 luglio 1938:

Eg. signorina

mi fa un grande favore se mi può mandare ancora un po' di prugne, dato che sono senza completamente. Se le trova me ne faccia comperare magari un kg. Le rimborserò poi ogni spesa. Mi fa anche un vero piacere se mi invia i seguenti libretti dell'*edizione Hoepli* - Cezanne - Matisse - Daumier - De Chirico, e un pacchetto di oro in fogli con la bottiglia che contiene la *mition* [mixtion] per dorare. Troverà ogni cosa nel mio studio e nella *cosidetta* stanza da pranzo nello scaffaletto e nei cassettoni del mobile antico. La *mition* per dorare è una miscela che si deve trovare in una bottiglia nel mio studio, la riconoscerà perché è *molto densa*. Io sto bene fisicamente ma non sono cessati i disturbi alla testa e dio sa quando cesseranno. Io cerco di non badarci. Spero che Lei starà bene e si abbia i miei cordiali saluti.

Facciotto

Facciotto, evidentemente, non si trova a Dosso del Corso e, forse, neppure a Burano dove in quel 1938 aveva trascorso un periodo di convalescenza, più probabilmente scrive da Castiglione delle Stiviere, dall'Ospedale raffigurato sulla cartolina.

La signorina a cui è destinata la missiva potrebbe essere l'amata Maria Foroni, la collega occupata come «applicata economato» e residente nella stessa palazzina di Direzione del Manicomio.

La «doratura a missione» che Facciotto intende eseguire e che io suppongo sia per una miniatura è un processo forse più adatto alla doratura di una cornice che in questo caso ritengo però poco probabile da parte di una persona convalescente e lontana da casa.

2.

UNA DEPOSIZIONE

Il 19 maggio 1938 su «La Voce di Mantova» apparve questa notizia dal titolo *Un audacissimo furto al Manicomio provinciale*:

La scorsa notte ignoti malandrini hanno compiuto un audacissimo furto nei locali amministrativi del Manicomio provinciale a Dosso del Corso, penetrando negli uffici di Economato e portando via dalla cassaforte tutto quanto essa conteneva e cioè quasi 19 mila lire in biglietti di banca e qualche oggetto d'oro.

Dalle informazioni che abbiamo assunto i ladri, dopo aver scavalcata la cancellata frontale sulla strada, o la rete di cinta verso la campagna, sarebbero entrati negli uffici a terreno per una finestra, rialzandone la saracinesca esterna e forzando la chiusura a vetri interna. Una volta giunti negli uffici, fuori dal pericolo di essere osservati, essi hanno compiuto l'operazione contro la cassaforte di cui hanno squarciato lo sportello facendone saltare anche alcuni «bulloni».

Nel loro lavoro i mariuoli devono aver fatto parecchio rumore, perché alle ore 3 una addetta all'Ufficio, che abita nell'edificio al piano superiore, venne svegliata, ed affacciata al balcone diede a tutta voce l'allarme.

Ciò che permise però anche ai ladri – essa ne vide due – di saltare dalla finestra dell'ufficio, e svignarsela nell'oscurità.

Ed ecco la relazione dell'accaduto fatta da Giuseppe Facciotto in una copia della deposizione destinata al giudice istruttore (BCMn, FGF, busta 3):

Nella notte dal 17 al 18 maggio corr. verso le ore 3 venivo svegliato da grida che, dopo essermi affacciato alla finestra della mia stanza, constatavo essere emesse dalla applicata dell'Economato signorina Foroni Maria. Nelle grida si distinguevano le parole: «i ladri in ufficio». Infilati in tutta fretta i pantaloni, la giacca e le ciabatte, discendevo con arma in pugno le scale, e aperta con chiave la vetrata che trovai chiusa e che dagli alloggi immette nel corridoio degli uffici (hanno pure la chiave di detta vetrata il Dr. Calzavara, il messo portiere Briani e il caporeparto Bonfanti) constatavo che l'ala sinistra del fabbricato era senza luce e girando gli interruttori le lampade non si accendevano. Mi accorgevo così che l'interruttore generale a coltello era abbassato onde alzandolo davo la corrente illuminante a detta ala del fabbricato. Mi accingevo quindi ad entrare in ufficio quando venni raggiunto dal fratello della signorina Foroni a nome Giovanni: era in maglia e senza scarpe e proveniva dalla vetrata di contro dalla quale venivano pure subito dopo la signorina Foroni, il Dr. Coen [e] le Suore. Hanno la chiave di detta vetrata di sinistra la signorina Foroni, il Capellano, il Dr. Coen e le Suore. Hanno la chiave di ambedue le vetrate i Vice capireparto e le Suore capireparto.

La porta del mio ufficio era chiusa con chiave speciale (chiave che è in possesso mio, della signorina Foroni e del messo portiere Briani).

Aperto, entrati e accesa la luce trovammo la finestra spalancata e la cassaforte a muro forzata con sportello spalancato rotto; essa era stata svuotata completamente mentre sul mio tavolo si rinveniva una cassetina contenente alcuni spiccioli di rame e diversi libretti a risparmio dei ricoverati e alcune altre carte che si conservavano nella cassaforte. Pure i cassetti dei tavoli apparivano forzati e aperti. Nella predetta cassaforte vi erano L. 17.905 risultanti dal libro di cassa e residuo salari mese di aprile al personale, oltre L. 150 di proprietà della Direzione medica (in una busta), L. 125 multe trattenute al personale (in una scatolina), e qualche altro cartoccino di denaro di terzi, una busta contenente oggettini d'oro di ricoverati e un pacchettino contenente oggetti d'oro ed altro di proprietà della signorina Foroni.

Avendo notato all'esterno sotto la finestra dell'ufficio due macchie nere mi sono portato, seguito poi da altri presenti, sul posto attraverso l'ingresso centrale constatando che mentre esso ingresso era chiuso con le mandate i catenaccioli interni erano in posizione di apertura. All'esterno constataavamo che le macchie erano un soprabito grigio-verdognolo e una borsa nera forse di cuoio contenente due ferri e due giornali (detti oggetti vennero poi ritirati dalla Questura).

Più avanti vedevamo anche la calcolatrice dell'ufficio buttata e capovolta. Veniva poi trovato posato sugli elementi del termosifone, che si trova sotto l'interruttore della luce trovato abbassato, un piccolo grimaldello.

Telefonavo quindi subito alla Questura. Successivamente insieme agli agenti veniva rinvenuto in mezzo al giardino antistante il fabbricato il grembiule della signorina Foroni che ella normalmente lascia la sera in ufficio e la cassetina di legno porta-denaro asportata dalla predetta cassaforte. Proseguendo le indagini venivano poi trovate altre due porte

immettenti nel corridoio dell'ala destra di cui una forzata e la rete di cinta interna rotta. Io da pochi giorni soltanto avevo ripreso servizio ed ero ancora convalescente da una lunga malattia alla quale era seguito un intervento operatorio. Durante la mia assenza ero stato sostituito nelle mie normali mansioni dalla signorina Foroni che anche quella sera era in possesso dell'unica chiave della cassaforte.

Con la detta signorina conviveva da circa due anni anche il fratello Giovanni. Ella asseriva di averne avuta a ciò autorizzazione verbale dall'allora Presidente Cav. Patrizio. La cosa a me non riusciva strana in quanto anche il Cappellano convive con sua nipote ed ospita a volte la sorella; col caporeparto è convissuto alcun tempo il figlio avente famiglia altrove e la cognata; e pure tutti gli altri alloggiati ospitano talvolta parenti od amici essendo gli alloggi predetti con ingressi distinti e separati dagli uffici e dai reparti ai quali si accede per mezzo di due vetrare le cui chiavi sono possedute dal solo personale come è detto dianzi. Il personale addetto alla gestione di Dosso è costituito dall'Economo di Sezione, da una applicata all'Economo, oltrech  dal magazziniere ed altro personale addetto ai servizi vari, cucina, colonia etc. Nella Sezione oltre il personale stabile (stabilit  che raggiunge dopo due anni di prova) vi   personale supplente fluttuante che viene chiamato dalla Vicedirezione medica e scelto di solito tra aspiranti che hanno conseguito il diploma. Sono pure dalla Direzione ammessi aspiranti a fare periodi di pratica senza retribuzione.

L'Ufficio Economato oltre all'Economo e alla applicata viene frequentato spesso per ragioni di servizio dal messo portiere, dal magazziniere, dai capireparto, dagli addetti ai servizi generali e in genere da tutti i capiservizio. Il messo portiere   di solito il primo che al mattino entra negli uffici per le pulizie mattutine e l'ultimo che alla sera chiude o verifica la chiusura di porte e finestre e non solo dell'Ufficio Economato ma anche degli altri locali annessi alla portineria. A questo proposito il portiere ha asserito che, come consuetudine, collocava la chiave dell'ufficio del Sig. Presidente sulla scatola dell'interruttore a coltelli trovato abbassato. Detto Ufficio del Presidente   adiacente all'Ufficio di Economato e comunica con questo mediante una porta dalla forzatura della quale (secondo la versione del Sig. Giudice Istruttore) sarebbero visibilmente entrati i ladri. La chiave di cui   detto sopra non   stata pi  ritrovata.

L'Ufficio di Economato viene anche frequentato da infermieri, fornitori, operai e parenti di ricoverati.

La somma esistente in cassa al 17 maggio era dovuta nella maggior parte a riscossioni fatte per rette di malati dozzinanti e ricavi vendita prodotti colonia agricola in confronto a minori pagamenti verificatisi in quel periodo a causa di acquisti di manzi od altro fatti direttamente dall'Economato di Sede essendo io assente.

Le riscossioni che vengono eseguite dall'Economato di questa Sezione comprendono le rette di degenza dei ricoverati a pagamento, ricavi di vendita di alcuni prodotti della colonia agricola e alcun altro provento.

Non so chi potesse essere a conoscenza delle somme esistenti in cassa al momento del furto. Chi avrebbe potuto eventualmente consultare il giornale di cassa che di solito rimane sul mio tavolo sarebbe stato oltre la signorina d'Ufficio, il messo portiere (coloro cio  che hanno la chiave dell'ufficio stesso).

Non c'  una disposizione regolamentare che mi obbliga all'invio periodico alla Sede della situazione di cassa n  che fissi il limite della somma che devo tenere: ogni fine mese io trasmetto alla Sede elenco dei pagamenti eseguiti ed ogni trimestre quello delle riscossioni effettuate.

Il messo portiere Briani aveva in corso un provvedimento disciplinare a suo carico e per il quale la Commissione di disciplina aveva deciso il giorno 13 maggio la retrocessione dal

posto e il suo trasferimento a Castiglione [delle] Stiviere. Mi era anzi giunta la mattina del 17 l'ordine del Sig. Presidente in proposito la cui affissione all'albo venne differita per intercessione del Sig. Vicedirettore, che per evitare eventuali escandescenze dell'interessato preferiva venisse fatta dal Sig. Direttore nella sua visita del giovedì. Il detto provvedimento doveva avere effetto dal 1 giugno p.v.

In fede

L'ECONOMO DI SEZIONE

Giuseppe Facciotto

Dosso del Corso, 28 maggio 1938-xvi



Questa fotografia (pure in BCMn, FGF, busta 6) credo ritragga i colleghi Eudilio Sarzi-Amadè e Angelo Giuseppe Facciotto, rispettivamente vice capo-infermiere ed economo dell'Ospedale Psichiatrico di Dosso del Corso. Credo sia della metà degli anni Trenta (e mi piace pensare sia stata scattata all'interno dello stesso Manicomio dall'«applicata economato» Maria Foroni).



Megalopolis di Francis Ford Coppola.

CLAUDIO FRACCARI

IL SESTO SENSO

Testimoni recenti di oltranza cinematografica

È una tendenza autoriale che situa il cinema al di là dei propri confini. Si tratta di un'oltranza che decostruisce e ricostruisce i luoghi comuni della settima arte – quanto a genere, tecnica, drammaturgia, narrazione, estetica. La stagione 2024-2025 ne ha prodotto esemplari di grande (e sconvolgente) impatto: film magari imperfetti, tuttavia fertili sul piano teorico, nella misura in cui impongono una riflessione sullo statuto cinematografico. Si prenda *Megalopolis*: già il titolo ostenta il progetto magniloquente di Francis Ford Coppola, la volontà di superare le dimensioni consuete e attese, compreso il minutaggio (138'); al centro sta la follia visionaria di un architetto. *The Brutalist* vede ancora un architetto come protagonista, e ancor più considerevole risulta la durata (ben 215'); il regista inglese Brady Corbet vi dispiega un apologo potente e smisurato. In *Grand Tour* del portoghese Miguel Gomes si opera invece una variazione assai eccentrica sul *topos* del viaggio esotico, mentre il coreano Bong Jong-ho utilizza *Mickey 17* come innesco per far implodere la fantascienza e i suoi canoni. Modalità volutamente minimaliste propone dal canto suo *L'uomo nel bosco* del francese Alain Guiraudie: il contesto ambientale di scarsa definizione, l'identità dei personaggi appena accennata, le motivazioni evasive costringono a una fruizione accidentata. Si situa tra l'*horror* e il *thriller*, ma scombinando la linearità cronologica e rovesciando le aspettative: *Strange Darling*, opera seconda dell'italoamericano JT Mollner, è un esercizio di stile che però sottolinea l'urgenza di ripensare le coordinate dei due generi di riferimento.

Vediamo ora tali opere con sguardo ravvicinato e critico, per evidenziarne le rispettive peculiarità, anche in ordine al filo rosso sopra indicato. La sequenza rispetta quella di uscita nelle sale italiane (e mantovane).

Nel segno di Roma. Megalopolis di Francis Ford Coppola

Difficile da vedere, difficile da valutare. *Megalopolis* esce con voluttà ostentata dal buon gusto cinematografico, finge di ignorarne le convenzioni, ovvero utilizza la sintassi filmica senza che sia funzionale al racconto. Il quale racconto è in verità un pretesto per affastellare immagini e discorsi, in virtù di una libera associazione di idee. Il Caesar Catilina di Adam Driver, tormentato architetto che sogna una New York avveniristica, si scontra con il sindaco Frank Cicero, conservatore integerrimo, la cui figlia ha però un debole per l'avversario del padre. Dietro si ergono i poteri forti che manovrano la politica: il danaro, che il mellifluido banchiere Hamilton Crassus III ben rappresenta; la violenza faziosa, incarnata dal buffonesco Clodio Pulcher; lo spettacolo mediatico, di cui è emanazione la sexy Wow Platinum.

La trasparente analogia, nei nomi e nei costumi, fra la decadenza della Roma antica e gli Stati Uniti odierni costituisce la cornice per un magmatico, sovrabbondante, eterogeneo elzeviro sulle derive del mondo occidentale, fra utopia e distopia, tradizione e innovazione, sogno e realtà. Neanche troppo implicitamente, però, Francis Ford Coppola parla di cinema: che Catilina abbia il dono di fermare il tempo (e lo scorrere dei fotogrammi) costituisce un segnale inequivocabile; ma tutta una serie di riferimenti lo comprovano: la mistione fra *peplum* e *comix* supereroico, gli effetti speciali e i trucchi alla Méliès, il travestitismo e gli scoop erotici, il tenore da *soap* e le citazioni shakespeariane, i rigurgiti fantascientifici e l'invasione televisiva. Né si ferma davanti al *trash* o al *Kitsch* – e non gli si può dare torto: per restituire la società attuale, non c'era altra via.

Resta da decidere il valore complessivo dell'opera(zione), comunque intrigante. Impossibile fruire di *Megalopolis* come fosse solo un film; troppo vario il materiale impiegato, centrifugo e divergente. Ne va giudicato allora positivamente l'intento ideologico: la farraginosa storia del Novecento coincide con quella del cinema, ed entrambe si nutrono di *déjà-vu*, ovvero dei famosi ricorsi di vichiana memoria; il presente è sempre immerso nel passato, lo riproduce, benché se ne voglia differenziare. Coppola *dixit*.

Indocina. Grand tour di Miguel Gomes

Funzionario dell'Impero britannico di stanza a Rangoon, Edward riceve un telegramma dalla fidanzata Molly, che gli annuncia l'arrivo imminente e la volontà di sposarlo. Preso dal panico, l'uomo si dilegua, viaggiando a caso per il Sudest asiatico. Molly non si dà per vinta e si mette sulle sue tracce.

Il *Grand Tour* del titolo è piuttosto un *detour* etnografico, una deviazione che va dalla Birmania al Vietnam, dalle Filippine al Giappone, fino in Cina.



Grand Tour di Miguel Gomes.

Testimoniare il folklore che marca le differenze culturali costituisce del resto la cifra distintiva di Miguel Gomes (*Tabù*, *Arabian Nights*). Qui, oltre a ibridare la finzione col documentario, il regista portoghese propone varie oscillazioni: se il tempo del racconto è il 1918, pure molte scene di corredo sono estratte dalla realtà odierna; la prevalente fotografia in bianco e nero, che alterna peraltro diversi formati di inquadratura, viene interrotta da schegge a colori. Tale mistione provoca una vertigine fruitiva, acuita dal sostanziale disinteresse per la linea narrativa, che si ispira a una novella di Henry James. La relazione fra i due innamorati non è insomma cogente: la fuga pavida e confusa di Edward, di cui consta la prima parte del film, e la tenace rincorsa di Molly, che occupa la seconda, hanno la funzione di filtrare i luoghi visitati attraverso due ottiche diverse. Se l'uno subisce lo spaesamento di fronte ai costumi esotici, l'altra ne è incuriosita o affascinata; entrambi ne restano comunque estranei, non potendoli comprendere davvero. Ne consegue che l'attrito fra Oriente e Occidente, sottolineato anche dalle implicazioni colonialiste, emerge prepotente.

Premiato per la regia a Cannes, il film ha il pregio di contraddire molte convenzioni cinematografiche ovvero di declinarle in modo eccentrico: per esempio, la voce fuori campo s'incarica di tenere vivo il racconto, benché le immagini spesso non lo riguardino affatto; del pari, l'uso dell'iris ammicca al cinema d'epoca, ma con spiccata ironia. Non va d'altronde sottaciuto che un'operazione così eterogenea e frammentaria possa distrarre o confondere. Se ne sconsiglia allora la visione agli spettatori incauti e naif.



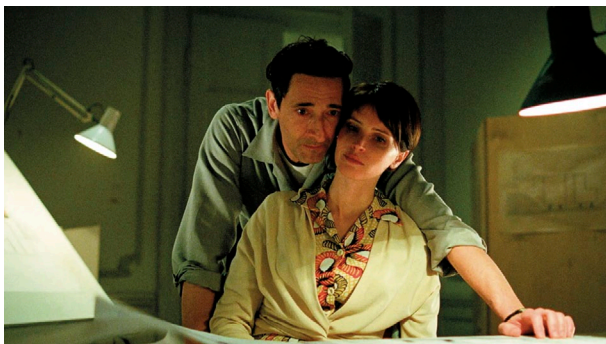
*Félix Kysyl
e Jacques Develay
in L'uomo nel bosco
di Alain Guiraudie.*

Il funerale è servito. L'uomo nel bosco di Alain Guiraudie

In un villaggio occitano arriva un giovane per partecipare al funerale di un fornaio. Nulla se ne sa, benché tutti lo riconoscano; dunque, si tratta di un ritorno. Solo più tardi si viene informati che costui ha nome Jérémie, viene da Tolosa, è da tre mesi disoccupato e in passato aveva lavorato nel forno del defunto. Dovrebbe stare solo un giorno, invece si trattiene a lungo, ospitato dall'accogliente vedova Martine, però col disappunto del figlio Vincent. Con costui i rapporti di Jérémie sono conflittuali, ambigui quelli con un vicino corpulento e con il vecchio parroco. La situazione sarebbe di stallo, se un assassinio non la facesse precipitare.

Contravvenendo alle attese dello spettatore, Alain Guiraudie (suo lo splendido *L'innamorato, l'arabo e la passeggiatrice*) lesina le informazioni, e anche quando le fornisce si mantiene reticente. Il suo intento è di costruire una vicenda che usa il minimalismo quotidiano per alludere a risvolti d'eccezione; e quando l'eccezionale irrompe, viene messo in scena come fosse ordinario. Così, il delitto è declassato a evento accidentale; l'omosessualità, la pederastia, l'amore senile sono privati di ogni aspetto scandalizzante. Non vi è immoralità, bensì amoralità: il giudizio resta sospeso. Semmai, serpeggia una sottilissima ironia nel constatare come l'essere umano conosca poco gli altri e ancor meno se stesso; come sia indeciso su cosa fare ma anche su cosa pensare. Ne risulta un film obliquo eppure sorprendente e incisivo, che usa l'effetto sordina per discorrere comunque di temi importanti e universali: l'ambientazione nello spazio ristretto e sfocato della provincia francese ottiene che la vicenda sia fuori dal tempo, tuttavia dentro l'eterno presente della comunità umana, sempre preda delle sue insondabili pulsioni. Il titolo dell'edizione italiana è inerte; al contrario, l'originale *Miséricorde* riesce ad esprimere al meglio la sostanza argomentativa di *L'uomo nel bosco*: vi si mette in fuga ogni moralismo, invocando un sentimento imprendibile, dai contorni labili. La misericordia, appunto.

*Adrien Brody
e Felicity Jones
in The Brutalist
di Brady Corbet.*



Il ventre dell'architetto. The Brutalist di Brady Corbet

Raggiunge gli Stati Uniti nel 1947. L'architetto ungherese László Tóth, che in quanto ebreo ha conosciuto il lager di Buchenwald, deve dunque scontare la dura condizione di immigrato; patisce inoltre la lontananza della moglie Erzsébet e della nipote Zsófia, come lui sopravvissute ai nazisti ma trattenute in Europa da ostacoli burocratici. Nei primi tempi lo aiuta un cugino, attivo nel campo dell'arredamento, attraverso il quale fa conoscenza di Harrison Van Buren, facoltoso uomo d'affari e soprattutto cultore di lettere e arti. Costui, dopo aver apprezzato come gli ha trasformato lo studio in biblioteca, commissiona a Tóth un'opera faraonica, riconoscendone il notevole valore professionale. Si tratterebbe di costruire su una collina un enorme centro di aggregazione, da adibire a diverse attività – culturali, religiose, sociali. L'intuizione geniale di Tóth consiste nel progettare un solo edificio polifunzionale, nonché di impiegarvi in modo più radicale lo stile architettonico cui già tendeva in precedenti suoi lavori: il «brutalismo», ovvero l'uso del cemento a vista. Poi finalmente arrivano Erzsébet e Zsófia: l'una è ridotta su una sedia a rotelle, l'altra è taciturna fino all'afasia; ugualmente, la famiglia è ricostituita. Ma quando tutto sembra sorridergli, Tóth comincerà a conoscere l'altra faccia del sogno americano: a più riprese si cercherà di ridimensionare il suo progetto; crescono i dissapori con Van Buren, che eclissa il mecenatismo a favore di compromessi politici; la salute di Erzsébet peggiora.

Dopo *L'infanzia di un capo* e *Vox Lux*, l'opera terza di Brady Corbet, scritta con la compagna di vita e di arte Mona Fastvold, si rivela senza dubbio maiuscola. Quantità a parte (la durata complessiva è di tre ore e mezza), è la qualità che stupisce, confonde, esalta: fitto di soluzioni registiche creative, il film non ordisce solo la vicenda esistenziale del protagonista, della sua lotta contro la realtà presente e passata fino all'agonia. L'ambizione è di affrontare di striscio la tragedia dell'Olocausto e i risvolti drammatici della migrazione, di petto gli

attriti tra il capitalismo del Nuovo Mondo e la cultura del Vecchio Continente, specie quella ebraica e mitteleuropea. È noto che gli USA, offrendo ospitalità e opportunità a chi fuggiva dal nazismo, ottennero una massiccia trasfusione di idee e talenti; è altrettanto vero che vi serpeggiò e vi serpeggia un senso di inferiorità, sfogato in persecuzioni (più o meno striscianti) verso gli stranieri. Un'altra, non minima considerazione: *The Brutalist* assimila implicitamente l'architettura al cinema. L'approccio visionario di Tóth è infatti il medesimo di Corbet: la luce che impressiona la pellicola ha bisogno di buio e penombra per risaltare, al pari di quanto avviene a un corpo architettonico. In particolare, gli edifici di Tóth restituiscono sia l'angustia buia degli spazi che lo slancio verso l'alto, in un insopprimibile anelito all'illuminazione (e si scoprirà solo alla fine l'inerenza con Buchenwald). A sua volta, Corbet restringe l'inquadratura per suggerire una prossima panoramica che privilegi lo sguardo dal basso, che risolva il primo piano in un totale senza passaggi intermedi. Meritano menzione gli interpreti principali: Adrien Brody fornisce una prova di grande intensità, restituendo con estrema verosimiglianza i dubbi e i traumi di Tóth; Felicity Jones, che pure compare solo nella seconda parte, sa rendere Erzsébet una figura sofferente e insieme volitiva, forte nella sua debolezza.

Non è passato inosservato *The Brutalist*: Leone d'Argento a Venezia, Golden Globe per la regia, candidato a dieci premi Oscar (solo tre ottenuti: al protagonista, alla fotografia, alla colonna sonora). Vale a dire che non sempre le giurie vaneggiano. In questo caso, hanno riconosciuto che Corbet pensa e scrive cinema con originalità, dedizione e una precisa poetica. Magari "brutalista", cioè in grado di impiegare la solidità realistica e popolare del mezzo filmico perché sia funzionale a esprimere parabole simboliche, tanto sottili quanto cruciali. Proprio come Tóth, che osava materiali in apparenza poveri o grezzi (*brut*) per le sue ricche, sofisticate ossessioni artistiche. Una su tutte: se si sa attendere, a mezzogiorno entrerà dal tetto una croce di luce.

Lady Vendetta. Strange Darling di JT Mollner

In un bosco, una giovane donna è in fuga da qualcosa o da qualcuno. Benché indossi blusa e calzoncini rossi, non si trova dentro una fiaba; oppure sì, perché le vere fiabe possiedono un sostrato orrido. Un uomo armato la insegue; lei si rifugia in un casolare isolato, dove vive una coppia attempata: amici o nemici? Le questioni si accumulano, fino in fondo.

All'opera seconda, dopo *Outlaws and Angels*, l'italo-americano JT Mollner rende subito riconoscibile l'ambito di genere entro cui si muove, e quasi null'altro. Si tratta di un *thriller* venato di dettagli *horror* e suddiviso in sei capitoli – così una scritta avverte subito. Senonché, il tempo del racconto non



Willa Fitzgerald in *Strange Darling* di JT Mollner.

coincide con il tempo della storia; la decostruzione narrativa prevede infatti che si inizi dal capitolo 3, si prosegua con il 5, si ritorni all'1, poi ecco il 4, il 2 e finalmente il 6, più l'epilogo. A ogni segmento il compito di confondere le idee, sovvertire le ipotesi, deviare il percorso logico; servono sei morti per ricomporre il puzzle. Non è solo ingegnosa, l'operazione di Mollner: il dubbio su chi sia l'incube, chi il succube, accompagna a lungo lo spettatore (l'unico davvero inerme), lasciandogli in pegno una crescente inquietudine. Grazie al come, il cosa lascia presto il passo al perché, sottolineando l'imperscrutabilità degli intenti: del resto, ciò è favorito dalle maschere che ciascuno indossa ma anche dai *cliché* con cui il pensiero comune (nonché il cinema) semplifica la realtà.

Sul piano formale, è notevole la cura delle immagini: girato in 35 mm, il film punta molto sull'articolazione delle inquadrature e sui movimenti di cinepresa. E inoltre denso di valori aggiunti l'impiego del cromatismo: a bilanciare la decolorazione di alcune sequenze, ricorre il rosso – il vestito della donna, la sua parrucca, l'auto che lei guida. E naturalmente il sangue, che non può mancare dato il contesto, senza però compiacimento; analogamente, le scene di sesso svolgono la funzione di alludere a un'oltranza per nascondere un'altra. Al netto di qualche concessione corriva (pullulano le armi, proprie e improprie), *Strange Darling* sorprende, colpisce duro, manda al tappeto; dunque, merita la visione.



*Robert Pattinson
in Mickey 17
di Bong Joon-ho.*

Ricomincio da capo. Mickey 17 di Bong Joon-ho

Il futuro è già arrivato. Il ricorrente destino della fantascienza, in letteratura e al cinema, è che le tecnologie e le società avveniristiche immaginate in seguito si realizzano. Nel caso di *Mickey 17* (tratto da un romanzo di Edward Ashton) si presuppone la possibilità di clonare all'infinito l'uomo, così da poterlo usare come pedina *expendable*, cioè sacrificabile; alla lettera non è ancora possibile, benché la sacrificabilità umana sia invece di ordinaria amministrazione. È quel che capita al personaggio eponimo: Mickey Barnes s'imbarca su un'astronave che punta a colonizzare un pianeta; è disposto a tutto, pur di sfuggire a un usuraio che lo minaccia di morte. Persino a firmare un contratto che prevede che lui all'occorrenza continui a morire, per rinascere ogni volta. La Terra è lontana anni luce, non le caratteristiche e le tare dell'umanità; a capo della spedizione sta un politico fallito quanto borioso, Kenneth Marshall, che progetta un nuovo mondo, all'insegna però dello sfruttamento senza scrupoli delle risorse, anche umane; se poi ci fossero delle specie native che si presumono ostili, il genocidio è un'opzione sempre disponibile.

A sei anni di distanza dal fenomenale *Parasite*, Bong Joon-ho è tornato sugli schermi con un film *extralarge*, non solo per i mezzi a disposizione. Non sono mancate le difficoltà di gestazione, tant'è che il film è stato girato nel 2022; e gli esiti manifestano incertezze, con raccordi frettolosi o ristagni narrativi, oltre a un finale in parte edulcorato. Eppure, si sente la formidabile poetica del regista coreano: ecco infatti che motivi fantascientifici risaputi (il *loop* della clonazione, l'esplorazione di pianeti remoti, la dimensione distopica, la guerra dei mondi) sono trattati con umorismo e ironia, talora ai limiti del grottesco; in ogni caso, l'angoscia, la *suspense*, la paura vi sono bandite. Non l'inquietudine: il remissivo, antieroico Mickey 17 non muore come dovrebbe e si ritrova a fianco della sua versione numero 18, più strafottente e aggressiva; i multipli sono però fuorilegge e i due Mickey dovranno adattarsi l'uno all'altro per non

farsi scoprire. Tale componente schizoide costringe a una riflessione cupa che non riguarda soltanto il regime dittatoriale imposto da Marshall, per altro disinnescato dai toni caricaturali; sotto la lente sta la questione dell'identità, qualora l'individuo non potesse più vantare la propria unicità. Dunque, la declinazione psicologica si rivela più interessante di quella politica e sociologica; anche perché nel frattempo la realtà ha superato la fantasia (l'avvento altisonante e gli atteggiamenti tronfi di Trump sterilizzano quelli dell'immaginario Marshall). Resta da dire che *Mickey 17*, oltrepassando i *topoi* del genere in cui è inscritto, comunica allo spettatore una sensazione straniante – ove il futuro è nel presente. Come volevasi dimostrare.

ABSTRACT

Six movies released in 2024-2025 are testimonies to an auteurist disposition to place cinema beyond its own borders. Claudio Fraccari calls such leanings “oltranza”, i.e. “going beyond”.

NOTA

Le titolazioni spurie con cui vengono rinominati i film oggetto di recensione vorrebbero istituire un legame virtuale fra essi e film del passato, in ragione di consonanze soprattutto tematiche. Il gioco del rimando vale anche per il titolo generale del contributo, in omaggio a un celebre film di M. Night Shyamalan che, a suo tempo, ridisegnò i confini del cinema *horror*. Partendo da quest'ultimo, si precisano di seguito gli estremi essenziali delle opere citate obliquamente.

- *Il sesto senso* (*The Sixth Sense*) di M. Night Shyamalan (USA, 1999)
- *Nel segno di Roma* di Guido Brignone (Italia-Francia, 1959)
- *Indocina* (*Indochine*) di Régis Wargnier (Francia, 1992)
- *Il funerale è servito* (*Death at a Funeral*) di Neil LaBute (USA - Gran Bretagna, 2010)
- *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*) di Peter Greenaway (Gran Bretagna, 1987)
- *Lady Vendetta* (*Chinjeolhan geumjassi*) di Park Chan-wook (Corea del Sud, 2005)
- *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*) di Harold Ramis (USA, 1993)

FILMOGRAFIA

Si aggiungono in calce le sale mantovane ove i film sono stati offerti in prima visione, nonché la data d'inizio della programmazione.

MEGALOPOLIS

REGIA: Francis Ford Coppola

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Francis Ford Coppola

FOTOGRAFIA: Mihai Malaimare Jr.

MONTAGGIO: Glen Scantlebury

SCENOGRAFIA: Lisa K. Sessions, Beth Mickle, Bradley Rubin

COSTUMI: Milena Canonero

MUSICHE: Osvaldo Golijov, Grace VanderWaal

INTERPRETI: Adam Driver, Giancarlo Esposito, Aubrey Plaza

ORIGINE: USA, 2024

DURATA: 138'

CINEMA: Cinecity-Starplex, 16 ottobre 2024

GRAND TOUR

REGIA: Miguel Gomes

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Telmo Churro, Maureen Fazendeiro, Miguel Gomes, Mariana Ricardo

FOTOGRAFIA: Gui Liang, Sayombhu Mukdeeprom, Rui Poças

MONTAGGIO: Telmo Churro, Pedro Marques

SCENOGRAFIA: Thales Junqueira, Marcos Pedroso, Luciano Cammerieri

COSTUMI: Silvia Grabowski

INTERPRETI: Gonçalo Waddington, Crista Alfaiate, Cláudio da Silva

ORIGINE: Portogallo-Italia-Cina, 2024

DURATA: 129'

CINEMA: Mignon, 5 dicembre 2024

L'UOMO NEL BOSCO (*Miséricorde*)

REGIA: Alain Guiraudie

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Alain Guiraudie

FOTOGRAFIA: Claire Mathon

MONTAGGIO: Jean-Christophe Hym

SCENOGRAFIA: Emmanuelle Duplay

COSTUMI: Khadija Zeggai

MUSICHE: Marc Verdaguer

INTERPRETI: Félix Kysyl, Catherine Frot, Jean-Baptiste Durand

ORIGINE: Francia, 2024

DURATA: 102'

CINEMA: Mignon, 16 gennaio 2025

THE BRUTALIST

REGIA: Brady Corbet

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Brady Corbet, Mona Fastvold

FOTOGRAFIA: Lol Crawley

MONTAGGIO: David Jancso

SCENOGRAFIA: Judy Becker

COSTUMI: Kate Forbes

MUSICHE: Daniel Blumberg

INTERPRETI: Adrien Brody, Felicity Jones, Guy Pearce

ORIGINE: Gran Bretagna, 2024

DURATA: 215'

CINEMA: Cinecity-Starplex, 6 febbraio 2025

STRANGE DARLING

REGIA: JT Mollner

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: JT Mollner

FOTOGRAFIA: Giovanni Ribisi

MONTAGGIO: Christopher Robin Bell

SCENOGRAFIA: Priscilla Elliott, Vanessa Knoll

COSTUMI: Rudy Rojas

MUSICHE: Craig Deleon

INTERPRETI: Willa Fitzgerald, Kyle Gallner, Barbara Hershey

ORIGINE: USA, 2024

DURATA: 97'

CINEMA: Cinecity-Starplex, 13 febbraio 2025

MICKEY 17

REGIA: Bong Joon-ho

SOGGETTO: dal romanzo *Mickey7* di Edward Ashton

SCENEGGIATURA: Bong Joon-ho

FOTOGRAFIA: Darius Khondji

MONTAGGIO: Jinmo Yang

SCENOGRAFIA: Fiona Crombie, Alice Felton

COSTUMI: Catherine George

MUSICHE: Jung Jae-il

INTERPRETI: Robert Pattinson, Toni Collette, Mark Ruffalo

ORIGINE: USA - Gran Bretagna, 2025

DURATA: 139'

CINEMA: Cinecity-Starplex, 6 marzo 2025

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio ed elaborazione grafica di Alessandra Vigna.

Pagine 10-18: archivio R. Ghidotti, fotografie di Arrigo Lana, Casalbuttano (Cremona), Museo Archeologico di Piacenza (e in deposito presso il Museo Civico di Canneto sull'Oglio), autorizzazione richiesta il 10 ottobre 2022.

Pagine 24-30: archivio D. Trevisan, fotografie di Filippo Mantovani, per gentile concessione della famiglia Trentin.

Pagine 32-39: archivio P. Venturelli; l'autrice dichiara le riproduzioni da lei fornite pubblicabili in quanto «di pubblico dominio» ed è informata della necessità di fornire, insieme alle riproduzioni, le relative autorizzazioni a pubblicarle, ove richieste.

Pagina 46: Archivio di Stato di Mantova, Fondo Calzolari, n. 538, SIRBeC scheda AFRILMM - IMM-15020-0000541, autorizzazione concessa, n. 27/2024, ai sensi dell'«Accordo di collaborazione tra l'Archivio di Stato di Mantova e la Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova per l'utilizzo di immagini a scopo scientifico e divulgativo».

Pagine 64-74: archivio Il Bulino edizioni d'arte; p. 64: Museo Civico di Mirandola, immagine tratta dalla pagina «Alessandro II Pico di Wikipedia, pubblico dominio Wikimedia Commons, foto di Daniele Bizzarri, autorizzazione richiesta al Museo via posta elettronica il 21 maggio 2025, reiterata telefonicamente il 26 maggio 2025, benché tutto il possibile sia stato fatto per comunicare la richiesta non si è ricevuto alcun riscontro; pp. 68-74: immagini tratte dal volume G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, V: *Morte di una dinastia. I Gonzaga-Nevers, da Carlo I a Ferdinando Carlo (1628-1708)*.

Pagina 84: archivio A. Vigna, elaborazione grafica digitale dell'autrice dell'immagine pubblicata nel volume *Relazione, riflessioni e giudizio sul sesso di un individuo umano vivente chiamato e conosciuto sotto il nome di Giacoma Foroni*, Mantova, Società tipografica all'Apollo, 1802.

Pagine 104-114: archivio C. Togliani; figg. 1 Archivio Storico Comunale di Bozzolo; figg. 2-3 immagini scaricate in rete dal sito <https://maps.arcanum.com>; figg. 4-5 Archivio di Stato di Mantova, rispettivamente Mappe dei comuni censuari della provincia di Mantova e Catasto Teresiano - II stazione - b. 57 e Catasto Teresiano, Bozzolo, Mappe, fol. XIV, autorizzazione concessa il 28 maggio 2025 via posta elettronica, ai sensi dell'«Accordo di collaborazione tra l'Archivio di Stato di Mantova e la Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova per l'utilizzo di immagini a scopo scientifico e divulgativo»; fig. 7 Pinacoteca di Brera, Milano, Archivio Cagnola, Cartella 4; figg. 8-9 immagini tratte dal volume D. SACCHI, *L'Arco della Pace a Milano descritto ed illustrato da Defendente Sacchi [...] e pubblicato per la Fausta Inaugurazione fatta da S.M.I.R.A. Ferdinando I*, Milano, Omobono Manini, 1838; l'autore è informato della necessità di fornire, insieme alle riproduzioni, le relative autorizzazioni a pubblicarle, ove richieste.

Pagine 116-145: archivio U. Padovani; p. 116 Collezione Ivana Saccani, Mantova, autorizzazione del 24 aprile 2024, per lettera; figg. 1-13 e pp. 141 e 145 Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni (figg. 1-13) e Fondo Giuseppe Facciotto (pp. 141 e 145), autorizzazione concessa, n. 11/2025, ai sensi del *Regolamento per la riproduzione di immagini di beni culturali del Comune di Mantova*, art. 7, comma 1b; figg. 14-15 Collezione Umberto Padovani, Mantova.

Pagine 146-154: archivio C. Fraccari, immagini scaricate dalla rete per finalità di recensione.

Gli autori sono informati dell'obbligo di fornire, insieme alle immagini di cui corredano i loro contributi, le autorizzazioni a pubblicare le opere riprodotte, laddove richieste. Sono dunque responsabili di eventuali omissioni.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 2025
DA 4GRAPH SRL
PER IL BULINO EDIZIONI D'ARTE

Il Bulino edizioni d'arte
via B. Cervi 80, 41123 Modena - Italy

IN QUESTO NUMERO

Gli autori

Claudio Fraccari, Enzo Ghidoni
Riccardo Ghidotti, Claudia Lattanzi, Umberto Padovani
Roberto Ragione, Carlo Togliani, Debora Trevisan
Paola Venturelli, Alessandra Vigna

Gli argomenti

Ceramiche preromane dal centro storico di Canneto sull'Oglio
Un'inedita lastra scultorea quattrocentesca da Castiglione Mantovano
«Muschio, ambra e zibetto», guanti e camicie...
Il perduto altare del «Choro per le suore» in Sant'Orsola
Alessandro II Pico e la «questione» di Casale
La storia di Giacomina Foroni
Porta Mantova (o San Martino) in Bozzolo
Disegni di Casa Rubini nei taccuini di Facciotto
Il sesto senso: testimoni recenti di oltranza cinematografica

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83
Tassa pagata - pieghi di libro a tariffa ridotta
Autorizzazione n. 184 del 31/03/92 di Poste Italiane S.p.A.
Direzione Commerciale Imprese - filiale di Modena