

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.gov.it](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.gov.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

VICEDIRETTORE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vice direttore e editore:

SILVIO CARNEVALI
silca54@alice.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 copertina: *Antonio Begarelli, Sant'Antonio abate, particolare. San Benedetto Po, abbazia di Polirone.*

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

MONS. ROBERTO BRUNELLI
storico delle religioni • Museo Diocesano
«Francesco Gonzaga», Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

SILVIO CARNEVALI
storico

CLAUDIO FRACCARI
critico letterario e di arti visive
Liceo Scientifico «Belfiore», 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 • Università di Macerata

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
dirigente storico dell'arte
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo

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 (non saranno pubblicate immagini sprovviste della necessaria autorizzazione); 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: [bibiblioteche.servizi@comune.mantova.gov.it](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.gov.it) per l'eventuale pubblicazione nell'apposita rubrica.

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



COMUNE^{DI}
MANTOVA

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



SOMMARIO

M. Sulpicius Valens. Un legionario mantovano a guardia del limes germanico <i>di</i> RICCARDO GHIDOTTI	10
Benefici, devozioni e prediche di frati tra la corrispondenza di Isabella d'Este. Primi appunti <i>di</i> GIUSEPPE GARDONI	22
Antonio Begarelli: lo stile della maturità. Appunti dai restauri ultimi nell'abbazia di Polirone in San Benedetto Po <i>di</i> GIUSEPPE BILLONI	40
Il transito dell'«Unto del Signore». Il funerale di Carlo v d'Asburgo <i>di</i> GIANCARLO MALACARNE	63
«Con disegno dato da Vespasiano Gonzaga». La memoria dei nobili costruttori di fortezze nel Rinascimento <i>di</i> ALICIA CÁMARA MUÑOZ	78
Una sanguigna viennese attribuita a Giuseppe Bazzani <i>di</i> UGO BAZZOTTI	112
Amarcord Umberto Bellintani <i>di</i> UMBERTO PADOVANI	120
Otto e mezzo. Esempari dell'attuale cinema d'autore <i>di</i> CLAUDIO FRACCARI	128
Libri e mostre	146

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

UGO BAZZOTTI è storico dell'arte. Laureatosi a Padova, insegna alle Medie superiori, poi ricopre il ruolo di direttore di Palazzo Te e dell'Ufficio Musei e Monumenti del Comune di Mantova. È stato docente al Politecnico di Milano, Polo di Mantova e all'Università Cattolica di Milano. Socio ordinario dell'Accademia Nazionale Virgiliana, è autore di oltre cento pubblicazioni di prevalente argomento mantovano.

GIUSEPPE BILLONI è restauratore laureato con quattro specializzazioni. Ha scritto vari saggi su restauri e scoperte, anche su «Civiltà Mantovana» (numeri 17 del 1987 e 28-29 del 1990). È pittore e incisore, riconosciuto da importanti esponenti della critica fra cui Renzo Margonari e Federico Zeri. Ha fondato nel 2000 la corrente «Arte Criptica» o «Criptic Art».

ALICIA CÁMARA insegna Storia dell'arte alla Universidad Nacional de Educación a Distancia (Spagna). Si è occupata di storia dell'architettura e di ingegneria dei secoli XVI-XVIII. Ha pubblicato saggi e monografie, tra cui *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio* (1990), *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II* (1998), *Leonardo Turriano, ingeniero del rey* (2010), *Un reino en la mirada de un ingeniero. Tiburzio Spannocchi en Sicilia* (2018).

CLAUDIO FRACCARI insegna Lettere al liceo «Belfiore» di Mantova. I suoi interessi spaziano dalla lessicologia alla storia della letteratura, da cinema e teatro a storia e critica d'arte, alla fotografia. Tra gli ultimi lavori: *Appuntamenti al buio. Cento film dell'anno duemila* (2001), *Cortesie per gli ospiti. Itinerario di lettura tra l'antico e il moderno* (2013), *Vulpes in fabula. La fortuna millenaria del modello esopico* (2014), *Nittalopia. Scritture profane* (2018).

GIUSEPPE GARDONI ha studiato all'Università di Verona, dove è stato docente di Storia medievale, e a Ca' Foscari di Venezia; ha conseguito il dottorato di ricerca a Padova. Ha poi ottenuto l'abilitazione come professore universitario. Autore di numerosi saggi, si è dedicato prevalentemente allo studio della società e della vita religiosa in età medievale. È membro, tra l'altro, dell'Accademia Nazionale Virgiliana e della Società Storica Lombarda.

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

GIANCARLO MALACARNE, storico, giornalista, conferenziere ed esperto di araldica, è direttore di «Civiltà Mantovana». È autore di numerose ricerche documentarie sulla storia e le storie gonzaghesche e mantovane; da *Araldica gonzaghesca* (1992) fino ai sei volumi dei *Gonzaga di Mantova*, a *Panhistoria. La tradizione del pane nel Mantovano* (2015) e all'ultimo *Onore gloria vanità. Il duello nell'Italia del Cinquecento* (2017).

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.

Hanno inoltre collaborato a questo numero, con recensioni: STEFANO L'OCCASO e RENZO MARGONARI.



*Cippo fastigiato di Marcus Sulpicius Valens.
Magonza, Landesmuseum, inv. s 70.*

RICCARDO GHIDOTTI

M. SULPICIUS VALENS
UN LEGIONARIO MANTOVANO
A GUARDIA DEL LIMES GERMANICO

Nell'anno 1804 venne alla luce a Zahlbach, piccolo comune alle porte di Magonza, oggi parte integrante della città in corrispondenza dei quartieri di Bretzenheim e di Oberstadt, in cui in età romana fu costituito un grande cimitero militare, un *cippus fastigatus*, attualmente conservato nel locale museo archeologico¹ e relativo a un legionario romano di origine mantovana appartenente alla legione XXII Primigenia².

Il cippo fastigiato è un monumento funerario di forma parallelepipedica, di modeste dimensioni e con la parte superiore rastremata. Il testo epigrafico che è riprodotto, in modo conforme all'originale, nel XIII volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, alla scheda 6973, è il seguente:

*M(arcus) Sulpici
us M(arci) f(ilius) Sab
ati(na tribu) Vale(n)s
M(a)ntua mil(es)
leg(ionis) XXII Pr(imigeniae)
an(norum) L stip(endiorum) XXV
h(ic) s(itus) e(st)*

ossia: Marco Sulpicio Valente, figlio di Marco, della tribù Sabatina, originario di Mantova, milite della legione XXII Primigenia, morto all'età di cinquant'anni, dopo venticinque di servizio, è sepolto qui.

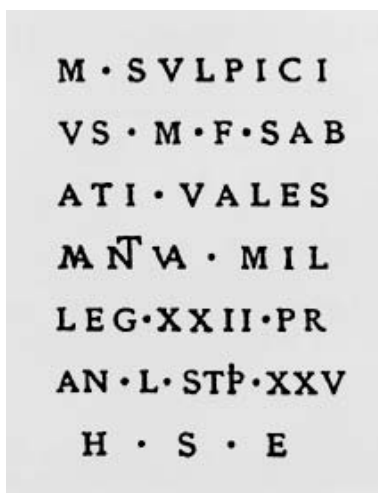
Già a un primo esame dell'epigrafe si coglie la volontà del lapicida di economizzare sull'incisione del testo. La parola *M(a)ntua*, per esempio, è incisa attraverso il ricorso a nessi (lettere legate)³; oltre a ciò è stata eliminata la prima *a*, in quanto del tutto inutile dal momento che il nome della città non è confondibile col nome di nessun altro centro urbano dell'impero. Va altresì ricordato che la menzione della *tribus Sabatina* (cui è ascritto l'*ager mantuanus*, ivi compreso

il capoluogo) è la conferma che si tratti proprio di *Mantua*. Anche il *cognomen* *Vale(n)s* è inciso in una forma “sincopata”, proprio perchè il termine, quand’anche così modificato, non può che riferirsi all’aggettivo valente. La volontà di economizzare sul lavoro d’incisione si evince pure dal vocabolo *stip(endiorum)* che, sebbene largamente abbreviato, è caratterizzato anche dalla legatura tra la lettera *i* e la lettera *p*. Comunque sia, il massiccio ricorso alle abbreviazioni e ai nessi, in un testo di per sé già molto conciso, significa limitare al massimo i costi dell’incisione, ma anche ridurre sensibilmente le dimensioni del cippo stesso con relativo risparmio di materiale⁴, eventualità che si coglie ancor più dallo spezzamento dei nomi *Sulpicius* e *Sabatina* che, a causa della limitata larghezza dello specchio epigrafico, sono stati completati nella riga successiva.

Volendo tratteggiare la figura del nostro personaggio dobbiamo innanzi tutto partire dal nome. Il gentilizio *Sulpicius* è abbastanza diffuso nella regione transpadana e, delle 30 iscrizioni in cui è presente⁵, una è relativa alla Liguria, 5 al Piemonte, 12 al Veneto (con 6 iscrizioni documentate a Verona) e 12 alla Lombardia (con 8 iscrizioni documentate a Milano e 2 a Brescia). Possiamo quindi affermare che la massima concentrazione del nome di famiglia sia da localizzare nella fascia territoriale compresa tra Milano e Verona. Proprio da quest’ultima località proviene un’epigrafe (*CIL* V, 3761) nella quale si menziona un *Publius Sulpicius Valens*, dunque un individuo con lo stesso gentilizio e lo stesso *cognomen* (soprannome) del nostro legionario. Data l’assoluta omonimia e la vicinanza geografica tra Verona e Mantova è possibile congetturare che il soggetto veronese possa essere un discendente in linea diretta di Marco Sulpicio, perché essendo quest’ultimo un soldato vissuto in età claudio-neroniana deve necessariamente essere stato il primo della sua *gens* a manifestare l’uso del *cognomen*⁶. Va rilevato inoltre che la *gens Sulpicia* è una delle famiglie più antiche dell’aristocrazia romana, per cui, quando il gentilizio designa un cittadino di basso livello sociale (come nel caso di specie), ne comprova certamente la sua discendenza libertina⁷.

Il *cognomen* lo troviamo inciso nella forma *Vales*, come esito dell’etlissi (sincope) della *n* di *Valens*, proprio perché i processi di caduta consonantica sono frequentissimi nelle iscrizioni latine soprattutto nel I secolo d.C.⁸. In ogni caso, entrambi i termini considerati sono voci del verbo *valeo* (valere), in particolare: *vales* è la seconda persona singolare del presente indicativo e *valens* è il participio, e quand’anche il termine sia usato in funzione di aggettivo (come nel nostro caso) traduce comunque il vocabolo “valente”, ma può significare anche “robusto”, “forte”, “gagliardo”, “vigoroso”, fornendoci, in tal modo, un primo indizio sulle caratteristiche fisiche del nostro legionario.

Quanto al *prenomen* (*Marcus*), essendo il medesimo del padre, ci consente di affermare che molto probabilmente doveva trattarsi del figlio primogenito⁹.



Corpus Inscriptionum Latinarum, XIII,
 riproduzione del testo epigrafico del cippo fastigiato catalogato al n. 6973.

L'indicazione della *tribus*, di solito abbreviata ed espressa all'ablativo, ci designa quale fosse la circoscrizione elettorale di un cittadino romano. I figli ereditavano la *tribus* paterna, ma era sempre possibile per il cittadino cambiare l'appartenenza tribale per motivi contingenti legati agli spostamenti e ai cambiamenti di residenza durante la vita¹⁰. Nel nostro caso, il riferimento alla *tribus Sabatina* significa che Marco Sulpicio, nonostante tutto, aveva mantenuto la residenza nell'ambito del *Municipium* di *Mantua*.

Nel testo troviamo pure l'indicazione, declinata all'ablativo, della città natale (*origo*). Questo dato, tuttavia, non ci consente di stabilire se Marco Sulpicio fosse di origine urbana o rurale. Col nome della città capoluogo, infatti, era indicato tanto il luogo d'origine dei cittadini quanto quello degli abitanti del contado¹¹. Comunque sia, il dato è particolarmente ricorrente proprio negli epitaffi dei militari morti lontano dalla loro terra natale¹².

Infine, circa la formula *h(ic) s(epulcrum) e(st)*, abbinata col nome del defunto al nominativo, va detto che è tipica delle epigrafi funerarie dei militari stanziati nelle province di Gallia e di Germania, specie nel primo secolo d.C.¹³.

La sede della legione XXII Primigenia, negli anni in cui prestò servizio Marco Sulpicio Valente, fu il forte legionario di *Mogontiacum* attorno al quale, nel volgere del tempo, si formò l'omonima città (l'odierna Magonza) che divenne il capoluogo della *Germania Superior*¹⁴. Il forte era posto sulla riva sinistra del Reno, di fronte al punto di confluenza col Meno.

Fin dai tempi di Augusto fu fondato, sull'altipiano che sovrasta i due fiumi, un *castrum* che rappresentò una base di partenza ideale per la successiva occupazione del territorio transrenano. Il *castrum*, destinato a contenere tre legioni (circa 16000 uomini), misurava in lunghezza un chilometro per una larghezza di 750 metri, era circondato da terrapieni e palizzate e aveva gli edifici realizzati in legno. Fu solo in seguito agli attacchi delle popolazioni germaniche dei Catti e dei Mattiaci, causati dalla grave situazione d'instabilità creatasi dopo la morte di Nerone (68 d.C.), che si provvide a munire il *castrum* con edifici in muratura e con mura di pietra. Successivamente, spostatosi il *limes* verso oriente, *Mogontiacum* non si trovò più direttamente sulla frontiera e la città divenne un centro amministrativo dell'esercito romano nella Germania Superiore¹⁵.

Al fine di collocare Marco Sulpicio all'interno di una cronologia assoluta certa, benché di lui si conoscano solo dati biometrici relativi quali l'età di morte e gli anni di servizio, è necessario mettere in relazione i suoi dati personali con eventuali elementi cronologici assoluti, i quali ci possono essere forniti dalle vicende che hanno caratterizzato la XXII legione. In passato è stata lungamente controversa la questione secondo cui sarebbe stato Caligola, nel 39 d.C., o Claudio, quattro anni più tardi, a istituire le due nuove legioni: la XV Primigenia e la XXII Primigenia. Il Ritterling sostenne la tesi in favore di Caligola¹⁶, mentre il Parker propose per Claudio¹⁷.

La XV fu costituita e così denominata perché doveva essere di guarnigione, a *Mogontiacum*, nella Germania Superiore in aggiunta alle già presenti legioni XIII, XIV e XVI, mentre la XXII per congiungersi con la XX e la XXI a *Castra Vetera*, nella Germania Inferiore¹⁸. Ciò nondimeno, con la riorganizzazione del fronte renano voluta da Claudio, nel 43, in seguito all'invasione della *Britannia*, le due legioni furono invertite di sede, ossia, la XV fu trasferita nella Germania Inferiore e la XXII nella Germania Superiore. In virtù di ciò, si può dedurre che l'imperatore che ridistribuì le legioni nel 43, trascurando la sequenza numerica, non fosse il medesimo che le aveva costituite con tanta attenzione per l'ordine stesso. Dunque sarebbe stato Caligola il probabile creatore delle due legioni che dal 39 al 43 seguirono l'ordine numerico prestabilito e poi furono invertite di dislocazione¹⁹.

Riassumendo in breve gli avvenimenti che coinvolsero la legione, possiamo affermare che la XXII fu creata da Caligola nel 39 per una rapida campagna contro i Germani, affrontati presso l'odierna Wiesbaden, dopo di che fu posta di stanza a *Castra Vetera* (l'odierna Xanten)²⁰ fino all'anno 43, quando fu trasferita a *Mogontiacum*, dove rimase ininterrottamente fino all'aprile del 69, momento in cui scese in Italia al seguito di Vitellio per le note vicende legate alla guerra civile scatenatasi dopo la morte di Galba. In quell'occasione il reparto partecipò alla sfortunata difesa di Cremona (ottobre del 69) contro l'esercito flaviano²¹. terminate le ostilità fratricide e con l'avvento di Vespas-

siano, la legione fu rimandata a presidiare i confini settentrionali, dapprima per un brevissimo periodo, tra il 69 e il 70, a *Vindobona* (Vienna), quindi nel medesimo anno (il 70) a *Castra Vetera*, dove rimase fino all'89/90²², quando ritornò di nuovo a *Mogontiacum* rimanendovi fino agli inizi del IV secolo. Da segnalare che nell'anno 89 l'unità contribuì a reprimere un vero e proprio tentativo d'usurpazione da parte di Lucio Antonio Saturnino, governatore legato della Germania Superiore, contro l'imperatore Domiziano il quale la ricompensò con il titolo di *Pia Fidelis Domitiana* (fedele e leale a Domiziano). Tuttavia dal settembre del 96, in seguito all'ingloriosa morte dell'imperatore e alla conseguente *damnatio memoriae*, venne meno il titolo di *domitiana* e la legione da quel momento fu denominata XXII *Primigenia Pia Fidelis* e abbreviata epigraficamente in XXII *PPF*.²³

Alla luce di queste vicende, possiamo stabilire come termine *ante quem* per la morte di Marco Sulpicio l'aprile dell'anno 69, sia perché nell'epigrafe il reparto è definito con la sola denominazione *Primigenia* (senza l'epiteto *Pia Fidelis*) e sia perché il cippo funerario è stato scoperto a *Mogontiacum*, e ben sappiamo che dall'aprile di quell'anno la legione fu spostata da quella sede. Se poi andiamo a ritroso di 25 anni, che è la durata del periodo di ferma di Marco Sulpicio, si arriva all'anno 44. A questo punto bisogna prendere in considerazione un altro fattore, ossia che, dalla riforma dell'esercito operata da Augusto in poi, la prassi comune era quella di rinnovare parzialmente le legioni con avvicendamenti, immettendovi le nuove reclute in sostituzione dei veterani che lasciavano il servizio. Pur tuttavia, non è questo il caso della legione XXII la quale fu costituita per *delectus*, ossia attraverso l'antica consuetudine secondo cui l'imperatore arruolava in una sola volta nuove legioni complete allo scopo di ricostruire unità disciolte o distrutte²⁴. Per questo motivo è possibile concludere che Marco Sulpicio (che come abbiamo visto faceva sicuramente parte dell'unità già nel 44) sia stato arruolato fin dal 39, in occasione della costituzione *ex novo* della XXII legione. Stabilito ciò, ne consegue che il Nostro sia nato a *Mantua* (o nei suoi dintorni) nel 14 d.C. e sia morto a *Mogontiacum* nell'anno 64 della nostra era.

Al momento della morte, Marco Sulpicio era certamente ancora in servizio: lo suggerisce il fatto che nell'epigrafe è definito *miles* e non *veteranus*, inoltre bisogna considerare che all'epoca dei fatti *Mogontiacum* era un forte militare a sé stante, per altro non ancora edificato in muratura. Non deve stupire quindi se il cippo non sia stato offerto da familiari o da amici ma, visto che nell'epigrafe non figurano dedicanti, se ne deduce che sia stato offerto dall'insieme dei commilitoni. Del resto la famiglia è quasi sempre assente dalle iscrizioni funerarie dei soldati, poiché questi avevano la garanzia di una sepoltura decorosa grazie al contributo obbligatorio che essi stessi depositavano nella "cassa"

della legione, dando vita, in questo modo, a una vera e propria “associazione funebre militare”, come quei *collegia funeraticia*, legati alle professioni, che perseguivano le stesse finalità nella vita civile²⁵. Ciò tuttavia non autorizza a credere che il defunto, quasi certamente scapolo²⁶, non avesse una compagna e dei figli. Del resto, questo potrebbe spiegare il motivo del mantenimento della residenza nella terra d’origine e anche la possibile discendenza che abbiamo ipotizzato esserci, forse, in quel Publio Sulpicio Valente di Verona, ricordato in precedenza.

Vediamo ora com’era la vita nelle legioni nel periodo claudio-neroniano (41- 68 d.C.), ossia quando Marco Sulpicio Valente prestò servizio. Innanzi tutto bisogna dire che la formazione dell’esercito spettava all’imperatore, come pure il comando supremo²⁷ e che da Augusto in poi valse il principio della co-scrizione volontaria²⁸. Ogni aspirante al servizio era sottoposto all’*inquisitio*, in cui non si esaminavano soltanto le sue caratteristiche fisiche, ma si verificava se ci fossero state condanne o carichi pendenti, perché nell’esercito non potevano trovar posto uomini che avessero o avessero avuto problemi con la giustizia²⁹. Per quanto riguarda i requisiti fisici, si richiedeva una buona prestanza, essendo la vita militare e il combattimento molto duri e faticosi. Sappiamo che era richiesta una statura compresa tra 6 piedi e 5 piedi e dieci onces, ossia tra 1,77 e 1,71 metri, ma quando vi era penuria di uomini si guardava principalmente alla robustezza più che alla statura³⁰. Stando alle statistiche emerse dallo studio del Forni³¹, il quale ha analizzato più di 2800 iscrizioni militari, si ricava che il maggior numero dei legionari fu arruolato tra i 18 e i 23 anni, con una punta massima a 20 anni. Tuttavia dalle tabelle statistiche si rileva che gli arruolati a 25 anni sono ancora in buon numero e comunque si conoscono casi di arruolamenti oltre i 30 anni e in un caso fino a 36³².

La paga, l’indennità di congedo (*praemia militiae*)³³ e le possibilità di fare carriera, prima militare e poi nella vita civile, erano alla base della scelta del servizio volontario nell’esercito. Da Augusto in poi lo *stipendium* fu di 225 denari annui³⁴ divisi in tre rate da cui, tuttavia, bisognava detrarre le spese per il vitto, per il vestiario e, *una tantum*, la spesa per le armi. Il legionario, però, usufruiva di cure mediche gratuite e della possibilità di imparare un mestiere. Un altro provvedimento che rese allettante la vita militare per un giovane fu rendere ogni soldato padrone dei propri beni personali e della sua paga (*peculium castrense*). Infatti, in base al diritto romano, un giovane nella vita civile era totalmente subordinato, anche economicamente, al *paterfamilias*, che era la sola persona, dal punto di vista legale, in grado di possedere beni e di disporne.

Si ritiene che in età claudio-neroniana circa la metà dei legionari reclutati nella parte occidentale dell’impero fosse di origine italica. Ciò nondimeno,

in detto periodo la XXII Primigenia è costituita in larga misura da individui provenienti dalla Penisola: infatti, delle 29 iscrizioni funerarie pervenuteci 19 appartengono a legionari italici, 9 sono di militi provenienti dalla Gallia Narbonese e una riguarda un soldato originario del Norico³⁵.

Le legioni avevano un organico di circa 5500 uomini comandati da un *legatus legionis*. La truppa era costituita da sottufficiali con paga doppia rispetto al legionario (*duplicarius*) o una volta e mezzo (*sesquuplicarius*), infine vi erano i *milites*, come Marco Sulpicio, che erano i legionari comuni. La loro *routine* quotidiana comprendeva il servizio di guardia, il pattugliamento delle strade lungo il *limes* e tutte le corvée ordinarie.

La durata della ferma era teoricamente di 20 anni come *miles* (soldato semplice) e poi di altri 5 anni come *veteranus* ma, proprio nel periodo claudio-neroniano, a causa della difficoltà dell'erario di elargire l'indennità di congedo, molti soldati rimasero sotto le armi per un tempo anche molto superiore perché l'imperatore cercò di trattenerli in servizio il più possibile, anche con 30 e più anni di servizio³⁶. Proprio sotto i principati di Claudio e di Nerone si ebbero casi di congedi concessi a soldati arruolati tra 28 e 36 anni prima³⁷, ma dalla fine del primo secolo non si ebbero più ferme così lunghe.

Fondamentalmente le legioni erano reggimenti di fanteria pesante che combattevano in ordine chiuso. La divisa tipica del periodo di Marco Sulpicio era costituita da una tunica di lana, lunga fino al ginocchio, con maniche corte e sulla quale veniva indossata una corazza di lamine metalliche (la lorica segmentata) che erano agganciate sul retro e sul davanti con cinghie di pelle. Il ritrovamento di esemplari di ganci in siti militari connessi col primo periodo della conquista della *Britannia* fa pensare che essa fosse già largamente utilizzata attorno al 40 d.C. Alla metà del secolo fu introdotto anche un nuovo tipo di elmo (modello *Weisenau*, dal nome del quartiere di Magonza dove ne sono stati rinvenuti alcuni esemplari) che proteggeva meglio la nuca e la fronte³⁸. Ai piedi il legionario portava pesanti sandali di cuoio con suola doppia e rinforzata da chiodini di ferro. Il fianco sinistro era protetto da un grande scudo rettangolare convesso per deviare più facilmente i colpi in arrivo, e come armi da offesa portava il *pilum* e il *gladius*.

Stabilito con precisione il periodo durante il quale Marco Sulpicio Valente prestò servizio, è possibile passare in rassegna i fatti bellici ai quali il suo reparto prese parte. La creazione della XXII legione e della gemella XV fu voluta da Caligola, nel 39, sia in vista di un'ipotetica spedizione in *Britannia* e sia per rinforzare il *limes* renano messo in costante pericolo dalla pressione dei Germani. In realtà l'azione del 39 sul fronte renano, cui partecipò la XXII legione, non fu una vera e propria campagna militare, ma piuttosto un tentativo di spedizione contro i Catti che non poteva dare efficaci risultati, viste l'inoltrata

stagione autunnale e la repentina ritirata di queste genti nelle foreste di là dal Reno³⁹. Pur tuttavia quell'azione e la riorganizzazione dei reparti di frontiera non furono inutili, perché, sebbene non avesse dato risultati concreti, l'azione del 39 ebbe il merito di spostare in avanti la linea del fronte, cosicché quando, nel 41, i Germani tentarono di penetrare in territorio romano, i Catti a sud e i Cauci a nord, i primi furono battuti dal legato della Germania Superiore Galba e i secondi dal legato della Germania Inferiore Publio Gabinio Secondo, alle cui dipendenze era la XXII legione e che nell'occasione recuperò l'ultima aquila legionaria persa da Varo nel disastro di Teutoburgo, di trentadue anni prima, e ancora in mani germaniche⁴⁰. Poi, nel 50, i Catti, riprendendo il tentativo del 41, con l'aiuto dei Cherusci cercarono d'invadere nuovamente la Germania Superiore, dove, nel frattempo, fu chiamata a operare la XXII legione, ma sconfitti da Publio Pomponio Secondo i Germani dovettero chiedere la pace⁴¹.

Come sappiamo, Marco Sulpicio morì nel 64, per cui non poté seguire il suo reparto in Italia al tempo della guerra civile dell'anno 69, quando la XXII legione, due giorni prima dello scontro decisivo, sostò a *Hostilia* e poi raggiunse Cremona passando probabilmente per la sua *Mantua*⁴²: «presso le acque dove il Mincio, grande, erra in lenti meandri e veste le rive di tenere canne»⁴³.

ABSTRACT

Riccardo Ghidotti takes into consideration a funeral inscription of a Roman legionnaire of Mantuan origin serving on the Rhenish border. The analysis of the text allows to outline some features of the soldier and to define in which decades of the first century AD he lived.

NOTE

ABBREVIAZIONI

CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Cfr. arachne.uni-koeln.de

1. Si tratta del Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magonza.
2. Il testo dell'epigrafe fu pubblicato la prima volta ventisei anni dopo la sua scoperta. Cfr. P.E.A. WIENER, *De legione romanorum vigesima secunda*, Darmstadt 1830, p. 121, n. 54.
3. Si dicono unite in nesso le lettere aventi in comune almeno un'asta verticale o obliqua di due o più caratteri consecutivi.
4. A. DONATI, *Epigrafia romana. La comunicazione dell'antichità*, Bologna 2002, p. 10.
5. Cfr. CIL, V, *indices*, p. 1128.
6. Si ricorda che è proprio dall'età di Claudio che incominciarono a essere utilizzati i *cognomina* nell'onomastica dei soldati. Cfr. G. FORNI, *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano*, Milano-Roma 1953, pp. 60-61 e nota 1. In ogni caso l'uso del *cognomen* nelle classi inferiori ha inizio in una fase piuttosto avanzata del I secolo d.C. Cfr. I. CALABI LIMENTANI, *Epigrafia latina*, Milano-Varese 1968, p. 158.
7. Sulle modalità d'acquisizione del gentilizio da parte dei liberti, cfr. CALABI LIMENTANI, *op. cit.*, p. 161 e H. THYLANDER, *Étude sur l'épigraphie latine*, Lund 1952, pp. 138-139.
8. C. TAGLIAVINI, *Le origini delle lingue neolatine. Corso introduttivo di filologia romanza*, Bologna 1949, p. 242.
9. A.E. BRECCIA, *Epigrafia latina*, in *Guida allo studio della civiltà di Roma antica*, II, Napoli 1967, p. 733.
10. A. DONATI, *L'epigrafia romana*, in *Le fonti per la storia antica*, a cura di G. Poma, Bologna 2008, pp. 222-223.
11. Cfr. *Digesta*, L I, 1, 30. Il Mantovano antico era di dimensioni molto più ridotte rispetto all'attuale. Lo suggeriscono, oltre al celebre verso di MARZIALE, *Epigrammi*, XIV, 195, in cui il poeta mette in rapporto la *magna Verona* con la *parva Mantua*, alcuni dati topografici, quali il corso dei fiumi e il disegno agrario della campagna, retaggio della centuriazione triumvirale. Tali elementi ci consentono di definire, con buona approssimazione, i limiti dell'*ager mantuanus* che a meridione coincideva col corso del Po, a occidente con i corsi dell'Oglio e del Chiese e a oriente col Mincio. Quanto al confine settentrionale, pur essendo d'incerta determinazione, era probabilmente definito da una linea convenzionale non riconoscibile con precisione, ma che doveva staccarsi dal corso del Chiese, presso Acquafredda, e raggiungere i colli morenici a sud di Castiglione, proseguendo poi, con un andamento pressoché rettilineo, per Guidizzolo e Volta Mantovana fino a raggiungere il Mincio. Cfr. P. TOZZI, *Storia padana antica*, Milano 1972, p. 62.
12. BRECCIA, *op. cit.*, p. 732.
13. J.J. HATT, *La Tombe gallo-romaine. Recherches sur les inscriptions et les monuments funéraires gallo-romanes des trois premiers siècles de notre ère*, Paris 1952, pp. 18-19.

14. La *Germania Superior* fu una provincia romana comprendente parti delle attuali Svizzera, Francia e Germania. Era delimitata a oriente dal corso del Reno e aveva come capoluogo *Mogontiacum*.
15. Per le notizie riguardanti il forte legionario di *Mogontiacum*, cfr. J. BRIEGLER, s.v. «Magonza (Mogontiacum)», in *Enciclopedia dell'arte antica*, IV, Roma 1961, pp. 781-784.
16. E. RITTERLING, s.v. «Legio», in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XII, Stuttgart 1924-1925, coll. 1244-1249.
17. H.M.D. PARKER, *The Roman Legions*, Oxford 1928, pp. 93-98.
18. La *Germania Inferior* fu una provincia romana corrispondente agli attuali Paesi Bassi e alla Germania nord-occidentale. Era delimitata a oriente dal corso del Reno e aveva come capoluogo *Colonia Agrippina* (Colonia).
19. Cfr. R. SYME, *I confini settentrionali da Tiberio a Nerone*, in *Cambridge Ancient History*, edizione italiana, VIII, Milano 1973, pp. 444-450.
20. Xanten è una città tedesca della Renania Settentrionale - Vestfalia posta a poco meno di 300 chilometri a nord di Magonza.
21. TACITO, *Historiae*, III, 22.
22. Sulla permanenza della XXII legione a *Castra Vetera* tra il 70 e l'89/90 si veda: H.M.D. PARKER, *Roman Legions*, New York 1993, pp. 146 e 151. La circostanza è pure confermata dalla presenza di alcune iscrizioni riguardanti la legione scoperte a Xanten. Cfr. *CIL* XIII, 8175; *CIL* XIII, 12079 e *CIL* XIII, 8652.
23. In generale, per le notizie concernenti la XXII Primigenia, cfr. R. GANSCHINETZ, s.v. «Legio», in *Realencyclopädie*, cit., coll. 1797-1820.
24. Dopo il disastro di Varo, in cui furono annientate la XVII, la XVIII e la XIX, l'esercito rimase con sole 25 legioni, ciascuna delle quali con un organico di 5500 uomini. Il numero dei reparti fu tale fino al reclutamento delle due nuove legioni, la XXII Primigenia e la XV Primigenia, da parte di Caligola.
25. Il diritto di associazione nell'impero romano era piuttosto limitato. I *collegia* privati erano formati sostanzialmente da artigiani, ma non avevano, come si potrebbe pensare, scopi "sindacali". Il fine ultimo era solitamente quello del mutuo soccorso e in special modo quello funerario che si proponeva di assicurare, ai membri del sodalizio, delle esequie e un sepolcro dignitosi. Sui *collegia* cfr. la grande opera in quattro volumi di J.P. WALTZING, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains*, Louvain 1895-1900, ristampa anastatica Roma 1968 e, più in breve, dello stesso autore, la voce «Collegium», in *Dizionario epigrafico di antichità romane*, a cura di E. De Ruggiero, II, Roma 1961, pp. 340-406.
26. Con la riforma dell'esercito (6 d.C.), Augusto dispose che ai militari non fosse consentito di contrarre un matrimonio riconosciuto dal diritto romano. Tale norma, rimasta in vigore fino ai tempi di Settimio Severo (197 d.C.), mirava a mantenere i soldati liberi da vincoli familiari nell'interesse dell'efficienza militare.
27. CASSIO DIONE, LIII, 17, 5.
28. TACITO, *Annales*, IV, 4, 2; *Digesta*, XLIX, 16, 4, 10.
29. *Digesta*, XLIX, 16, 4, 1-9.

30. VEGEZIO, *Epitome rei militaris*, I, 5.
31. *Cfr. supra*, nota 6.
32. *Cfr.*, FORNI, *op. cit.*, «Appendice A, tabella I: Età di leva», pp. 135-141.
33. L'indennità di congedo pari a 3000 denari, equivalente a tredici anni di paga, fu introdotta da Augusto nel 6 d.C. e rimase invariata per due secoli. *Cfr.* CASSIO DIONE, LV, 23, I.
34. Con Domiziano, nell'83, l'ammontare dello *stipendium* annuo fu portato a 300 denari.
35. *Cfr.* FORNI, *op. cit.*, «Appendice C: *Origines* dei legionari (ordinate per legione)», p. 235.
36. TACITO, *Annales*, I, 17, 2 e SVETONIO, *Nero*, 32, I.
37. *Cfr.* FORNI, *op. cit.*, «Appendice A, tabella II: Durata della ferma», pp. 142-143.
38. Due esemplari di questo tipo di elmo, certamente connessi con la guerra civile dell'anno 69 combattuta nei dintorni di Cremona, cui partecipò la XXII Primigenia, furono rinvenuti nelle acque del Po, l'uno presso Stagno Lombardo (Cremona), l'altro sulla riva opposta del fiume nel comune di Villanova d'Arda (Piacenza). Il primo è conservato nel Museo Archeologico di Cremona, il secondo nel Museo Stibbert di Firenze. *Cfr.* G. PATRONI, *Stagno Lombardo*, «Notizie degli scavi di antichità», serie quinta, V (1908), pp. 312-313 e G. PONTIROLI, *Catalogo della sezione archeologica del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona*, Cremona 1974, pp. 213-214, tav. CLXIII, n. 323.
39. EUTROPIO, VII, 12; SVETONIO, *Caligula*, 51, 2; CASSIO DIONE, LIX, 21, 3 e 22, 2.
40. SVETONIO, *Claudius*, 24; PLUTARCO, *Galba*, 3; TACITO, *Historiae*, I, 49; CASSIO DIONE, LX, 8.
41. TACITO, *Annales*, XI, 20 e CASSIO DIONE, LX, 30.
42. Circa il percorso compiuto dalle legioni vitelliane, dislocate a *Hostilia*, le quali dovevano ricongiungersi, al più presto, col resto dell'esercito a Cremona, senza entrare in contatto con i flaviani accampati a *Bedriacum* (presso Bozzolo), Tacito non è in questo caso preciso nei riferimenti topografici. La storiografia moderna si è molto soffermata sulla questione. Tra le varie ipotesi proposte, tuttavia, la più verosimile è quella fornita da P. TOZZI, *Tacito e la geografia della valle del Po*, «Athenaeum», XLVIII (1970), p. 127, in cui l'autore ritiene che le legioni vitelliane, tra cui la XXII, dovessero percorrere dapprima la via diretta da *Hostilia* a *Mantua*, qui avrebbero piegato per una strada secondaria fino al Viadanese da dove potevano percorrere, in sicurezza, la via *Brixellum-Cremona*.
43. VIRGILIO, *Georgica*, III, 14-15.



Isabella d'Este, *incisione*. Collezione privata.

GIUSEPPE GARDONI

BENEFICI, DEVOZIONI E PREDICHE DI FRATI
TRA LA CORRISPONDENZA DI ISABELLA D'ESTE

Primi appunti

Molto, anzi, moltissimo è stato scritto su Isabella d'Este (1474-1439)¹, additata come una delle più famose donne del Rinascimento italiano; sposa, nel 1490, di Francesco Gonzaga (1466-1519)² che invece ha indubbiamente goduto di minor fortuna. Si è infatti oramai giunti a disporre di una bibliografia "isabelliana" sterminata, persino difficile da dominare. Un suo assai essenziale repertorio deve contemplare almeno il ricordo delle pioneristiche e notissime ricerche archivistiche di Alessandro Luzio e del suo sodale Adolfo Renier³, che hanno avuto e hanno numerosi epigoni che è impossibile ricordare qui in maniera esaustiva; ma non si può omettere un accenno neppure alla più recente letteratura straniera – penso alla silloge di lettere curata da Deanna Schemek⁴ cui si devono aggiungere la monografia di Christine Shaw e quella recentissima di Carolyn James, dedicata peraltro alla coppia marchionale⁵ –; un riferimento andrebbe nondimeno riservato a vari romanzi, se non altro per fare il nome di Maria Bellonci⁶. Certo, non sono mancate, pure nel passato, voci discordanti, fuori dal coro, per così dire. Tra le tante, varrà la pena citare quella di Marcel Proust, il quale vedeva in Isabella «una piccolissima principessa» di «modesto interesse»⁷. Né pare fuori luogo un'altra citazione, questa volta tratta da una recensione firmata da Carlo Dionisotti, al quale risultava piuttosto strano il fatto che molti lavori – «tanto ricchi di amorosa erudizione, tanto sono poveri di discernimento critico», scriveva – siano stati prodotti da uno stuolo di studiosi eruditi che tra Ottocento e Novecento «si siano così fatalmente accesi d'una dama, per quanto non bella, e sufficientemente frigida e viperina perché, senza malizia, possa considerarsi degna ventura che sortisse in vita un tanto marito e un tanto figlio»⁸.

Orbene, nonostante tutto ciò, per quanto assieme al collezionismo⁹, alla «coltura», alle «relazioni letterarie», si sia indagata l'intensa opera di *patronage* della celebratissima marchesa¹⁰, v'è almeno un aspetto al quale non s'è affatto

guardato se non distrattamente: la “religione” di Isabella d’Este. È su questa pista d’indagine che ho inteso incamminarmi in modo del tutto personale¹¹.

L’ho espresso nel titolo: sono questi dei primi appunti. E ciò per evidenziare il carattere asistemático di queste poche pagine e per non resecare ulteriori possibilità di ricerca. L’esito del lavoro è conseguentemente provvisorio, ma non per questo, ritengo, insignificante. L’obiettivo finale, ovvero stendere un profilo della “religiosità” della celeberrima marchesa mantovana, pone numerose questioni. Quelle che in questo momento a me sembrano essere le principali possono essere formulate con le seguenti domande: è possibile scavare nella “vita religiosa” di Isabella? Se sì, come si esprimeva, come era vissuta, quali elementi e peculiarità la connotavano? Senza dimenticare che ella, in quanto donna di potere, aveva anche il compito di “governare” le istituzioni religiose e “orientare” la vita religiosa dei sudditi-fedeli. Ecco, nelle pagine che seguiranno farò riferimento a lettere che getteranno luce soprattutto proprio su quest’ultimo aspetto. E poiché ho scelto di sfruttare lettere che la marchesa scambiò con il marito, emergerà un piccolo spaccato della “politica religiosa” adottata dalla coppia principesca. A proposito delle lettere: in appendice ho posto la trascrizione (che non ha la pretesa d’essere un’edizione puntuale e definitiva) di alcune missive isabelliane: isolati esempi del materiale archivistico che si dovrà continuare a compulsare e a studiare, niente di più.

Come ho avuto modo d’anticipare in altra sede¹², una fonte da sfruttare per i nostri scopi è senza dubbio il testamento di Isabella d’Este, dettato pochi giorni prima del Natale 1535¹³. Ella vi dispose che il suo corpo fosse sepolto nella chiesa di Santa Paola, posta nell’omonimo monastero, davanti all’altare maggiore. Il luogo da lei scelto per la sua sepoltura non risulta casuale: il monastero del Corpus Domini (o di Santa Paola) era infatti stato eretto per volontà di Paola Malatesta Gonzaga¹⁴ nella prima metà del Quattrocento. È elevatissimo il numero delle messe per la salvezza della sua anima che stabilì fossero celebrate dopo la sua morte, seimila. Tra gli enti beneficiati sono da ricordare il monastero domenicano e quello francescano, al quale chiedeva la celebrazione di messe in suo suffragio, richiesta rivolta anche alla chiesa cattedrale. Istituì poi alcuni legati specifici per tutte le monache della città e dei borghi e anche per le sue ancelle. Ella non tralasciò di ricordare le figlie Ippolita e Paola, suore rispettivamente in San Vincenzo e in Santa Paola, alle quali chiese che la ricordassero nelle loro preghiere destinando alla prima un Bambino in avorio e alla seconda un Crocefisso.

Quei lasciti alle figlie da parte di Isabella non possono non evocare le numerosissime opere d’arte da lei collezionate, tra le quali di certo non mancavano quelle a tema religioso. Vien però da chiedersi se la loro presenza possa essere interpretata come sicura testimonianza della personale devozione della marchesa o no. Non si può escludere, per esempio, che la presenza di un *agnus*

Dei inventariato tra le altre *robbe* in Corte Vecchia¹⁵, assieme a «una medaglia de ramo del nostro signor Ihesu Christo»¹⁶ e ai «duoi officietti forniti d'oro con le tavole smaltate, cioè uno con uno Sancto Iohanne da una parte et da l'altra uno Sancto Paulo de relevo [...], l'altro con una Madonna imminiata da una banda et uno Sancto Iohanne da l'altra»¹⁷, sia da ascrivere pur sempre alla sola volontà di radunare preziose opere artistiche. Una considerazione del tutto identica potrebbe essere estesa ai libri¹⁸. Da alcune missive si evince che Isabella si procurò preziosi libri di preghiera riccamente miniati¹⁹. Notizie che inducono a supporre che per la marchesa-collezionista quei ricercati manufatti rappresentassero poco più che degli oggetti d'arte. Ma in quella che dovette essere la sua biblioteca erano presenti, assieme a più d'una Bibbia²⁰, scritti, per lo più in volgare, che ben potevano essere impiegati nelle pratiche devozionali²¹.

Si potrebbe anche dubitare del fatto che le espressioni di conforto, o le esortazioni alla rassegnazione, invocando o rimettendosi alla volontà divina²², che risultano essere piuttosto ricorrenti nelle lettere, specialmente in concomitanza con eventi particolarmente dolorosi, esprimano un autentico e personalissimo “sentire” religioso. Tra gli innumerevoli esempi adducibili, si veda la missiva dell'estate 1491²³ con la quale Isabella scrisse al marito per informarlo d'un suo modesto mal di collo («da heri in qua m'è sopragionta uno pocho de discesa al collo de dreto in modo che l'ho incordato che male posso moverlo») che sperava potesse ben presto passare «mediante la gratia de nostro Signore Dio et lo aiuto deli medici». Un altro esempio: una lettera inviata da Isabella d'Este in cui constatò la necessità di «conformarse cum la volontà de Dio»²⁴. O quella in cui esortò la duchessa di Urbino a «far quello che io anchor ho proposto in la mente mia: de non volere se non quanto a Dio piace»²⁵.

Ben pochi dubbi possono essere, al contrario, avanzati in merito al coinvolgimento diretto di Isabella nel “governo” dei benefici ecclesiastici²⁶. Nella primavera dell'anno 1491 essa caldeggiò l'affidamento del beneficio di Villimpenta al suo cappellano²⁷. Nel giugno successivo²⁸ il marchese così scrisse alla moglie: «vogliamo che faciati intendere al capitulo de San Piero che l'è intentione nostra» di far in modo che «messer Philippo Lapacino habia il canonicato de Sancto Simon e Iuda che era de messer Zorzo nostro capellano e casu quo lor recusaseno de darglo, vogliamo e comitemmovi che metiati dui provesionati ala guardia de la sedia del canonicato del preditto messer Philippo insino la tornata nostra da Fiorenza». E non solo: «Preterea mandati per messer Zohan Lucido e dicitili che liberamente renuntii ala prepositura». Il marchese affidava insomma a Isabella l'incarico di attivarsi in maniera incisiva nell'assegnazione e nella gestione di un canonicato, esprimendo a lei in maniera ferma i suoi propositi: «volemo che alhora alhora lo privati de lo offitio facendogli retinere tutti li fructi de lo archidyaconato e de la prepositura, reservando quelli de lo archidyaconato a petitione nostra, e facendo relaxar quelli de la prepositura

al prefato messer Zorzo». La marchesa non fece altro che dare attuazione a quanto il consorte le aveva richiesto²⁹. Quando, nei primi mesi del 1492³⁰, la carica di arcidiacono della cattedrale si rese vacante per la morte di Benedetto Mastini³¹, Isabella ne raccomandò l'assegnazione a Carlo degli Uberti³², esponente d'una *casa* fedele a Francesco. Agli inizi del Cinquecento gli abitanti di Sacchetta furono privi di parroco³³ («patischono quelli nostri homini de messa et altri officii et sacramenti pertinenti al culto divino per non havere ne potere condurre sacerdote che gli celebri et ministri») e Isabella d'Este provvide a inviare in quel luogo alcuni frati di San Cristoforo di Mantova, riservandosi però «lo arbitrio di removerli a nostro piacere et remetterli che altro ni piacere», dimostrando così di voler assicurare a quei sudditi un'adeguata assistenza spirituale. Essa intervenne altresì per evitare la rimozione di un cappellano la cui opera era assai gradita dalla comunità dei fedeli presso la quale svolgeva il suo ministero³⁴. E non mancò neppure di attivarsi con influenti prelati o con il pontefice per orientare l'assegnazione di benefici anche importanti³⁵. Né la marchesa fu estranea alla spinosa questione della gestione e collocazione dei religiosi mantovani cacciati dal territorio veneto al principio del secolo XVI³⁶.

Com'è ampiamente noto, un legame assai stretto univa i Gonzaga alla loro «santa di corte», Osanna Andreasi³⁷. Quello di Osanna – morta il 18 giugno 1505 – anche di recente è stato assunto a esempio di «santità civica e aristocratica, politicamente assai connotata»³⁸. Non è qui il caso d'indugiare sull'impegno profuso per il riconoscimento della sua santità da parte dei Gonzaga e in specie da parte di Isabella. Ma non mi posso esimere dal fare riferimento alla lettera da lei inviata il 21 giugno 1505 a suor Laura Boiarda: «rese l'anima al creator suo, mercurii alì 18 de lo instante – scrisse la marchesa –, et ben che in questo transito suo non se sia vista alcuna cosa miraculosa [...] non di meno per universale oppinnione et per il concorso grande et mirabile che l'ha hauto in vita et in morte, se può credere che la sii subito volata al paradiso»³⁹. Isabella era dunque assai colpita dalla devozione riservata alla terziaria, ma nel contempo era non di meno stupita dal mancato verificarsi di eventi prodigiosi proprio in concomitanza di quel santo transito. Tuttavia, non molto tempo dopo sarà lei stessa a essere miracolosamente guarita da un doloroso male di capo proprio per intercessione di Osanna. Lo si apprende da un'altra lettera⁴⁰, quella con la quale raccontò a Francesco Silvestri – «a consolatione vostra et degli altri suoi devotti et a gloria de Dio la particolare gratia che per intercessione sua habiamo obtenuta» – per l'appunto della sua guarigione avvenuta per «li meriti di la nostra advocata beata Osana» dalla quale «indubitatamente conoscemo essere stata exaudita». La marchesa s'era riproposta di darne «pubblica noticia presso il corpo» della beata e di far confezionare un *ex voto* d'argento raffigurante la parte del corpo guarita. Il profondo legame – legame che assunse una valenza

politica che non può essere sottaciuta – che univa i Gonzaga e quindi Isabella alla loro consigliera, dà ragione dell’impegno profuso dalla marchesa per la costruzione della tomba ove il corpo della “santa di corte” doveva essere collocato, sepolcro sul quale doveva essere scolpito anche il nome della marchesa: come è stato opportunamente scritto, nel glorificare Osanna, Isabella d’Este Gonzaga intendeva glorificare se stessa e il suo Stato⁴¹.

Un qualche rilievo nell’orientare la religiosità della marchesa – ma anche del marchese – ebbero indubbiamente tutti quei religiosi che furono vicini alla Andreasi e ne sostennero il culto. Di questo manipolo di uomini faceva parte – oltre al già citato savonaroliano ferrarese Francesco Silvestri⁴², autore di una vita della beata⁴³ –, Girolamo Scolari⁴⁴, monaco olivetano, priore del convento mantovano di Santa Maria del Gradaro, prolifico corrispondente di Francesco ma pure di Isabella: con le sue lettere – sulle quali si dovrà tornare in altra occasione –, dispensava consigli e indirizzava la fede dei principi. In una occasione esortò Isabella d’Este ad affidarsi al Crocifisso giacché solo in esso «se ritrova mazore contento che in questo mondo se possa ritrovare», raccomandandole di seguire l’insegnamento di Osanna: «Unde, cara madama in Christo, se volite essere vera figliula della beata nostra, è de bisogno che abrazate la sua doctrina, et sequitate le sue vestigie in quelle cose che a voi è possibile sequitare»⁴⁵.

E a ulteriore prova della grande devozione verso Osanna Andreasi ritengo utile riferirmi a quanto accadde nel 1505 allorché il figlio di Isabella, Federico, si ammalò. Fu in quei frangenti che il padre del piccolo ricevette da Girolamo Scolari una reliquia che avrebbe dovuto procurarne la subitanea guarigione: «havemo havuto l’agnus Dei che ni haveti mandato el qual ni è stato sopra modo grato, et in esso havemo gran devotione per esser stato di quella nostra venerabile matre sor Osanna»⁴⁶. Tuttavia le condizioni di Federico non migliorarono, tanto che il marchese dovette ricorrere di nuovo alle preghiere dell’olivetano⁴⁷ e successivamente pure a quelle della comunità delle Clarisse⁴⁸.

Nella corrispondenza tra Isabella e Francesco, assieme alle più disparate notizie che i due si scambiavano con assiduità – nell’ottobre del 1493⁴⁹, per esempio, Isabella si sente in dovere d’informare il marito in merito al fatto che Elisabetta Gonzaga, sorella di Francesco e duchessa d’Urbino, dopo aver trascorso una notte tranquilla, iniziò a soffrire di «quelle sue doglie di stomacho» sicché le vennero fatti bere «quattro bichieri de aqua de’ bagni, qual gli parse che l’acquietasse», per poi «fare mettere certi sachetti resolutivi sul stomacho quali gli giovarono assai» – emergono dunque notizie attinenti anche a diversi aspetti della loro vita religiosa e devozionale, oltre che ai loro interventi di “governo” della “sfera ecclesiastica”. A quelli menzionati sino a ora si aggiunga il dato contenuto in una missiva redatta la vigilia del Corpus Domini dell’anno 1493, quando Francesco scrisse alla moglie⁵⁰:

Havendo dato impedimento al nostro venire a Mantua, come havevamo preposto, per fare nostro debito de honorare el sacrosanto corpo de Christo, questa mutatione di tempo convertito in pioggia, per non desistere in parte da quello che semo obligati, havemo deliberato fare questa festa in Gonzag<a>, et celebrare quelle cerimonie che possemo in veneratione dela sacratissima eucharistia. Et però quamprimum sia possibile ne mandarite per lo presente cavallaro la banda del nostro palio de San Zoanne per fare uno baldachino.

Ben diversa fu invece la ragione che occasionò la stesura d'una lettera del 9 maggio 1492⁵¹. Isabella ritenne opportuno riferire al marito che un frate domenicano proveniente da Venezia e diretto a Genova aveva asserito che il marchese era stato vittima d'una fattura che si sarebbe potuta togliere ricorrendo a una *donna* capace di guarire coloro che erano stati per l'appunto *maliati*. Non meno interessante è la questione che Isabella pone all'attenzione del marito relativamente a una giovane ebrea intenzionata a convertirsi e che poteva essere ospitata a Mantova in qualche comunità religiosa femminile in attesa del suo battesimo⁵².

Isabella, al pari delle altre donne di potere del tempo, aveva ampiamente modo di agire promuovendo interventi di patronato di tipo caritativo-religioso⁵³ sollecitati da vibranti richieste la cui soddisfazione era ritenuta doverosa «non solum da Dio ma anche da li mortali»⁵⁴, come lei stessa scrisse al marito al principio del Cinquecento. Destinatari di tali interventi potevano essere sia intere comunità religiose sia singoli religiosi o religiose. Non si deve dimenticare in particolare che i monasteri femminili svolgevano una funzione sociale di rilievo, imperniata nella diuturna azione liturgica e caratterizzata da una intensa vita di pietà. Alle monache la società demandava un compito precipuo: intercedere per la salvezza dello Stato e dei cittadini. Quei luoghi, in alcuni casi, potevano poi assumere un rilievo del tutto particolare se si contraddistinguevano per la presenza di singole figure distintesi per particolari carismi. A Osanna Andreasi s'è già fatto riferimento; con il prosieguo dell'indagine si dovranno tenere in debito conto anche altre figure di mistiche dell'epoca, come la mantovana Paola da Montaldo⁵⁵, ma per ora farò riferimento alla sola Stefana Quinzani da Soncino⁵⁶. Essa nel 1502 scrisse a Isabella, segno di un'amicizia spirituale facilitata di certo dalla Andreasi. Nella parte finale di quella lettera, la religiosa invitava la marchesa ad assumere un comportamento *cauto* nel corso dell'imminente carnevale: «siati cauta madona mia cara [...] fati bene, fati bene, filiola in Christo mia carissima [...] Aricordative dela morte ogni zorno: la memoria de quella ve farà lassare li peccati»⁵⁷. In un'altra occasione l'invitò invece a evitare «lazi et periculi et falsi promessi di questo ingannatore et falaze mundo»⁵⁸. La marchesa aveva assistito assieme al marito, nel 1499 e proprio a Mantova, a un suo rapimento estatico⁵⁹. Di Stefana, tra l'altro, sappiamo che s'era recata pellegrina a Loreto⁶⁰, dove nel 1494 era stata pure Isabella d'Este⁶¹.

Al principio del 1495 il carmelitano fra Pietro *Novalis* scrisse a Isabella per invitarla a sollecitare la duchessa di Milano affinché patrocinasse i suoi confratelli, che grazie al duca di Ferrara avevano ottenuto a Milano «uno conventino»⁶². Suor Costanza, del monastero domenicano di San Vincenzo di Mantova, invitò la marchesa a intervenire presso il pontefice affinché acconsentisse che frati e preti potessero assolvere i mercanti e gli artigiani che si erano recati per i loro traffici a Venezia e che per questo motivo erano stati scomunicati⁶³. Le Clarisse di Santa Chiara, che si accingevano a digiunare durante l'Avvento, chiesero d'essere rifornite di legumi ed erbe che difettavano a motivo del clima troppo secco. In cambio del cibo esse avrebbero provveduto a «pregar Dio dolçe se degni concederli stato felice e leticia perfecta cum ogni plenitudine de gratie et benedictione superna»⁶⁴.

Difficile, allo stato attuale delle conoscenze, dire se la marchesa abbia intrattenuto rapporti specifici o preferenziali con le comunità femminili locali. Sappiamo – per esempio – che si recò presso il monastero benedettino di San Giovanni «per attendere alla comunione»⁶⁵. Di certo fu in contatto anche con quelli esistenti in altre città: è questo il caso delle Benedettine di Firenze⁶⁶, note con il nome di Murate⁶⁷, presso cui soggiornò «per maggiore mia devotione – scrisse – come per meglio vedere la città»; da lì si spostò a Prato per vedere «la cintura dela madona»⁶⁸.

Uno dei tanti aspetti ai quali varrebbe la pena dedicare un specifico supplemento d'indagine attiene a quelle singole donne, laiche o semireligiose, che sceglievano di vivere la loro esperienza di donne di fede in modo non convenzionale: la reclusione volontaria, fenomeno significativo che per Mantova è ancora ignoto. Tale è il caso della «murata» presso la cattedrale mantovana con la quale Isabella d'Este ebbe non infrequenti contatti⁶⁹.

E non meno rilevanti e meritevoli di ulteriori supplementi d'indagine sono i legami che Isabella strinse con le comunità religiose maschili dalle quali provenivano anche i suoi confessori. La moglie di Francesco II verso la fine del Quattrocento scelse infatti come suo confessore, in sostituzione del defunto fra Giovanni «di Guazi», il dotto predicatore fra Pietro Arrivabene da Canneto, autore di sermoni e delle *Piissime meditazioni* che nel 1511 fece stampare a Mantova a edificazione delle anime devote⁷⁰. Egli doveva però essere inviato a predicare a Udine, decisione contro la quale la marchesa intervenne con decisione, tanto da riuscire a scongiurarne l'allontanamento⁷¹. Quando al principio del 1507 morì il suo confessore fra Giovanni da Parma, guardiano del convento di Santa Maria delle Grazie, Isabella si rivolse al vicario generale affinché individuasse un altro degno confessore sia per lei che per i membri della corte⁷². Pure il suo successivo confessore risulta essere stato un francescano⁷³. Essa fece in modo che fra Sisto da Mantova, del quale lodava dottrina e costumi, predicasse durante la Quaresima dell'anno 1492⁷⁴. Nello stesso anno

fece giungere da Ferrara il noto predicatore agostiniano Mariano da Genazzano che si fermò a Mantova per predicare durante la Pasqua⁷⁵. In quel medesimo torno di tempo era presente nella città del Mincio un altrettanto famoso predicatore, Bartolomeo da Colle Val d'Elsa⁷⁶. Fu Lucrezia Borgia a suggerire nel 1517 a Isabella di chiamare a Mantova per un ciclo di predicazioni la sua guida spirituale, il predicatore domenicano fiorentino fra Tommaso Caiani, seguace di Savonarola⁷⁷. Le capacità oratorie del domenicano non dovettero lasciare indifferente Isabella, che rimase in contatto con lui: ciò contribuisce a evidenziare come il rigorismo savonaroliano avesse messo qualche radice anche nella corte mantovana⁷⁸:

*Prædicavit cum optima gratia Genuæ; arcessitus est et ab illustrissima Marchionissa Mantuæ et a partibus Congregationis Lombardiæ ut et Mantuæ et Mediolani prædicet [...]*⁷⁹.

Queste attenzioni verso l'attività omiletica non sono da considerare una peculiarità di Isabella. Da una missiva del 1499 desumiamo che nell'autunno dell'anno precedente s'era disposto che i frati Eremitani di San Martino di Massa inviassero un loro predicatore – «di honesta vita de costumi exempli et doctrina laudabile» – a Sermede «a cura de salute dele anime»⁸⁰ come segno di riconoscenza dei favori a loro riconosciuti dal marchese di Mantova. Al principio del nuovo secolo sarà sempre il marchese a ottenere l'invio per la predica quaresimale in Sant'Andrea di un maestro di teologia⁸¹; e sarà sempre lui che qualche anno più tardi si preoccuperà di garantire, sempre per il periodo della Quaresima, un bravo predicatore in San Francesco⁸². D'altronde con quest'ultimo ente i Gonzaga erano da lungo tempo fortemente legati. Non per nulla alcuni dei frati di quel convento ebbero rapporti stretti tanto con il marchese quanto con Isabella. Tra le tante altre figure che al riguardo si dovrebbero menzionare non ci si può risparmiare dal fare il nome di frate Pietro Arrivabene da Canneto, il dotto predicatore che Isabella d'Este, come s'è visto, volle come suo confessore. Ricordo poi che al giudizio del marchese venne sottoposto l'abbozzo della tela raffigurante l'Ultima cena del pittore veronese Francesco Bonsignori che doveva essere collocata nel refettorio realizzato in occasione dei lavori al complesso francescano intrapresi nel 1503⁸³. E varrà la pena ricordare altresì che nel 1506, con il diffondersi della peste⁸⁴, i frati di San Francesco prestarono soccorso spirituale agli appestati, tanto che la marchesa ebbe a scrivere: «L'opera santa, che usa li frati di San Francisco nel visitar e confessar infetati, debe essere di grandissimo conforto a tutto il popolo [...] et noi, per la parte nostra, ultra il natural instincto per questa loro fervente carità, gli usarimo sempre gratitudine»⁸⁵. E come non ricordare che tre anni più tardi lo stesso marchese diventerà guardiano del convento di San Francesco prima d'essere fatto prigioniero dai veneziani⁸⁶.

È difficile allo stato attuale delle conoscenze verificare l'influenza esercitata dai confessori della marchesa sulla sua vita religiosa e devozionale⁸⁷, anche se non si può non supporre che vi abbiano avuto un peso non irrilevante. Così come sembra essere una ipotesi verosimile ricondurre a loro – se non altro perché così avvenne, oltretutto negli stessi anni, alla corte ferrarese, dove sappiamo che la duchessa aveva cura anche della formazione spirituale delle sue dame⁸⁸ –, la decisione presa nel 1513 da alcune donzelle di Isabella d'entrare in monastero e abbracciare la regola carmelitana⁸⁹, scelta che parrebbe essere stata accolta da Isabella non senza qualche dispiacere⁹⁰.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I.

21 marzo 1491

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga
ASMn, AG, b. 2107, n. 101.

Illustrissimo signor mio. Intendo essere morto el prete da Vilipenta, el beneficio del quale me' dicto esser iuspatronato de vostra excellentia per essere in quelle confine. Pregola de cuore che per mio amore et se mai pensa farmi gratia, voglia essere contenta presentare frate Francisco mio capellano, qual per esser stato longamente ali servitii mei et per le innumerevole virtù sue amo summamente et haverolo per singular piacere da vostra excellentia a la cui bona gratia me raccomando sempre. Mantue, XXI martii 1491.

2.

12 aprile 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga
ASMn, AG, b. 2108, n. 123.

Illustrissimo signor mio. Essendome rescritto che messer Benedicto Mastino non sta senza qualche pericolo et che messer Carlo di Uberti, quando Dio facesse altro de lui, desyderaria essere promosso al archidiaconato, m'è parso per l'amore che porto a messer Lodovico suo fratello et tutta quella casa, la quale e' de la nobiltà, bontà et fede verso nui che scia la excellentia vostra, scrivere queste poche parole in sua raccomandatione pregandola che accadendo la morte de messer Benedicto, che Dio non voglia, se digni a presentare messer Carlo per lo archidiaconato, perché ultra che lei farrà electione de homo da bene et digno del loco, io anche l'haverò de singular gratia da vostra excellentia, ala quale sempre me raccomando. Mantue, XII aprilis 1492.

Vostra Isabella cum racomandatione

3.

14 aprile 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga
ASMn, AG, b. 2108, n. 124.

Illustrissimo signor mio. Per un'altra mia scrissi ala excellentia vostra in raccomandatione de messer Carlo di Uberti per lo archidiaconato quando accadesse la morte de messer Benedicto Mastino, mo' che l'è sequita cum mia summa displicentia, m'è parso di novo replicare ala signoria vostra pregandola se digni, et per li meriti de la casa di Uberti et per mio amore, a presentare messer Carlo, che per una gratia non poteria havere la maggiore da essa, dala quale desydero havere votiva risposta et a' lei me raccomando. Mantue, XIII aprilis 1492.

Vostra isabella cum racomandatione

4.

9 maggio 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga
ASMn, AG, b. 2108, n. 133.

Illustrissimo signor mio. Berlinzero Stradiotto questa mattina è venuto a farmi intendere como heri sera gli capioe a casa uno frate conventuale de Sancto Dominico, dal quale fu pregato che per lo amore de Dio lo alloggiasse una nocte, et che essendo stato con esso, intrati in rasonamento, esso frate gli dimandoe sel gli poteria fare havere una stringa de la signoria vostra che forsi gli faria bon servitio. Al qual Berlinzere respose ch'el veneria a Mantua et vederia sel potesse haverne, pigliando lui questa scusa per havere tempo de significarmelo, perché ello alloggia fora de la Predella a Sancto Bartholomeo. Inteso io questo, gli dissi ch'el vedesse condurlo qua, dove venuto et interrogato, trovo secundo lui dice ch'el venne heri sera dentro per la porta de Sancto Zorzo venendo da Venetia et andoe di longo de fora per partire la mattina a bonhora per ritornare a Genua, sua patria, et che sentendo che in casa de quel Stradiotto se rasonava che la signoria vostra havea suspecto de essere stata affaturata, lui disse che l'havea inteso da uno altro frate che in Ripera de Genua era una donna che faceva mirabile prove de guarir maliati et che quando potesse havere qualche cosa de la signoria vostra adesso ch'el va la vederia de ritrovare quella femina et chiarirse de qualche particularità. Dimandato subtilmente chi lo induceva a dir queste parole replicoe essere per el rasonamento che l'havea sentito fare in casa del Stradiotto. Interrogato poi Berlinzere chi era stato principio de queste parole, disse non se ricordare de altro cha del frate. Benché a me para essersi mosso semplicemente, nondimeno per la variatione de questoro, ho voluto dritiarlo a la signoria vostra acompagnato da Berlinzere, aciò che lei parendoli lo possi fare interrogare più oltra et ho voluto distinctamente scriverli le parole che l'ha usato, aciò che la se possi acorgere se l'andarà variando. Raccomandome bona gratia de vostra excellentia. Mantue, VIII maii 1492.

Vostra Isabella cum racomandatione

5.

24 giugno 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga

ASMn, AG, b. 2108, n. 143.

Illustrissimo signore mio. Recevuta la littera de la excellentia vostra portata per messer Zorzo Pinetto et facti convocare li venerabili canonici del capitolo de Sancto Petro, gli ho notificato quanto quella mi scrive circa el caso del canonicato renuntiato per esso messer Zorzo ad messer Philippo Lapacino, et più sua chiarezza factoli lezere la littera de la signoria vostra de verbo ad verbum cum adiuncta de quelle parole che mi sono parse fare al proposito. Li presenti canonici unanimiter et de concordia comune me hano risposto che, come boni servitori de la excellentia vostra, sono aparechiati in tutto quello che ad loro sia possibile fare sempre el volere di quella, non solum in la causa del dicto canonicato, ma de li beneficii proprii. Ben è vero che per una certa constitutione facta fra loro cum iuramento, de la quale la signoria vostra haverà qui inclusa la copia, sono ad termini che non cognoscono potere in questo satisfarli como da se, ma a ciò che quella intenda che pur che possano serano aparechiati, se offeriscono dal canto loro non mancharli ogni volta che la excellentia vostra gli trovi tal mezo che non restino periuri, perché eo casu non solum haveriano el peccato del iuramento falso ma, et seriano in manifesto periculo de perdere li loro beneficii, si che la signoria vostra potrà o col mezo del papa o per qualche altra via trovarli expediente, in modo che tal constitutione non obsti ad messer Filippo, perché essi canonici dicono haverla facta ad beneficio de questa citade et per honore de la excellentia vostra. Circa autem el facto de li fructi, loro se sono obligati deputarli uno iconomo, et habia ad tenirne conto secundo se racoglierano, et cossi hanno tolto sopra di se farne consignatione integra et senza diminutione ad chi la signoria vostra vorà. Ma ala parte de li provisionati che habiano a stare ala guardia de la sedia del canonicato, loro dicono che quella starà lì vacua a richiesta de la excellentia vostra, et che persona non se gli intrometterà senza che altramente li provisionati se li deputino che pareria cosa deforme fra loro canonici et religiosi ne la celebratione de li officii. Perho' ad me è parso lassarli sopra de loro el peso de questa cosa. Preterea, ho etiam facto vedere ad messer Zohanlucido la littera de la signoria vostra per quella parte che specta ad lui, e quale me ha risposto che come bon servitore de quella et obsequente ad tutte le voglie sue, è aparechiato a renuntiare non solum la prepositura ma etiam lo archidiaconato, et cossi liberamente, presente parecchie persone da bene, ha renuntiato ne le mane mie la dicta prepositura, a fin che la excellentia vostra ne dispona como a lei parerà et piacerà, si che io farò mettere ordine che li fructi et le intrate d'essa siano bene custodite ad nome de la signoria vostra, in modo che messer Zorzo Pinetto li potrà havere ad ogni piacere de quella, in bona gratia de la quale mi racomando. Mantue, XXIII iunii 1492.

Vostra Isabella cum racomandatione.

6.

11 novembre 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga

ASMn, AG, b. 2108, n. 221

Illustrissimo signor mio. La excellentia vostra vederà quanto per la inclusa littera me scrive messer Pandulpho Malatesta per quella putta hebrea che se voria fare christiana. Io la ho facta vedere al reverendo messer arciprete per havere el parere suo, qual dice che le constitutione ecclesiastice voleno che simile persone siano tenute fra crestiani quaranta zorni per vedere se continuano in dispositione et che poi se debbeno baptizare, continuando dicendo anche che questa putta se poteria fare venire in questa terra et darla in custodia a qualche sore fin a quello termine. Tuttavia io non ho voluto fare resolutione alcuna de [que]sta cosa senza saputa de vostra excellentia, la quale potrà comandare quello che serrà de sua volontà et in sua bona gratia me raccomando semper. Mantue, XI november 1492.

Vostra Isabella cum recomentatione.

7.

16 dicembre 1492

Isabella d'Este a Francesco Gonzaga

ASMn, AG, b. 2108, n. 243.

Illustrissimo signor mio. Doppo la partita dell'illustrissimo signor Petrogentile non m'è accaduto altro digno de aviso, se non che heri l'altro gionse qua frate Mariano, qual hozi ha cominciato a predicare in vescoato. Lo illustrissimo signor mio padre et nui altri gli siamo stati da la excellentia de madama in fora, quale da heri in qua ha dela febre causata da fredore, sperase per non essere altra trista materia se debi liberare presto.

Credese che marte giongerà lo illustrissimo signor don Alphonso, benché dal dì de la sua partita da Roma non se ne habi havuto altro da loro. Raccomandome in bona gratia de vostra celsitudine. Ferrarie, XVI december 1492.

Vostra isabella cum recomandatione.

ABSTRACT

Giuseppe Gardoni focuses on the religious life of Isabella d'Este, Francesco Gonzaga's wife and marchioness of Mantua, by studying a few letters taken from the correspondence between the two spouses. These are the first notes of a much longer research undertaken by the author.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani

1. R. TAMALIO, *s.v.* «Isabella d'Este», in *DBI*, 62, Roma 2004, pp. 625-633.
2. Su Francesco II, IV marchese di Mantova, si veda il ritratto biografico tracciato da G. BENZONI, *s.v.* «Francesco II Gonzaga», in *DBI*, 49, Roma 1997, pp. 771-783; il volume di M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as Patron*, Roma 2008; i più recenti articoli editi in *Francesco II Gonzaga (1466-1519). Un protagonista del suo tempo*, «Civiltà mantovana», LIV (2019), supplemento al n. 148.
3. Mi limito a rimandare a A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, Milano 2005; ricordo il titolo della introduzione di Giovanni Agosti: «Ai fanatici della marchesa», pp. VII-XXXVII. Agosti, a p. XXXI, scrive: «è però inutile nascondere un senso di gratitudine che da tanti anni provo nei confronti degli innumerevoli scritti di Luzio e Renier. Sono delle cave da cui tanti – da Maria Bellonci a Gianni Romano, passando per Carlo Dionisotti – hanno ricavato fatti e notizie. Io li ho sempre usati a rovescio, con divertimento e piacere, perdendomi tra ripetizioni e anticipi, promesse e rettifiche [...]». Avverto che in questa sede farò riferimento alla prima edizione dello studio Luzio-Renier.
4. *Isabella d'Este: Selected Letters*, a cura di D. Shemek, Toronto-Tempe 2017.
5. C. SHAW, *Isabella d'Este. A Renaissance Princess*, London - New York 2019; C. JAMES, *A Renaissance Marriage. The Political and Personal Alliance of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga, 1490-1519*, Oxford 2020. Sulla coppia marchionale si è soffermata di recente anche M. DOLCI, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga. I segreti di una coppia 1490-1496*, Mantova 2018.
6. M. BELLONCI, *Rinascimento privato*, Milano 1985, con varie ristampe. E tra gli altri romanzi dal medesimo tema cito D. PIZZAGALLI, *La signora del Rinascimento. Vita e splendori di Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Milano 2001; A. NECCI, *Isabella e Lucrezia, le due cognate. Donne di potere e di corte nell'Italia del Rinascimento*, Venezia 2017.
7. *Cfr.* *Alla ricerca del tempo perduto*, II: *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Milano 1986, pp. 637-638.
8. Si tratta della recensione apparsa in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX (1952), p. 53, del volume V. CIAN, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano 1951.
9. Conviene arricchire gli scarni riferimenti bibliografici qui forniti citando C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002; ID., *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua*, Roma 2005.
10. S.A. HICKSON, *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, Surrey-Burlington 2012.

11. Ho iniziato a trattarne, distrattamente, in *Donne di fede alla corte dei Gonzaga tra Quattrocento e Cinquecento. Prime note*, in *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali pratiche culturali e affari di governo*, a cura di C. Continisio e R. Tamalio, Roma 2018, pp. 63-77.
12. *Ibid.*, pp. 74-75.
13. Se ne veda l'edizione in HICKSON, *Women*, cit., pp. 139-150.
14. I. LAZZARINI, s.v. «Paola Malatesta Gonzaga, prima marchesa di Mantova», in *DBI*, 81, Roma 2014. Essa, rimasta vedova, si ritirò a trascorrere gli ultimi anni della sua vita in un edificio con cappella attiguo all'ente, attorniato da immagini sacre e varie reliquie, e lì dispose d'essere sepolta. Cfr. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra medioevo e rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, pp. 304-307.
15. BROWN, *Per dare qualche splendore*, cit., p. 333.
16. *Ibid.*, p. 346.
17. *Ibid.*, p. 336.
18. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, I: *La coltura*, «Giornale storico della letteratura italiana», 33 (1899), p. 27: «La religione, che la marchesa sentì sempre vivamente, non poteva in lei scompagnarsi dal culto delle cose belle; quindi il desiderio legittimo di quelle singolari galanterie che erano i libri miniati del tempo».
19. Sappiamo per esempio che per Isabella il prete Carlo «de Mayneriis» realizzò nel 1550 un «libretto [...] pieno de orationi»; di un decennio più tardi è la notizia relativa a un amanuense che attendeva alla realizzazione di un breviario miniato per la marchesa: *ibid.*, p. 27 e p. 29.
20. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Appendice prima*, «Giornale storico della letteratura italiana», XLII (1903), «Inventari di libri», I, n. 22 e n. 125: «Item Bibia scritta a mano in quarto in carta pergamena coperta di panno dorato fornito de argento adorato».
21. *Ibid.*, cfr. n. 23, una *Vita di san Girolamo* in volgare; n. 24: la «Espositione volgare di frate Federico veneto sopra l'Apocalipsi»; n. 33, «li profetti volgare [...] scritti a mano»; n. 41: le «concordantie del novo et vecchio Testamento»; n. 61: «Elegia quadregismale di frate Battista carmelitano scritta a mano»; n. 65: «Psalterio scitto a mano».
22. Si veda al riguardo il bellissimo libro dedicato a Lucrezia Borgia da Gabriella Zarri, che ne ha saputo evidenziare la tanto poco nota e trascurata quanto attiva vita religiosa e devozionale: G. ZARRI, *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma 2006.
23. ASMn, AG, b. 2107, n. 162.
24. *Ivi*, b. 2994, libro 16, c. 13v, n. 41.
25. *Ibid.*, c. 14r, n. 42.
26. Cfr. anche G. GARDONI, *Frammenti di vita religiosa dalla campagna mantovana alla fine del medioevo*, in *Religione nelle campagne*, Verona 2007, pp. 279-335.
27. «Appendice documentaria», doc. 1.
28. ASMn, AG, b. 2108, n. 58, 21 giugno 1492. Nella lettera si fa riferimento al «bizzarro prete ed improvvisatore fiorentino Filippo Lapaccini», che nel 1490 risulta far parte del gruppo di attori che rappresentarono a Marmirolo l'*Orfeo*: A. LUZIO, R. RENIER,

La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II: *Le relazioni letterarie*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIV (1899), pp. 95-97.

29. «Appendice documentaria», doc. 5.
30. «Appendice documentaria», docc. 2 e 3.
31. Un cenno alla famiglia di Benedetto Mastini lo si trova in G. GARDONI, *Libri da Mantova a Ferrara nella prima metà del Quattrocento*, «La bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia», 119 (2017), 2, p. 207, in nota; ID., *La biblioteca di un ufficiale gonzaghese: i libri di Andrea da Gonzaga (1457)*, «La bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia», 120 (2018), 2, p. 181.
32. Sulla famiglia Uberti si veda I. LAZZARINI, *Fra un principe e altri stati. Relazioni di potere e forme di servizio a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Roma 1996, pp. 331-338.
33. ASMn, AG, b. 2994, c. 90v, n. 169, 12 agosto 1504, da dove sono state tratte le citazioni; alla stessa questione ci si riferisce anche *ibid.*, c. 30v, n. 83, 12 agosto 1504.
34. *Ibid.*, c. 28v, n. 79, 21 agosto 1505.
35. *Ibid.*, c. 54v, n. 157, 2 gennaio 1505; c. 67v, n. 189, 28 gennaio 1505; c. 75r, n. 211, 4 marzo 1505; c. 60v, n. 168, 28 dicembre 1505; c. 68v, n. 197, 27 febbraio 1506. Si veda anche *ivi*, b. 2492, 9 dicembre 1515, ove si tratta del beneficio «de la Libiola» che la marchesa voleva fosse assegnato al figlio di Benedetto *Capiluppo* suo segretario.
36. Si veda la lettera dell'arciprete della cattedrale mantovana *ivi*, b. 2475, n. 282, 28 maggio 1509. Sulla questione si veda C. CENCI, *Fra Pietro Arrivabene da Canneto e la sua attività letteraria*, «Archivum Franciscanum Historicum», 61-62 (1968-1969), p. 304.
37. Per brevità rimando qui solo a G. ZARRI, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino 1990, pp. 62-71; G. GARDONI, *Per l'epistolario di Osanna Andreasi: un'inedita lettera di fine Quattrocento*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», nuova serie, II (2017), pp. 243-255.
38. A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Mistici e mistica domenicana*, in *L'Ordine dei Predicatori. I domenicani: storia, figure e istituzioni (1216-2016)*, a cura di G. Festa e M. Rainini, Bari-Roma 2016, p. 386.
39. ASMn, AG, b. 2994, Libro 18, c. 15r, 21 giugno 1505.
40. *Ibid.*, c. 44v, n. 123, 25 ottobre 1505.
41. M. BOURNE, *Osanna Andreasi tra casa, chiesa e corte: rapporti con i principi Gonzaga*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Tertii praedicatorum ordinis diva*, a cura di G. Zarri e R. Golinelli Berto, Mantova 2006, p. 37.
42. ZARRI, *La religione*, cit., p. 138; si veda anche la relativa voce biografica edita nel volume 92 del *DBI* a firma di Giorgio Caravale.
43. Mette conto segnalare che l'elenco dei libri appartenuti a Isabella ne contempla alcuni attinenti proprio a Osanna: LUZIO, RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Appendice prima*, cit., n. 79: «Item libro della vita e transito della beata Osana in quarto coperto di coramo morelli»; n. 81: «Item le Orationi di Mario Equicola in onore della Beata Osana in quarto coperto di coramo morello indorato»; n. 90: «Item Vita della Beata Osana latina in carta pegorina a stampa in quarto coperto di zanelotto verde indorato».
44. Per quanto attiene allo Scolari (1459-1524), biografo di Osanna, si vedano G. BAGOLINI, L. FERRETTI, *La Beata Osanna Andreasi da Mantova terziaria domenicana (1449-1505)*,

- Firenze 1905, pp. 92-98 e 142-152; G. FESTA, *Le «lettere spirituali» a Girolamo Scolari: lo stilema della modernità*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Tertii praedicatorum ordinis diva*, cit., pp. 69-87; ID., *Scrivere in assenza: le lettere a Girolamo Scolari*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. La santa dei Gonzaga. Lettere e colloqui spirituali*, a cura di G. Festa e A. Roncelli, Mantova-Bologna 2007, pp. 135-192.
45. ASMn, AG, b. 2472, n. 676; lettera priva di datazione attribuita al 1508. Tra le altre si veda *ivi*, b. 2479, n. 181, 20 aprile 1510; su queste lettere ho in animo di soffermarmi in un prossimo contributo.
 46. *Ivi*, b. 2913, Libro 188, c. 21r, 6 settembre 1505.
 47. *Ibid.*, c. 30r, 9 settembre 1505.
 48. *Ibid.*, c. 34v, 11 settembre 1505.
 49. ASMn, AG, b. 2108, n. 489.
 50. *Ivi*, b. 2108bis, n. 348, 5 giugno 1493.
 51. «Appendice documentaria», doc. 4.
 52. «Appendice documentaria», doc. 6.
 53. I. LAZZARINI, *Amicizia e potere. Reti politiche e sociali nell'Italia medievale*, Milano 2010, pp. 29-31.
 54. BAGOLINI, FERRETTI, *La Beata Osanna Andreasi*, cit., n. 11, p. c: il brano è tratto da una lettera di Isabella d'Este al marito del 5 agosto 1500.
 55. Mi permetto di rinviare qui al mio contributo dal titolo *Per la biografia di Paola «da Montaldo» (1443-1514)*, «Archivum Franciscanum Historicum», in corso di stampa.
 56. Per questa mistica, terziaria domenicana, si veda il profilo intitolato «Stefana Quinzani (1457-1530)», in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Torino 1988, pp. 287-291.
 57. A. CISTELLINI, *Figure della riforma pretridentina*, Brescia 1948, pp. 176-177, lettera n. 1, 2 febbraio (1505).
 58. *Ibid.*, lettera n. 4, 7 settembre 1505.
 59. *Ibid.*, p. 41
 60. *Ibid.*, p. 40.
 61. DOLCI, *Isabella d'Este*, cit., p. 72-74.
 62. ASMn, AG, b. 2447, n. 384, 6 febbraio 1495.
 63. *Ivi*, b. 2475, n. 321, 7 novembre 1509.
 64. *Ibid.*, n. 323, 28 ottobre 1509.
 65. ASMn, AG, b. 2994, Libro 17, c. 90r, n. 249, 29 aprile 1505.
 66. *Ibid.*, Libro 18, c. 93r, n. 253, 12 maggio 1506.
 67. Con questo stesso ente mantenne a lungo rapporti anche Lucrezia Borgia: ZARRI, *La religione*, cit., p. 72.
 68. ASMn, AG, b. 2994, Libro 18, 73v, n. 205, 24 marzo 1506.
 69. *Ivi*, b. 2447, n. 375, 9 settembre 1495.
 70. Per quanto attiene a questa importante e interessante figura rimando alle dense pagine del già più volte ricordato studio a lui dedicato da Cesare Cenci.

71. CENCI, *Fra Pietro Arrivabene*, cit., p. 298.
72. *Ibid.*, p. 307 nota 3.
73. Dalla metà del secondo decennio del Cinquecento risulta confessore della marchesa fra Geronimo «de la Strata»: *ibid.*, p. 340, nota 3.
74. ASMn, AG, b. 2991, Libro 1, c. 74v, 18 dicembre 1491; CENCI, *Fra Pietro Arrivabene*, cit., p. 298, nota 2.
75. «Appendice documentaria», doc. 7
76. CENCI, *Fra Pietro Arrivabene*, cit., p. 118, nota 2.
77. ZARRI, *La religione*, cit., pp. 142-149, e appendice II, n. 16.
78. Anche l'influenza delle idee savonaroliane sulla corte mantovana meriterebbe d'essere adeguatamente vagliata; ricordo che la marchesa possedeva una copia delle prediche del Savonarola: LUZIO, RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Appendice*, cit., n. 18.
79. ZARRI, *La religione*, cit., p. 151. Tanto Osanna Andreasi quanto i suoi biografi Silvestri e Scolari, ma pure Stefana Quinzani da Soncino – mistica domenicana diventata consigliera dei Gonzaga dopo la morte della Andreasi – sono figure assai vicine agli ambienti savonaroliani: T. HERZIG, *Le donne di Savonarola. Spiritualità e devozione nell'Italia del Rinascimento*, Roma 2014, in specie pp. 128-142 e 164-171.
80. ASMn, AG, b. 2908, c. 75v, 29 ottobre 1498.
81. Si tratta di frate Giacomo Vignola da Chieri: *ivi*, b. 1442, 4 novembre 1508; CENCI, *Fra Pietro Arrivabene*, cit., p. 301, nota 1.
82. *Ibid.*, p. 341, nota 2.
83. *Ibid.*, p. 300.
84. Per la peste a Mantova nell'anno 1506 si vedano, per ora, i riferimenti presenti in M. ROMANI, *Il governo della peste: malati, medici, religiosi, magistrature sanitarie (secoli XIV-XVI)*, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2015, pp. 71-76; EAD., *La marchesana e la peste. Mantova 1506*, in *Donne Gonzaga a corte*, cit., pp. 163-173.
85. ASMn, AG, b. 2994, Libro 18, c. 80v, 30 aprile 1506. Il passo è citato anche in CENCI, *Fra Pietro Arrivabene*, cit., p. 302, nota 2.
86. *Ibid.*, p. 305, e doc. n. 22 alle pp. 337-338; si tratta della lettera con la quale i religiosi si congratularono con il marchese e nella quale, tra l'altro, si legge: «vostra excellentia se ha dignata di esserci fatto nostro guardiano; la qual cosa una hora ce par milli anni che quella venga a sedere nel locho suo del guardianato et farce uno bel capitolo, exhortandone che preghiamo Dio che confirmi ciò ha operato mediante christianissima maiestà et vostra signoria contra gli infideli».
87. Ai legami tra Isabella e i predicatori dedicarono qualche accenno già LUZIO, RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, I: *La coltura*, cit., p. 60-62.
88. ZARRI, *La religione*, cit., pp. 84-99.
89. Relativamente alla presenza dell'ordine carmelitano a Mantova si veda: L. SAGGI, *La Congregazione mantovana dei Carmelitani sino alla morte del b. Battista Spagnoli (1516)*, Roma 1954.
90. ZARRI, *La religione*, cit., p. 85, ove si fa riferimento a una lettera di Lucrezia del 24 maggio 1513.



1. Basilica di San Benedetto in Polirone, scultura di Sant' Antonio abate, localizzazione della firma. In questa scultura Antonio Begarelli si firma due volte con due identici monogrammi: ANTO cioè Antonio. Il primo (1) è in orizzontale, il secondo (2) in verticale. Le lettere sono incise con una punta sulla creta prima della cottura in fornace. A quanto ci risulta, il ritrovamento di addirittura due firme su una singola opera è un evento raro se non unico in tutta l'attività del maestro.

GIUSEPPE BILLONI

ANTONIO BEGARELLI: LO STILE DELLA MATURITÀ

*Appunti dai restauri ultimi nell'abbazia di Polirone
in San Benedetto Po*

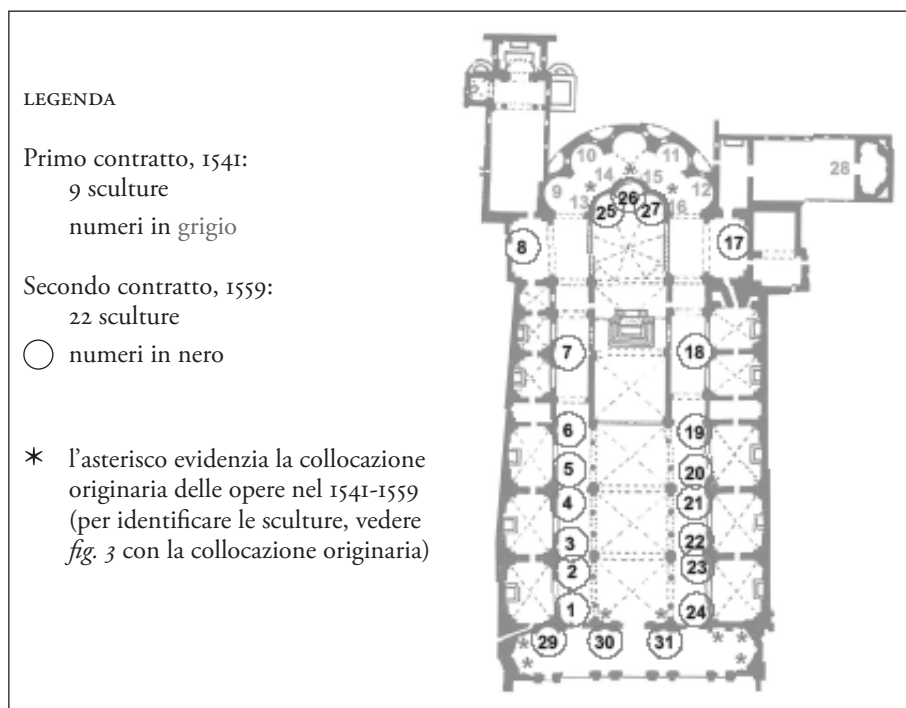
Le novità emerse ormai da un decennio su Antonio Begarelli (1499-1565), caposcuola della scultura emiliana del Cinquecento, non sono di poco conto. Riguardano finora la decina di sculture restaurate nell'abbazia di Polirone: *Abramo*, *Mosè*, *Aronne*, *San Giorgio*, *San Lorenzo*, *Santa Giustina*, *San Gregorio*, *San Giovanni*, *Santa Maddalena* e per ultimo il *Sant'Antonio abate* posto nella navata destra del complesso di San Benedetto Po¹. Si tratta della più recente scultura di Begarelli da me recuperata nella basilica. Le scoperte emerse dai restauri precedenti sono state solo in parte pubblicate attraverso qualche articolo giornalistico, di cui però solo uno recente più articolato². È dunque possibile un maggiore approfondimento, benché in forma di appunti e non sistematico, circa la statuaria begarelliana, grazie anche alla scoperta importantissima di policromie finora messe in dubbio o negate.

Non serve produrre una sorta di “relazione tecnica di restauro”, ma bisogna pur dire che è stato di grande sorpresa e soddisfazione il momento in cui si è scoperta la doppia firma con la sigla «ANTO» (Antonio), incisa sul panneggio a livello del fianco destro e sinistro del *Sant'Antonio abate*. Trovare finalmente alla decima scultura recuperata la firma di Antonio Begarelli è stato importante, trattandosi della prima e forse unica doppia firma dell'autore nell'abbazia di Polirone (semmai esistesse un simile caso in altre ubicazioni). Evidentemente, non è casuale che le sigle autografe siano proprio incise sulla statua del santo omonimo del maestro (*fig. 1*).

Sono importanti anche le indagini diagnostiche³ tramite micro-prelievi per individuare la tecnica esecutiva e i materiali impiegati fornite dalla TSA di Padova. Le analisi hanno confermato scientificamente ciò che io stesso avevo ipotizzato da oltre un decennio riguardo alla tecnica pittorica di questo autore.

Come risulta da studi precedenti, Antonio Begarelli riceve nel 1541 dall'abate benedettino Gregorio Cortese, teologo e umanista, un primo incarico per

2. Basilica di San Benedetto in Polirone, pianta.
Sculture di Antonio Begarelli, collocazione attuale.



l'esecuzione di un non precisato numero di sculture in basilica (si concorda che dovrebbero essere nove)⁴. Giulio Romano, che ancora sovrintendeva i lavori, morirà a Mantova cinque anni dopo, nel 1546. Nel 1559 viene di nuovo commissionato dal monastero, direttamente a Begarelli, il completamento scultoreo del progetto generale giuliesco. Amedeo Belluzzi ha rinvenuto la copia settecentesca del contratto per quest'ultimo incarico, che nel frattempo era stato disperso⁵ e dal quale risulterebbe che Begarelli sottoscrisse con i monaci di Polirone un accordo per l'esecuzione di quattordici statue poste all'interno (nelle navate) e otto nel portico, per un totale di ventidue statue. In precedenza si conosceva il contratto originale solo grazie a una citazione del Tiraboschi⁶. L'artista eseguirà in tutto ben trentuno statue e sette anni dopo, il 28 dicembre 1565, morirà a Modena.

Identificazione
 e numerazione
 delle statue

NAVATA SINISTRA:

1. Simeone
2. Maddalena
3. Sebastiano
4. Giorgio
5. Placido

6. Scolastica 7. Giustina

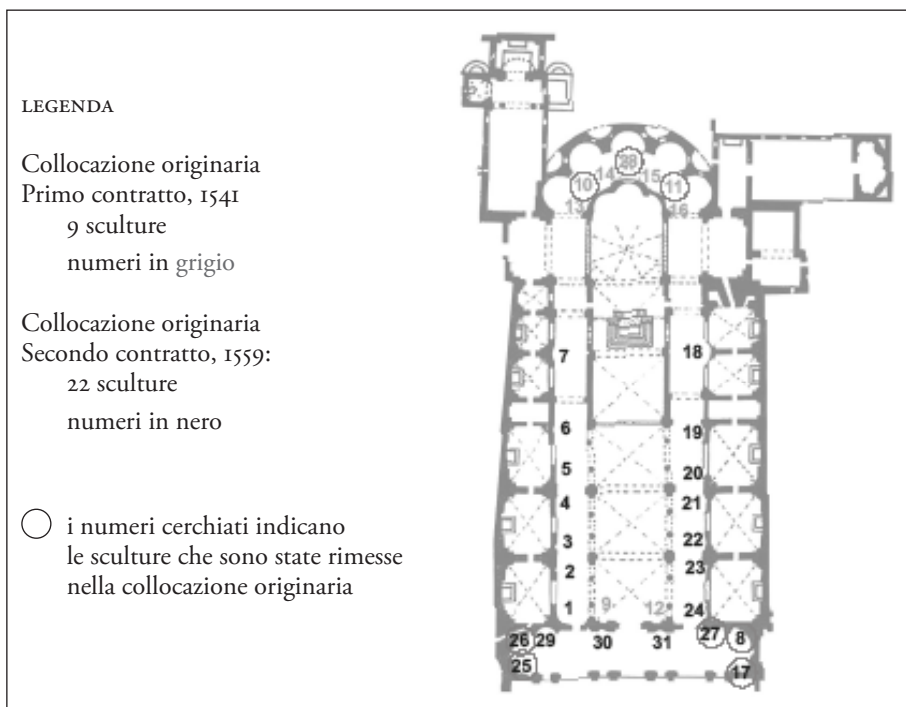
TRANSETTO SINISTRO:

8. Geremia

DEAMBULATORIO:

9. Benedetto
10. Martino
11. Floriano 12. Mauro
13. Lorenzo 14. Paolo
15. Giovanni
16. Andrea

3. Basilica di San Benedetto in Polirone, pianta.
 Sculture di Antonio Begarelli, collocazione originaria.



TRANSETTO DESTRO:

17. *Giosuè*

NAVATA DESTRA:

18. *Giovanni Battista*

19. *Cristoforo*

20. *Nicòlò*

21. *Antonio abate*

22. *Paolo eremita*

23. *Gerolamo*

24. *Gregorio Magno*

ABSIDE:

25. *Abramo*

26. *Mosè*

27. *Aronne*

SACRESTIA:

28. *Pietro*

ATRIO:

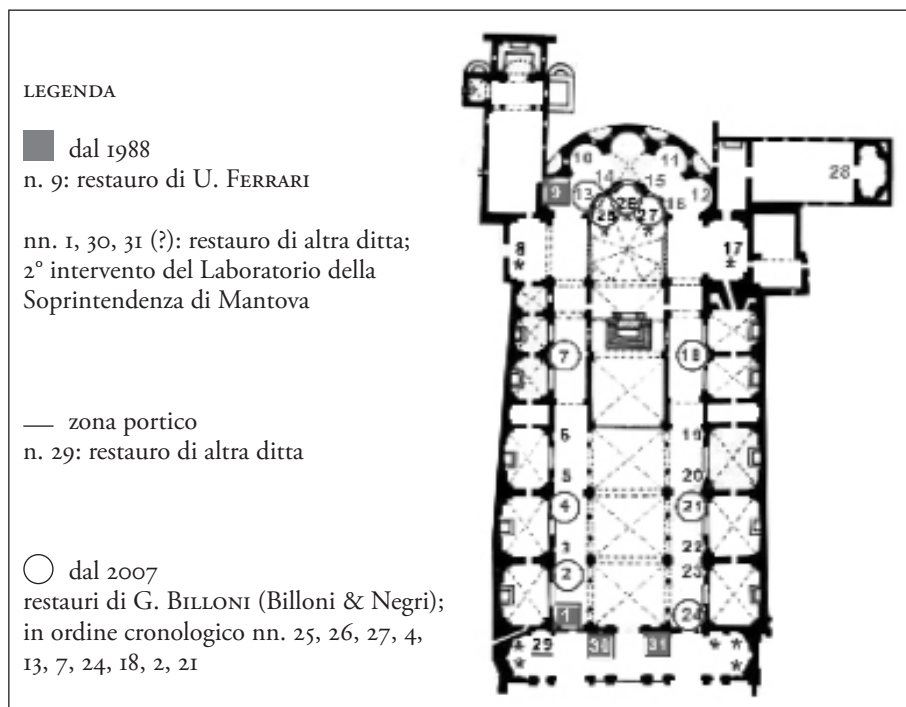
29. *Davide*

30. *Adamo* 31. *Eva*

Queste opere sono dunque da attribuirsi alla sua tarda maturità. Una sintetica analisi delle successive trasformazioni della basilica permette di ricostruire e completare la collocazione originaria delle sculture.

Nella seconda metà del Settecento l'architetto Giovan Battista Marconi fu incaricato di adattare e decorare le pareti del coro e la cupola del catino absidale. In questo periodo le statue di *Abramo*, *Mosè* e *Aronne* furono smontate dal portico e messe nelle nicchie create sopra il coro. Stessa sorte toccò anche a *Giosuè* e *Geremia*, tolti anch'essi dal portico e collocati in alto nei transetti di destra e sinistra. Infatti nel portico oggi ne troviamo solo tre: *Davide*, *Adamo* e *Eva tentata dal serpente*⁷. Le quattordici sculture con personaggi appartenenti al Nuovo Testamento e ai Dottori della Chiesa, situate nelle navate, non sono mai state spostate (figg. 2-3).

4. *Basilica di San Benedetto in Polirone, pianta.*
Sculture di Antonio Begarelli, situazione dei restauri.



Identificazione e numerazione delle statue

NAVATA SINISTRA: 1. *Simeone* 2. *Maddalena* 3. *Sebastiano* 4. *Giorgio* 5. *Placido* 6. *Scolastica* 7. *Giustina*

TRANSETTO SINISTRO: 8. *Geremia*

DEAMBULATORIO: 9. *Benedetto* 10. *Martino* 11. *Floriano* 12. *Mauro* 13. *Lorenzo* 14. *Paolo* 15. *Giovanni* 16. *Andrea*

TRANSETTO DESTRO: 17. *Giosuè*

NAVATA DESTRA: 18. *Giovanni Battista* 19. *Cristoforo* 20. *Nicolò* 21. *Antonio abate* 22. *Paolo eremita* 23. *Gerolamo* 24. *Gregorio Magno*

ABSIDE: 25. *Abramo* 26. *Mosè* 27. *Aronne*

SACRESTIA: 28. *Pietro*

ATRIO: 29. *Davide* 30. *Adamo* 31. *Eva*

Restano da identificare le prime nove sculture; tuttavia, rimandando sempre alle tavole 1 e 2, possiamo agevolmente identificarle nelle otto che si trovano attualmente nelle nicchie delle due pareti del deambulatorio, mentre *San Pietro*, invece, è posto nella sacrestia. Di queste nove sculture si può stabilire una pro-

babile collocazione originaria: osservando la bussola d'ingresso settecentesca è da notare che sul muro, ai due lati dell'entrata in basilica, restano appena i segni del tamponamento di due nicchie. È perciò probabile che vi fossero inseriti i due co-patroni della basilica: *San Benedetto*, dal lato verso il *San Simeone*, e *San Mauro*, dalla parte opposta, ma attualmente situati nelle nicchie (d'epoca tarda) sulla parete esterna del deambulatorio. Le altre due statue, ora poste come le precedenti nella stessa parete del deambulatorio, originariamente stavano nelle due nicchie, ora vuote, della parete di fronte verso il coro, con il *San Pietro* al centro della stessa, esattamente dove, nel Settecento, è stata aperta una porta d'accesso al coro stesso. In alto è ancora visibile la conchiglia, unico elemento superstite della nicchia begarelliana. A questo punto, salvo qualche pur possibile cambio di personaggio, tutte le sculture sono localizzate nelle loro rispettive posizioni originali. Uscendo brevemente dal contesto begarelliano, a mio avviso questo vale in parte anche per le statue marmoree cinquecentesche di facciata che sono ancora sul frontone; non mi risulta che siano state mai segnalate⁸.

Riguardo al supposto aiuto del nipote Ludovico al modellato, Giorgio Bonsanti scrive che le sculture sono solo di mano del maestro: «Che quello di Ludovico fosse un ruolo di mera assistenza materiale e non di vera collaborazione, lo conferma il fatto che dopo la morte di Antonio le figure ancora mancanti nel Monumento di S. Pietro rimasero inesequite»⁹. Insiste ancora Bonsanti che circa Begarelli è difficile parlare di bottega organizzata nel senso cinquecentesco del termine, non esistendo per questo maestro opere che possano essere definite “di bottega”¹⁰. Infatti, senza negare l'esistenza di garzoni, questi non mettevano mano direttamente nel modellato. Di fatto il contratto di Polirone del 1559 menziona solo Antonio Begarelli e, a mio avviso, le sue due firme trovate sul *Sant'Antonio abate* contribuiscono ulteriormente a corroborare quanto affermato.

Converrà ora proseguire prendendo principalmente in esame, ma non solo, le sculture restaurate poste nelle navate laterali in basilica. La motivazione principale di questa scelta è che qui le sculture non sono mai state spostate e conservano integralmente il progetto unitario e autografo di Begarelli. Il suo intervento si estende oltre la statua, uscendo dalla nicchia, dove pone a cornice finte bugne grigie alternate, color “pietra serena”, spesso purtroppo ridotte a poche tracce¹¹. Sono di mano del maestro anche tutti i cherubini in stucco sotto le nicchie (fig. 5), come si evince dai confronti stilistici, in particolare dopo l'eliminazione degli spessi strati di scialbo che li coprivano e appiattivano nei dettagli formali. Si rammenta che nel secondo contratto già citato (1559) viene richiesto a Begarelli non solo di eseguire le sculture, ma che queste devono essere «ornate come sono le altre già fatte in chiesa, con l'insegna di ciascun santo che rappresentano»: questo significa che il maestro doveva eseguire anche la scritta sotto il cherubino. Le scritte antiche che attualmente sono in evidenza



5. Santa Giustina, *particolare*.

non sono quelle originali, che però si intravedono sotto le presenti. È molto probabile, dunque, che nella commissione del “pacchetto” scultoreo a Begarelli fosse chiesto di arrivare addirittura a pavimento, completando così la zona di sua competenza.

Sia concessa una parentesi per descrivere velocemente l'iter tecnico-creativo dello scultore. Dopo avere modellato con la creta il soggetto desiderato e sostenendolo con l'ausilio di una struttura lignea

di supporto, lo lasciava prima parzialmente seccare e poi procedeva al taglio dell'opera in singoli pezzi, precedentemente svuotati e infine liberati dalla struttura lignea. Il tutto veniva trasportato per la cottura nella vicina fornace posta all'interno dello stesso monastero, come risulta da un disegno planimetrico della fine del XVI secolo che si trova a Perugia, nell'Archivio del monastero di San Pietro.

Uber Ferrari, dopo avere correttamente descritto la fase della lavorazione della creta, asserisce che Begarelli prima della cottura spruzzasse caolino sulla creta¹²; oggetto però che, essendo il forno impiegato nel monastero a “fiamma libera”, serviva appena alla trasformazione in terracotta della creta con temperature fra i 900 e i 1050°C, mentre il caolino vetrifica sopra i 1300°C. Anche ammettendo che raggiungesse quella temperatura, in quel periodo non esisteva in Occidente la tecnologia per l'utilizzo di questo materiale come fosse porcellana, senza considerare che il supposto caolino, vetrificandosi, avrebbe reso la superficie in qualche modo idrorepellente e poco atta alla successiva colorazione¹³.

Dopo la cottura, Begarelli trasportava le parti in basilica, dove con elementi in ferro annegati nel gesso assemblava i singoli pezzi in cotto e ancora, con uno o forse più robusti perni in ferro, assicurava staticamente la scultura per la schiena al fondo della nicchia. Il maestro tamponava velocemente e parzialmente i vuoti

del fondo concavo dietro la scultura con mattoni o pezzi di cotto senza troppa cura giacché non erano visibili. Dopo la stuccatura delle fessurazioni in cui era avvenuto l'assemblaggio, a volte completava o inventava, sempre in gesso, gli elementi non realizzati in cotto. Per esempio nella scultura del *San Lorenzo*, sita nel deambulatorio, la barbetta e le finiture sulla dalmata sono risolte in gesso; lo stesso materiale è utilizzato nel *San Gregorio* per completamenti sui guanti. Modella in stucco la fiamma della torcia del diavoleto nel *Sant'Antonio abate*. Come confermato dalle indagini diagnostiche eseguite con il restauro del 2018, Begarelli uniformava pittoricamente le diverse colorazioni dei pezzi in cotto (difetto dovuto alla temperatura variabile della fornace o alle impurità della creta) e le stuccature a gesso con un fondo di colore costituito da biacca unita a un legante a base oleosa (tipo olio di lino) e con aggiunta di componenti proteiche. Sempre con colori a base di biacca in medium oleoso rifiniva a "finto marmo" (imitazione del marmo statuario o marmo saccaroide) personaggi e panneggi. Infine, con altri colori terminava i diversi dettagli iconografici o decorativi¹⁴. Interveneva poi con foglia d'oro, applicandola (si suppone con un collante o missione a base di olio di lino) su certi dettagli dell'opera, come per esempio il bellissimo vello del *San Giovanni*, le ali degli angeli, le bordature dei panneggi e così via.

Nelle sculture presenti nella basilica sono inoltre presenti vari materiali. Il ferro è utilizzato per creare palme, cartigli, spade, pugnali e frecce. Il legno è impiegato nella costruzione dei bastoni per i pastorali, la lancia del *San Giorgio* e il pugnale dorato di *Santa Giustina*. Infine troviamo l'utilizzo di corde che tengono legato, per esempio, il *San Sebastiano* ancora da restaurare. Nel *Sant'Antonio abate* il fuoco in basso è di un rosso vivo, il bastone tenuto dal santo ha una particolare colorazione giallognola e la palma un colore grigio-verdastro, il tutto su un ricorrente color "finta pietra serena" con cui tratta i fondali delle nicchie. Pensiamo anche alla disinvolta prassi antica nell'utilizzo di diversi materiali (questa tecnica non riguarda evidentemente il Nostro), come per esempio certi panneggi o perizomi di crocefissi toscani (e altri) che risultano non scolpiti, ma realizzati utilizzando stoffa impregnata con gesso e colla disciolti in acqua a caldo e poi posizionata sull'opera, modellando i panneggi a piacere.

Al di là della maestria sulla creta, risulta in Begarelli una libertà tecnica pari a quella di uno scultore polimaterico. Tutti questi elementi saranno infine ricondotti anche attraverso il colore a una efficace finzione materica. Begarelli correda e ambienta le statue con dettagli tratti dalla natura, come rocce, piante e radici, con una resa che in questi casi è indubbiamente orientata al vero. La finzione del marmo ha lo scopo di collocare i personaggi in una dimensione puramente ideale e spirituale, con il loro "pantheon" di angeli e animali simbolici, impreziositi con finiture in oro.



6. Santa Maria Maddalena.

a fronte:
7. Santa Maria Maddalena, *particolare*.

La memoria storica della salvezza cristiana, come si apprende dai libri tradizionali, è trasmessa immortalando mirabilmente i protagonisti col biancore del finto marmo, l'oro e le pupille in lega metallica degli occhi dei personaggi (trattati con una tonalità verde scuro), in cui pare evidente il riferimento alla statuaria marmorea classica. *Santa Maddalena* emerge luminosa dalle tenebre di una scura caverna come compressa nella nicchia (fig. 6). Il contrasto è potente. Un accenno va fatto alla cromia dell'apparato a finta roccia, da cui ogni tanto, plasticamente, scaturiscono radici della stessa tonalità che assumono a volte sfumature quasi violacee. La colorazione verdastra vuole anche richiamare le colorazioni di muschi e licheni che si sviluppano nelle grotte umide. In queste "sacre rappresentazioni" inanimate e pietrificate Begarelli, come si è detto, inserisce con molta parsimonia forme naturali in cui linfa e sangue scorrono o rinsecchiscono. Del regno vegetale si trovano tronchi, radici, dettagli di erba e, per esempio, una palma in ferro (*Santa Giustina*), ormai nera ma con un superstito gambo di base, questo in cotto, dal colore verde quasi smaltato, che testimonia com'era la coloritura originale. L'imitazione al vero del regno animale viene finora riservata (in attesa che da futuri restauri non si scopra qualche improbabile colomba o leone resi al vero) solo ai serpentelli dall'ambivalente significato.

I piccoli serpenti che sono presenti nelle sculture di *San Giovanni* e di *Santa Maddalena* sono resi pittoricamente con puntature bianche e nere a imitazione delle squame, su un fondino verde scuro un po' variegato (fig. 7). Esaminando attentamente la scultura di *Eva* in esterno, purtroppo in pessimo stato di conservazione, si nota che l'antropomorfo serpente tentatore, dal classico bel volto efebico e dalla straordinaria capigliatura, è stato risolto però non





a finto marmo, ma integralmente con un “verdaccio” simile a quelli delle serpi già menzionate; in questo caso le squame vengono disegnate plasticamente¹⁵. La colorazione “naturalistica” pare qui contraddire almeno in parte le osservazioni precedenti, perché trattasi comunque di una raffigurazione di tipo teologico e non di un serpente comune. Forse, per Begarelli il serpente demoniaco deve differenziarsi e staccarsi dal biancore di Eva colta nell’atto colpevole di cogliere il frutto proibito che darà inizio, come è noto, al peccato originale e a cui porrà rimedio la venuta di Cristo. In breve, il contrasto “cromatico-naturalistico” è utile alla distinzione non solo cromatica ma anche teologica fra la pur peccatrice Eva e il demonio¹⁶. Ora ci si potrebbe chiedere perché nella scultura di *San Giorgio* il drago sia reso a finto marmo come il santo che lo uccide (fig. 8). È possibile che qui il drago, pur essendo simbolo del male, assuma, per Begarelli o per i suoi committenti, un carattere invece nobilmente mitologico? A questo accennerò anche più avanti. D’altra parte, mentre gli alberi delle sculture all’interno, come già si è detto, sono resi in senso naturalistico, nelle sculture di *Adamo* ed *Eva* nel portico si possono invece notare tracce di dorature sulle foglie con l’immediata assunzione di un diverso significato. Non si tratta, infatti, di un albero qualunque ma di quello biblico al centro dell’Eden. Emerge, dunque, un articolato codice espressivo, sicuramente da studiare e suscettibile di approfondimento, in particolare riguardo all’uso del colore nel descrivere le gerarchie del sacro e del profano in rapporto ai soggetti rappresentati.

Attraverso la scoperta delle finiture pittoriche, finalmente si incomincia a conoscere quello che potrebbe definirsi lo stile della tarda maturità di questo maestro e del suo calibrato cromatismo, contenuto se non addirittura algido. Possiamo affermare che l’abbinamento cromatico begarelliano sia unicamente circoscritto alle sculture in Polirone? È evidente che non è possibile dare una risposta al quesito per opere restaurate altrove. Da parte della critica, però, si dovrà almeno riflettere ancora su quei manufatti dove la presenza di policromie o tracce delle stesse possano considerarsi anche come autografe. Un’ultima riflessione su Begarelli pittore: credo che l’utilizzo del colore sia essenziale sul piano tecnico. L’intenzione pittorica è improntata più a rendere l’idea che a descriverla nel dettaglio. Begarelli si limita alla sufficienza espressiva e se vi è un *trompe-l’œil*, esso è dato dal modellato tridimensionale della forma più che dalla sua descrizione cromatica. Certamente l’una e l’altra insieme raggiungono lo scopo voluto.

Conosciamo alcune altre sculture particolarmente interessanti. Vorrei, di sfuggita, citare il *San Giovanni Battista*, dove il volto sembra michelangiolescamente voler uscire dal finto marmo, tanto è fortemente espressivo (fig. 9).
 a fronte:
 8. San Giorgio. La pelle di cammello sembra tramu-



9. San Giovanni Battista.

10. San Giovanni Battista, *particolare*.

tarsi in un magnifico vello d'oro (la foglia d'oro, in ottimo stato di conservazione, è integralmente begarelliana). In basso, un angelo dalle ali dorate (fig. 10) tiene il

cartiglio con espressione assente: «VOX CLAMANTIS IN DESERTO». Ancora, in basso a sinistra del santo, si trova il serpentello verdastro a squame bianche e nere. Lo stesso animale, come già detto, si aggira nella grotta della *Maddalena*. Il serpente però ha anche significati positivi, quali la prudenza e la sapienza: «Siate astuti come serpenti e puri come colombe» (Matteo 10, 16).

Riprendendo il *San Giorgio*, si nota il suo atteggiamento statico e trionfante (fig. 11) sul drago ucciso ma immortalato nel finto marmo; i denti, gli artigli e gli occhi sono dorati. La sua storia mitologica e iconografica è alquanto complessa¹⁷. Begarelli mostra il finale del mito, sintetizzando il racconto con il santo che tiene il drago con un lacciolo (al posto della principessa) dopo averlo ucciso. Si potrebbe dire che cavaliere e drago, miticamente e archetipicamente, “debordino” da contesti tradizionali precisi in cui tuttavia sono utilizzati validamente¹⁸. Tralasciando altri complessi significati, non si può fare a meno di ammirare l’armatura di foggia romana, detta “all’antica” o “eroica” del santo che impugna invece una lancia da torneo medievale. Notiamo sul petto della corazza un medaglione dorato raffigurante un mascherone con corna d’ariete e, sul pomolo dell’elsa della spada, una testa anch’essa con corna d’ariete. Già nelle vele della Cappella Sistina in Vaticano, ma anche nelle Tombe Medicee a Firenze, Michelangelo aveva posto un teschio d’ariete, e comunque il motivo è

11. San Giorgio, *particolare*.

stato raffigurato e utilizzato da Occidente a Oriente. Questo animale ha molti significati. In particolare nella Bibbia rappresenta il sacrificio rituale da parte di Abramo, oppure viene anche menzionato (Giosuè 6:5) nell'episodio della caduta delle mura di Gerico che avviene tramite il suono delle trombe di corno d'ariete suonate dai sacerdoti. Non credo sia casuale che la testa di ariete sul petto dell'armatura sia sovrastata dal sigillo solare che tiene il mantello. Per la tradizione cattolica, siamo al 25 marzo, festa dell'Annunciazione, in cui domina il segno di fuoco dell'Ariete (governato da Marte) e il Sole (simbolo di Cristo) era tradizionalmente in equinozio¹⁹.

Le iconografie di sant'Antonio abate²⁰ lo raffigurano generalmente con il bastone e con la lettera "Tau" posta in cielo o sul manto, oppure incorporata, come in questo caso, nel bastone stesso con il manico a forma di "Tau" che domina il fuoco sottostante (trattasi della diciannovesima e ultima lettera dell'alfabeto ebraico, ma assume soprattutto la forma della croce primitiva in uso dei romani). In un dipinto del Moretto dove compare il maiale, il santo tiene in alto in pugno una fiamma come rivendicasse il potere sul fuoco infernale. Altra raffigurazione è quella di fanciulle tentatrici o demoni che percuotono il santo, come per esempio in tanti dipinti nordici ma non solo. Tralasciando altri esempi, si può notare la complessità iconografica del *Sant'Antonio abate*

12. Sant'Antonio abate, *particolare*.

a fronte:

12. Sant'Antonio abate.





begarelliano. In particolare il giovane diavolo, dal volto che pare in estasi, tiene una torcia accesa, tesa in alto verso il santo e il diavolello pone ai piedi del medesimo un ramo di palma. Sono simboli che non sembrano di immediata lettura rispetto alle iconografie solite di sant'Antonio abate. È solo con uno sforzo interpretativo ulteriore che si può, almeno per chi scrive, pensare appunto a un diavolo trasfigurato, e in parte anche fisiognomicamente trasformato: la palma non è l'emblema del martirio ma della vittoria sul maligno assoggettato che la pone personalmente ai piedi del santo. Il risvolto interno del manto del diavolo mostra infine anche qui un inaspettato vello dorato al pari della corona, delle piccole corna e degli zoccoli. È solo un dato di abbellimento estetico? La regola teologica afferma che solo con il superamento della schiavitù dalle passioni del corpo vi è il trionfo dello Spirito; in altre tradizioni di epoca medievale e rinascimentale compaiono concetti simili. Vale allora la pena di tentare un accostamento alla tradizione alchemica medievale e a quella ermetica rinascimentale²¹. In particolare, con la prima veniva insegnato che per produrre l'oro (in senso spirituale) bisogna estrarlo partendo dal più pesante e vile dei metalli, il piombo, assimilabile al corpo stesso – il diavolo, in questo caso. Per esempio, nel passaggio obbligato per ascendere al Paradiso, oltre il corpo di Lucifero al centro della Terra, Dante scrive: «tu passasti 'l punto al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (*Inferno*, xxxiv, vv. 110-111); questo era ritenuto un passaggio obbligato, pena il perdersi negli inferi. Tutto ciò senza infine scordare la discesa di Cristo stesso agli inferi, per liberare le anime meritevoli e attestare al contempo il suo dominio con il trionfo della luce divina sul buio infernale. Attorno al 1530, Lorenzo Lotto realizzava i disegni alchemici per il coro ligneo della basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo. Per non dilungarmi oltre concluderei col dire (un po' sbrigativamente) che l'alchimia esprime profonde convergenze con il cristianesimo, associando Cristo alla pietra filosofale, all'oro, e alla dottrina cabalistica, per esempio con Pico della Mirandola, integrando così dottrine che spesso provenivano da altre tradizioni con quella cattolica.

Dopo questa breve disamina iconografica di alcune opere in Polirone, mi chiedo se possiamo escludere a priori che anche Begarelli e la committenza fossero coinvolti almeno marginalmente in uno di questi filoni di pensiero elitari o "poco ufficiali", come invece capitava da altre parti.

Come primo approccio anche preliminare ai restauri begarelliani, ci pare fondamentale il seguente principio: le sculture di Antonio Begarelli non si devono smontare²². Ciò può anche apparire ovvio, ma numerosi precedenti restauri su questo autore dimostrano purtroppo il contrario. Rimanendo in tema e sempre in Polirone, mi chiedo quale sia la ragione che in passato ha portato all'assurdo smontaggio dell'angelo posto sotto il *San Lorenzo*, con distacco delle ali e successivo incollaggio parzialmente errato delle stesse e con l'inspiegabile

perdita del cartiglio originale in metallo. Fui incaricato del restauro del *San Lorenzo* nel 2011; fortunatamente, l'esistenza di una foto antecedente (Orlandini, inizio '900)²³ permise di realizzare la complessa operazione di restituire all'angelo la collocazione originaria, completando il restauro della scultura. In quest'opera Begarelli ha utilizzato il gesso fine, sia per le finiture decorative della dalmata, sia per la barbetta sul volto del santo, barbetta che purtroppo è rimasta solo sulla guancia destra perché quella della guancia sinistra, per fortuna poco visibile, è stata asportata durante un anonimo intervento precedente. Se l'impasto di gesso era certamente grezzo per i riempimenti strutturali e le stuccature di raccordo fra gli elementi in cotto, ne esistevano ovviamente anche di tipo più fine per altri usi di cui si è sopra fatto esempio. Negli anni Novanta alcune sculture subirono ancora interventi clamorosamente errati; uno per tutti fu l'assurdo restauro eseguito sul *San Simeone*, che si trova ora purtroppo privo praticamente di ogni finitura e mostra solo il supporto in cotto, anche se un poco velato. Per non parlare del non recupero della nicchia, camuffata con un improbabile colore bianco e con nuove dorature a oro falso. Qualche commento si potrebbe fare anche su altre due sculture, l'*Adamo* e l'*Eva* poste nel portico, ma ritengo di aver segnalato abbastanza abusi e imperfezioni.

A chiusura di queste osservazioni, penso a un'operazione (l'unica) da cui sono stato trattenuto, ma che, come allora, ancora vorrei fare: eliminare gli stucchi pudici settecenteschi che, al pari di pezze, sono ancora sugli angioletti di tre sculture già oggetto di restauro, in particolare su *Santa Giustina*, *San Gregorio* e *San Giovanni Battista*. Non c'è alcuna urgenza, ma chissà che anche a posteriori non si decida di farlo. Sarebbe solo un completamento. Vorrei ben vedere se a un putto di Michelangelo, scolpito o dipinto che sia, lasceremmo un panneggio settecentesco, indipendentemente dal fatto che sotto vi sia o no un danneggiamento. Operazione che invece, in sintonia con l'organo di tutela, è stata fatta sul diavoleto del *Sant'Antonio abate*.

Per ultimo ma non da ultimo, ringrazio chi mi ha suggerito notizie e dato consigli per la stesura di questo saggio.

ABSTRACT

On Antonio Begarelli (1499-1565) and the discoveries that come to light from the latest restorations in the abbey of San Benedetto Po. Giuseppe Billoni here studies both technical and aesthetic features of the artist. His sculptures at Polirone reveal new colours and signatures that update the knowledge on this pioneer of Emilian sculpture.

NOTE

1. I restauri sono stati condotti dallo Studio Billoni & Negri, Mantova. Restauratore responsabile Giuseppe Billoni. Collaboratrice: Rossella Bughanza. Collaborazione alla logistica del cantiere: Marco Negri. Responsabili per la Curia: Giancarlo Manzoli, Stefano Savoia e Alessandro Campera. Restauro terminato nell'agosto del 2018. Dimensioni medie delle sculture in nicchia: altezza massima 200 cm; larghezza massima 110 cm circa. Il restauro del *Sant'Antonio abate* è stato sponsorizzato dall'Associazione Culturale Koiné, Mantova, con la collaborazione organizzativa di Stefano Benetti.
2. G. BILLONI, *Antonio Begarelli. Lo stile della maturità nelle scoperte degli ultimi restauri nell'Abbazia di Polirone in San Benedetto Po*, «La Reggia», marzo 2019.
3. Cfr. P. ROSANÒ, S. PELLIZZARO, «Statua in terracotta policroma di Antonio Begarelli raffigurante S. Antonio Abate, S. Benedetto Po (MN). Analisi scientifiche finalizzate alla caratterizzazione di due pellicole pittoriche», TSA, Padova, 26 giugno 2018. Abstract: «Le indagini scientifiche hanno evidenziato quanto segue: il campione 1 (veste di S. Antonio Abate, dalla spalla) evidenzia internamente, i residui della terracotta di supporto, su cui insistono un classico fondo di preparazione bianco-giallino (gesso, olio e probabile colla animale), una pennellata bianca per biacca data ad olio e due strati di ridipintura (quello interno, bruno e il più esterno bianco, a base di bianco di zinco); il prelievo 2 (zona in basso) rappresenta un frammento di stucco bianco al di sopra del quale si osserva un fondo aranciato pigmentato con ocre rossa, seguito dalla stessa stesura pittorica bianca (biacca e olio siccativo) riscontrata nel campione precedente; superficialmente, è infine visibile un discontinuo deposito grigio bruno (particelle carboniose e ossidi di ferro)».
4. G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti nati negli stati del Serenissimo Duca di Modena*, Modena 1786, p. III: «Aveva già addietro il Begarelli fatto qualche lavoro per quell Monastero, perciocché si ha una memoria in questo Archivio de' Monaci di San Pietro, che nel 1541 D. Gregorio Cortese Abate di quell Monastero, e poi Cardinale, ordinò che si pagassero cinque lire a M. Antonio Begarello Maestro di figure».
5. A. BELLUZZI, *Documenti Polironiani: l'apparato decorativo di San Benedetto in Polirone*, «Quaderni di storia dell'architettura e restauro», 6-7 (1992), pp. 51-57. Si riporta parte del testo del contratto che Belluzzi aveva anticipato a Uber Ferrari nel 1989: «Accordo fatto dal Monastero di S. Benedetto con Antonio Bigarello di Modena statuario per fare le statue, che vanno nelle nicchie della chiesa di San Benedetto in numero di 14, e quelle che vanno nel portico di essa che sono numero 8, tutte di terra cotta grandi poco meno al natural, cuocendole in fornace entro il monastero, con sua tinta sopra, et ornate come sono le altre già fatte in detta chiesa, con l'insegna di ciascun santo che rappresentano (...) per prezzo di scudi 10 da lire 5 soldi 8 per scudo per ogni statua messa a luogo». Tale copia del contratto era stata trascritta nel 1790 dall'abate Benedetto Fiandrini (documento ora al Getty Institute di Los Angeles).
6. TIRABOSCHI, *Notizie*, cit.: «Ma poschia nel 1559 fu egli cola chiamato perché lavorasse alle belle statue, che ornano l'interno non men che l'esterno della chiesa; e nell'Archivio di quel Monastero si ha la scrittura originale dé 22 di Marzo del detto anno, con cui gli si obbliga a lavorarle di sua mano, e i Monaci gli promettono, che oltre tutto il

- bisognevole pel lavoro, e oltre il vitto, avrà per prezzo di ciascheduna dieci scudi da L. 5.8 mantovane». Successivamente il contratto originale fu perso, non prima di essere trascritto (come si diceva) dall'abate Benedetto Fiandrini.
7. G. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, Modena 1992, p. 226. Circa le vicende della basilica e le sue trasformazioni durante e dopo l'intervento di Giulio Romano, si rimanda a: P. PIVA, *La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone: novità su Giulio Romano*, e G. BILLONI, M. NEGRI, *La chiesa di San Benedetto Po: restituzione dell'architettura esterna policroma di Giulio Romano*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XXII (1987), 17, rispettivamente pp. 39-55 e 57-78; P. PIVA, *L'abbazia di San Benedetto in Polirone. Un percorso nella storia 1007-1797*, Mantova 2007; ID., *Begarelli inedito*, «Paragone», 365 (1980), pp. 83-89; P.A. VIOLA, in *Emozioni in terracotta*, a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, Modena 2009, pp. 83-89.
 8. Le trasformazioni settecentesche della basilica hanno posto vari interrogativi anche per la statuaria esterna. Dopo la modifica settecentesca della facciata e l'innalzamento della loggia, non mi pare che sia stato scritto qualcosa circa il destino delle statue giuliesche che originariamente erano nel frontone. A mio parere, le otto attuali sono quelle cinquecentesche. Ritengo anche di doverne segnalare un'altra della stessa fattura e cronologia, ma collocata sulla facciata della chiesa non lontanissima di Bondanello (Mantova), raffigurante *San Benedetto*. Cfr. P. PIVA, *L'«altro» Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica del medioevo*, Quistello 1988, p. 78; BILLONI, NEGRI, *La chiesa di San Benedetto Po*, cit.
 9. G. BONSANTI, in *Emozioni in terracotta*, cit., p. 52; BONSANTI, *Antonio Begarelli*, cit., pp. 117-120.
 10. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, cit., p. 101.
 11. Se osserviamo la scultura di *Santa Maddalena*, dove i finti conci sono visivamente apprezzabili, notiamo un piccolo particolare interessante: nel capitello giuliesco in stucco, in alto a sinistra della santa, lo stesso colore grigio delle bugne è ripreso anche per lo sfondato centrale liscio del capitello stesso. Non sappiamo se sia stato Begarelli a imporre questo trattamento cromatico anche ben oltre la nicchia o si sia semplicemente adeguato a una precedente indicazione di Giulio Romano. Infatti, all'epoca Giulio era già morto, ma le sculture del 1541 portano, sui fondi delle nicchie, lo stesso colore.
 12. Cfr. U. FERRARI, *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, Mantova 1989, p. 264.
 13. In breve, all'inizio del Settecento avvenne la scoperta in Germania di cave di caolino e fu l'alchimista tedesco Bottger nel 1710 a mettere a punto una tecnica di produzione di porcellane simili a quelle cinesi, di cui non si conosceva ancora la tecnologia. Perciò è assolutamente escluso un utilizzo precedente del materiale e della tecnica anche parzialmente simili. Accogliendo le considerazioni di Ferrari, però, anche Giorgio Bonsanti riporta questo inesistente espediente tecnico (*Antonio Begarelli*, cit., p. 34): «Con Begarelli invece, che non coloriva le sue sculture, il procedimento era presumibilmente il seguente. Già prima della cottura, secondo il parere di Ferrari, l'artista diffondeva a spruzzo del caolino sopra le superfici (il caolino è la particolare argilla Bianca che è indispensabile per per l'ottenimento della porcellana). Lo scopo era di preparare un letto uniforme per la successiva applicazione (a questo punto senza una ulteriore preparazione specifica) di tempera Bianca».

14. La *biacca* (carbonato basico di piombo) tende ad annerire. Già Cennino Cennini nel *Libro dell'Arte* (fine Quattrocento) prescriveva di non usare la biacca su muro, ma di utilizzarla su tavola e sempre con un legante-tipo, per esempio a base oleosa che avvolge e protegge il pigmento dall'aria. Questa era la prassi nelle botteghe dell'arte e così fece anche Begarelli dipingendo sul supporto in cotto.
15. Con ciò rettifico l'affermazione da me erroneamente fatta sull'ultima pagina della «Reggia», cioè che il serpente in esterno fosse anch'esso a finto marmo e oro (*cf.* BILLONI, *Antonio Begarelli*, cit., p. 1).
16. Demonio o Satana, che Giovanni (12, 31-41) definisce «principe di questo mondo»; inoltre, nelle tentazioni di Cristo si legge: «Ti darò tutta questa potenza e la gloria di questi regni, perché è stata messa nelle mie mani e io la do a chi voglio. Se ti prostri dinanzi a me tutto sarà tuo» (Luca 4, 5-7). Quindi, fino a che gli sarà concesso, egli può trionfare solo sulla terra (vedasi più avanti le considerazioni fatte a livello iconografico sul *Sant'Antonio abate*, che riprendono il tema anche da altre ottiche).
17. Risulta comunque problematica l'identificazione di questa figura con il san Giorgio di Cappadocia martirizzato da Diocleziano quando lo si vuole inserire anche nella leggenda successiva che vede un san Giorgio uccidere il drago. La leggenda dice che il drago minacciava una città e ormai, finiti gli armenti, si faceva dare in pasto un uomo al giorno. Quando toccò alla principessa, venne il santo cavaliere che prima ferisce il drago e poi, legandolo con un laccio al guinzaglio, lo fa condurre come un cagnolino dalla principessa alla città, dove praticamente baratta la sua uccisione con la conversione del re e dei suoi abitanti.
18. A. CATANI, *San Giorgio e il drago*, «Letteratura & Società», 2015, pp. 40-42.
19. Anche da parte cavalleresca vi è il costante impiego dell'ariete: l'ordine del Toson d'Oro è uno dei più alti e rari riconoscimenti che per buona parte del Cinquecento furono concessi direttamente da Carlo V fino al 1558 (anno della sua morte). L'ordine fa idealmente riferimento agli Argonauti e Giasone che conquistarono il vello d'oro (vello d'ariete) dopo avere ucciso il drago che lo custodiva. Il gioiello era composto da un collare di acciarini (detti focili) d'oro alternati a gemme che simulavano pietre focaie sprizzanti potenziali fiammelle e culminanti appunto nella figura dorata del vello d'ariete.
20. Sant'Antonio abate, detto anche sant'Antonio il Grande, sant'Antonio d'Egitto, sant'Antonio del Fuoco, sant'Antonio del Deserto (Qumans, 251 circa - deserto della Tebaide, 17 gennaio 357), fu un eremita egiziano, considerato il fondatore del monacismo cristiano e il primo degli abati.
21. Mia libera interpretazione che però, per fare qualche accenno e senza andare a riprendere autori più antichi, è in sintonia con quanto scrisse l'alchimista monaco benedettino tedesco Basilio Valentino (1394?), del quale non si hanno notizie documentate; i suoi libri (o a lui attribuiti) furono pubblicati solo nel 1604. Nel 1463 Marsilio Ficino traduce il *Pimander*, opera in quattordici libri scritta in lingua greca e facente parte del *Corpus Hermeticum*. Nella dottrina ermetica l'uomo deve liberare dai vincoli terreni la parte divina insita in lui per giungere alla salvezza, rappresentata dal *logos*, che viene poi identificato anche con il *logos* cristiano, Gesù Cristo. Lo stesso abate di Polirone, Gregorio Cortese, entrò in contatto diretto con testi (vedi *infra*, nota 22) dove il neoplatonismo filtrato da Pico della Mirandola accoglieva studi e testi sia

ermetici che cabalistici (*Psalterium octaplum*, Genova 1516, del domenicano Agostino Giustiniani; vedi G. FRANITO, *a.v.* «Gregorio Cortese», in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983). Nel 1530 circa, Lorenzo Lotto realizzava i disegni alchemici per il coro ligneo della basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo (cfr. M. ZANCHI, *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico*, Bergamo pp. 64-65; PIVA, *L'«altro» Giulio Romano*, cit.).

22. Cfr. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, cit., pp. 39, 43-44.

23. *Ibid.*, p. 231, dove è pubblicata la foto con l'opera ancora integra, prima dello smontaggio dell'angelo e del cartiglio.

GIANCARLO MALACARNE

IL TRANSITO DELL'«UNTO DEL SIGNORE» IL FUNERALE DI CARLO V D'ASBURGO

Tra tutti gli esseri viventi,
l'uomo è la sola specie per la quale la morte biologica,
fatto di natura,
si trova continuamente superata dalla morte come fatto di cultura.

L.V. THOMAS, *Antropologia della morte*

Tra le manifestazioni di più incisiva intensità emotiva e spettacolarità che si registrano tra Medioevo ed Età moderna si annoverano i funerali e i cerimoniali correlati. Questa anomala forma di “teatralità” aveva lo scopo di proiettare la figura, il carisma, il prestigio del *potens* nell’universo simbolico di una società, quella aristocratica, che si nutriva di effimero ma anche di formidabili suggestioni. Le esequie, i fastosissimi e grevi apparati a ciò approntati, le processioni e cortei funebri che scaturivano dal transito dei *potentes* rientravano nell’ambito di espressioni letterarie e di natura artistica che la corte intesa come proiezione di casta aveva da tempo memorabile codificato e fatto proprie, finalizzandole a un contesto diplomatico, di relazioni e di prestigio dinastico irrinunciabile, il quale si ergeva a protagonista di uno straordinario evento dove confluivano tanto i sentimenti quanto le “ragioni” di un fenomeno che si dilatava ad aspetti antropologici e politici di assoluta rilevanza. Nessuna meraviglia se la componente di spettacolarità qui trova le condizioni ideali per manifestarsi anche in una struttura organizzata che parrebbe mostrarsi come segno esteriore di un severo concetto di dolore o meglio di *duolo*, nel quale invece confluiscono, insieme ai toni celebrativi ed encomiastici dell’orazione funebre, scenari effimeri ridondanti di orpelli e mondanità.

Accanto al feretro, al corpo adagiato nella bara o sul catafalco, sul quale il popolo e la famiglia piangono più che un corpo un simbolo, ecco un’iconologia che distribuiva, dosandoli sapientemente, riferimenti simbolici variegati e complessi di un programma iconografico volto alla celebrazione non solo del defunto ma del mondo a esso circostante, nel quale il cadavere si trovava inserito in un cerimoniale liturgico pervaso di formidabili elementi di suggestione volti a stupire l’ospite, la corte, il popolo, tutti risucchiati in un vortice che dai venti ai quaranta giorni e anche più – tanto era il tempo concesso tra la morte e le pubbliche esequie, per permettere i trasferimenti degli invitati, la

loro sistemazione logistica, l'allestimento della messinscena funebre – bloccava di fatto ogni altra attività, determinando una catalizzazione o rallentamento delle espressioni proprie della corte e di ogni suo indotto, quando non il vero e proprio congelamento delle attività pertinenti al “sacro recinto”, l'*hortus conclusus* del quale il defunto era, da vivo come da morto, parte significativa e rappresentativa. Crediamo di poter leggere e definire l'evento un palcoscenico sul quale si procede sì alla straziante omologazione che nel momento tipico della morte colloca l'imperatore, il re, il duca, il marchese alla stregua del più umile tra i servi, ma anche all'ultima celebrazione dinastica del principe, del sovrano, dell'*Unto del Signore*, che attraverso la morte e relativa pompa trova la legittimazione storica della sacralità del suo ruolo e del rapporto con la divinità che esso stesso incarna.

Nessuno potrà mai sperimentare direttamente la propria morte se non nell'attimo supremo del suo compimento, mentre tutti assistiamo alla morte altrui e dunque veniamo posti nella condizione di analisi che consente la parziale penetrazione di un mistero attorno al quale si concretizzano rituali, credenze, simbolismi, usanze, tradizioni che concorrono alla definizione di un autentico documento storico. Da ciò discende che tutto quanto ruota intorno alla morte e manifestazioni legate al lutto, letto come strumento di comunicazione espressivo di una condizione e di sentimenti che vorrebbero controllare dolore e angoscia, a un certo punto si trasforma in strumento politico efficacissimo, che per diverse vie è volto a strutturare rituali paralleli se non dissonanti al “viaggio” del defunto, i quali parrebbero guardare alla morte ma invece si rivolgono imperiosamente alla vita, determinando dinamiche di profonda teatralità, a beneficio di una collettività in attesa di eventi straordinari che l'aiutino a ricordare colui che non è più, e nel contempo a guardare alla morte come ineluttabile momento, ripetizione di una condizione umana primordiale che rompe l'equilibrio della vita collettiva, creando un “vuoto sociale” tanto più marcato quanto maggiore e importante era la posizione e ruolo del defunto. La morte è vissuta con dolore e turbamento, soprattutto per il senso di privazione che si viene a stabilire con lo scomparso (il lutto). Si tratta di un danno sociale e personale significativo; tuttavia, a mezzo di comportamenti e rituali ampiamente codificati e strutturati – obito, esequie, funerale – si giunge a rinchiudere la morte in un “contenitore” metafisico artatamente preparato da antichissime, sapientissime, occulte regie, che permette il superamento della fase negativa per aprirsi al presente e al futuro: «Il re è morto! Viva il re; viva il nuovo re».

La morte del principe è vissuta dalla comunità (popolo, sudditi, corte) in termini di danno per la coesione sociale, per cui soprattutto la *societas* aristocratica elabora rituali che inducono a comportamenti codificati da tempo immemorabile, volti al superamento della fase drammatica attraverso un canovaccio

che percorre una drammaturgia sofisticata e penetrante, tale da determinare un modello di trasformazione che vede il principe transitare dallo stato negativo e sofferente di *defunto* a quello nuovo e ridondante di simbolismi di *morto*; dalla condizione di corpo senza vita a quella simbolica di “ombra”, di “antenato” che vigila sulle fortune dello stato e della famiglia. Questi comportamenti si identificano e manifestano nel lutto, nelle esequie, pianto e lamento funebre, epitaffi e orazioni funebri, nell'estremo saluto del funerale (obito) e comunque nelle complessive dinamiche del cordoglio, inteso come evento che ferisce e rattrista il cuore, enfatizzate da una ritualità esasperata che tutto abbraccia ma nel contempo tutto mescola e confonde. E non stiamo parlando di quella “morte romantica” i cui contenuti retorici ispirarono un melodrammatico culto della morte nell'Ottocento, sviluppando nel contesto cimiteriale delle nostre città la nascita delle «Case degli Spiriti» e dei «Palazzi del Mistero», invenzioni architettoniche di infinita vanagloria – bellissime nella concezione artistica e inquietanti sotto il profilo della comunicazione – che tentarono, senza successo, di imitare i grandiosi monumenti funebri medievali o rinascimentali.

I riti funebri sono strutturati per permettere di convivere, anche se per un tempo definito, con l'innaturale ma ineluttabile idea della morte, creando di fatto un modello di comunicazione/frequentazione tra il mondo dei vivi e quello dei trapassati, risolvendo in positivo l'angoscia dell'alterità del cadavere¹. Dunque il cordoglio letto come travaglio interiore sperimentato da coloro che vivono una perdita grave, dal quale scaturiscono inevitabilmente la compunzione e il pianto o lamento funebre, elementi paradigmatici di una condizione – anche politica – di sofferenza che si perde negli oscuri meandri del tempo²; un lamento che rinvia alle professioniste del pianto, le *prefiche*, che non esprime il dolore per il trapasso ma incarna una sorta di operazione apotropaica volta a frustrare le influenze malvage e nefaste della morte, o meglio, del morto. Tali lamentazioni, nei cortei funebri, si dilatavano non ad alcune persone vicine al defunto e alla sua intima storia, ma a un esercito di co-protagonisti in abito da *duolo* che ricalcavano pedissequamente antichissime forme rituali, frequentando le quali emergeva una condizione ipnotica di abbandono e stupore.

Per comprendere il fenomeno che dal Medioevo all'Età moderna ha permeato la società aristocratica dovevamo affidarci incondizionatamente alle parole della storia, alle cronache di coloro che, testimoni oculari, narrarono una vicenda con contenuti di sacralità che aiutano a conoscere il conturbante e impervio passaggio che lega la vita alla morte, e il deferente omaggio che le più disparate classi sociali tributavano a chi incarnava la non completamente prendibile figura di “signore di popoli”. Il trapasso dei potenti è sempre un evento che coinvolge il quotidiano di chi accanto al defunto vive e ha vissuto, pur se per percorsi molto diversi. Come dire che i cortigiani come la povera gente, i soldati come gli artigiani, la promanazione spettacolare della corte

come quella politica o economica, precipitano d'un tratto in una dimensione che si potrebbe definire onirica, artatamente costruita per trasferire ognuno in un mondo che solitamente non gli è proprio. La esagerata tensione volta alla spettacolarizzazione della morte crediamo sia individuabile nella paura della stessa, dunque leggibile nel tentativo di sfuggire all'angosciante omologazione attraverso la creazione di ritualità così coinvolgenti da non poter lasciare indifferenti. E se d'un canto il funerale dell'uomo comune manifesta caratteri di profonda pietà e tende ad accompagnarlo nella tomba con un seguito di sentimenti e di ricordi appassionati, quello del *potens* non manifesta le medesime caratteristiche, ma si sviluppa intorno a temi definiti e studiati, mirati alla creazione di un *pathos* globale che trascende la concretizzazione del cordoglio in quanto tale per lasciare il posto allo stupore, ossia a quella sensazione di costante e autentica sorpresa che accompagna coloro che partecipano al lutto, all'obito, alle esequie, al funerale, stadi diversi costitutivi di un eclatante fenomeno di infinita rilevanza simbolica, demologica, antropologica³.

Il documento che segue partecipa le esequie ad Augusta in memoria dell'imperatore Carlo v d'Asburgo, deceduto a Yuste il 21 settembre 1558; tali esequie si svolgono ovviamente senza la presenza materiale del corpo del defunto, già seppellito in Spagna. La cronaca merita la trascrizione integrale, perché prova con abbondanza di particolari come la recitazione della "commedia funebre" sia ineludibile, e come tutto si affacci su uno scenario identificabile in un vero e proprio palcoscenico, scandito da quinte ampiamente previste e recitato mandando a memoria un copione dal quale non pare possibile derogare. La data dell'evento è, non casualmente, il 24 febbraio, ovvero il giorno in cui si ricordava il genetliaco dell'imperatore, nato il 24 febbraio del 1500.

Le prime carte del lungo documento ci calano nell'aspetto tecnico-organizzativo del mesto corteo, la cui consistenza è ampiamente costituita dalla «chieresia», ossia dal novero degli ecclesiastici di qualsiasi grado e dignità, sui quali si incardina il trave portante, l'ossatura di una processione che si erge a primario e più immediato elemento di spettacolarità. A tanta folla "sacra" fa seguito come da copione lo stuolo dei funzionari imperiali, "servitori della corona" cui non difettano mantelli lunghissimi e cappelli «da corrotto», testimoni silenziosi di un dolore apparente che in verità non sfiora nemmeno le "leve del potere", scevre da qualsiasi emozione e sentimento a prescindere.

Poi la storia attraverso i simboli: gli araldi, il fascinoso messaggio visivo, il livello di comunicazione più immediato, il richiamo a un dettato culturale fatto di immagini a tutti interamente fruibili, ché in un tempo in cui l'analfabetismo regna sovrano, non a un solo suddito è concesso ignorare – e dunque leggere e interpretare – il segno del comando, il simbolo di quel potere al quale deferente s'inchina. Dove è lo stemma là è il "signore di popoli"; vivo o morto non

importa. Gli stemmi sono in quel frangente il più eclatante richiamo, perché l'araldica in un solo istante percorre pagine infinite di storia, innalzando l'*unicum* che esprime la condizione dei *potentes* della terra, di chi è per volere divino posto alla guida delle nazioni, la cui sacralità non viene meno per il verificarsi di una condizione di morte, trascurabile momento di crisi che verrà superato con l'immediato avvento del successore. I gonfaloni che garriscono al vento, gli stendardi, le cotte d'armi, le gualdrappe dei cavalli, gli scudi... tutto celebra il fasto del principe defunto, così che le aquile imperiali svettano sopra ogni cosa, sopra le insegne dei regni che Carlo V aveva conquistato e messo insieme in un impero sul quale mai tramontava il sole.

Il corpo del sovrano non è presente se non attraverso il simulacro, ma se leggiamo la scena sotto il profilo simbolico, restiamo colpiti da una sapientissima regia preoccupata di scatenare nella mente e nell'animo degli astanti la consapevolezza di essere partecipe di un rito che certamente mira a trascendere l'umano, per proiettarsi in un ambito di sacralità di eclatanti contenuti e profonda suggestione. Tutti gli elementi che esprimono la commistione tra il potere umano e quello divino sono passati in rassegna e presentati alla folla con il chiaro intento di destare un crogiolo di sentimenti che sono nel contempo di rispetto, di deferenza, di timore, di stupore. Ma, andando oltre le emozioni, sarà da registrare per ognuno dei partecipanti l'orgoglio di essere stato presente – o partecipe – di una delle più suggestive e coinvolgenti cerimonie che la sostanza di nobiltà di un uomo potesse generare.

Così gli elementi presentati:

- sfila il cavallo, che lo stesso cronista asserisce essere il destriero dell'imperatore morto;
- un elmo dorato che a cimiero reca la corona imperiale, simbolo delle imprese militari del sovrano;
- lo scudo imperiale, segno dell'azione esercitata dal principe in difesa dei propri sudditi;
- lo stocco imperiale, simbolo della forza e potenza dell'Impero;
- lo scettro gioiellato d'oro, simbolo del governo;
- il globo crucigero, simbolo del potere esercitato sul mondo;
- la corona imperiale, segno della conquista e unione dei regni e del potere esercitato sui territori dell'Impero;
- il successore, l'imperatore Ferdinando I, l'*unto del Signore*, eccelso, inviolabile, inarrivabile estremo simbolo del sacro e del divenire nel segno della continuità.

Il cronista, a un certo punto, deve necessariamente concedersi alla descrizione degli abiti da lutto, in tal modo dando spazio al versante strettamente mondano dell'*obito*. È evidente come egli non possa sganciarsi da un rituale

che si affida, nel complesso delle cerimonie, alla componente legata alle mode. La mondanità del funerale o delle esequie, specialmente quando concretizzatasi di notte, esercita un preciso fascino tra i protagonisti, inducendo a una sorta di processo ipnotico coloro che defilati in posizioni di rincalzo seguono i rituali funebri dal punto di osservazione del popolo.

Una sterminata sequenza di preti e frati con ceri in mano precede vescovi, arcivescovi e cardinali, che incedono col pastorale tra le mani. Segue la cappella imperiale dei cantori, accompagnata dai borgomastri, governatori della città, paggi cesarei, segretari e cancellieri, vestiti tutti con sgargianti livree. Infine gli araldi imperiali chiudono il corteo dopo i gentiluomini e “trombetti”, vestiti con le cotte che rilevano le armi proprie dell’Impero. Il lungo corteo deve trasmettere il senso di un rito dai contenuti simbolici di particolare rilevanza.

La cerimonia, attuata alle due dopo il «mezzo dì», non consente tuttavia di godere dello spettacolo delle torce accese, che ben diversa impressione avrebbero destato in una processione notturna. Sfolgoranti gioielli e preziosissimi collari relativi agli ordini cavallereschi vengono ostentati sopra i panni neri che ne esaltano lo splendore; il nero, che impera ovunque attraverso gli apparati “scenici” approntati e relative coreografie, opprime al punto da destare una sorta di ipnosi collettiva, di incantamento generale, ai quali non sono estranee le essenze orientali profumate e stordenti diffuse nella processione, l’abbondante incenso, i canti lugubri ripetitivi, il mormorio della immensa folla, il bagliore soffocato delle migliaia di torce che, pur con la luce del sole, si riverbera sinistramente sui visi incappucciati e dunque parzialmente occultati degli astanti.

Leggiamo allora il documento nel suo complesso, volto a partecipare ai mortali la sostanza di immortalità che permea il cadavere di un uomo – la *metà di Dio* – che permarrà vivo nei secoli⁴:

[1559 26 febbraio]

[c. 160r] Dovendosi il giorno di Santo Mathia far le essequie dell’Imperatore Carlo Quinto di felicissima memoria in questa città d’Augusta, la notte precedente fu fatto un ponte di legno non molto alto da terra, dal palazzo dell’Imperatore fin alla chiesa maggior, sopra una strada dritta longa quasi mezzo miglio. Alle due hore doppo mezzo giorno, essendosi ridotto tutto ’l clero al detto palazzo, si cominciò a mandar inanzi quella parte de’ preti et chierici ch’erano di manco riputatione, seguitando di mano in mano i preti di maggior grado con altri prelati et abbatì, tutti con candelotti di cera accesi in mano, si incamminarono per il detto ponte verso la chiesa.

Doppo loro vennero a dui a dui xx vescovi, tutti con li rocchetti et puviali in dosso, et con le metrie episcopali in testa, facendosi ogn’un di loro portar inanzi il suo pastorale; drieto a’ quali seguì l’Ill.mo Cardinale d’Augusta con la croce d’argento inanzi, accompagnato da dui altri Arcivescovi; tutti tre vestiti come li altri di rocchetti et puviali et con le metrie in testa.

Doppo questa seguiva la capella di S. M.tà Ces[are]a [Ferdinando I] con tutti i cantori, [c. 160v] drieto a’ quali si avviarono li Borghi mastri, Signori et Governatori

di questa città, accompagnati da gran numero di cittadini tutti vestiti di manti neri lunghi fin in terra, et con li cappelli di corrotto in testa. Appresso di questi vennero i Paggi di S. M.tà Ces.a, tutti per ordine con molte torze accese.

Doppo i Cancellieri et Segretarii Cesarei tutti vestiti di manti lunghi fin in terra et con li capelli di panno da corrotto come li cittadini. Doppo i quali immediati vennero molti signori et gentilhuomini della corte a piedi, tutti vestiti nel medesimo modo.

Doppo questi vennero XII trombetti vestiti di manti alquanto più curti delli altri, con le trombe in mano, alle quali erano attaccati i penoni d'oro con Aquile Imperiali sopra. Seguivano questi dui Araldi vestiti delle cotte delle Armi Imperiali, appresso a' quali venivano dieci Cavallieri vestiti medesimamente [c. 161r] di manti lunghi, ogn'uno de' quali portava uno stendardo grande, et dietro a ogn'uno di essi Cavallieri veniva un cavallo coperto di veluto nero fin in terra, guidato da dui gentilhuomini vestiti nel modo medesimo, et ciaschuno di detti cavalli haveva sul petto delle bande et su le groppe, riccamate sopra il veluto, le arme medesime ch'erano sopra quel stendardo che seguiva, et in testa le penne della medesima livrea et colori istessi di che era lo stendardo.

Il primo stendardo haveva sopra le Arme di Borgogna, et il cavallo che lo seguiva, guidato come è detto, le haveva medesimamente sul petto, dalle bande et su le groppe.

Il secondo stendardo havea l'Arme d'Austria, et le medesime havea il cavallo che lo seguiva.

Il terzo le Arme del Regno di Granata.

Il quarto quelle del Regno di Navarra.

Il quinto quelle di Toledo.

Il sesto quelle di Napoli.

Il settimo quelle di Sicilia.

[c. 161v] L'ottavo quelle d'Aragona.

Il nono quelle di Leone.

Il decimo quelle di Castiglia.

Dietro a tutti questi veniva un altro Cavaliere con un altro stendardo, sopra il quale erano l'Arme dell'Impero, et appresso un altro cavallo guidato da due gentilhuomini, coperto di veluto fin a terra come li altri [? illeggibile, l'umidità ha cancellato l'inchiostro]. Doppo il quale seguivano uno stendardo assai maggiore delli altri, et li altri dui con haste lo sustentavano, sopra il quale stendardo erano in un campo d'oro l'Aquiloni Imperiali grandi, con le Corone in testa.

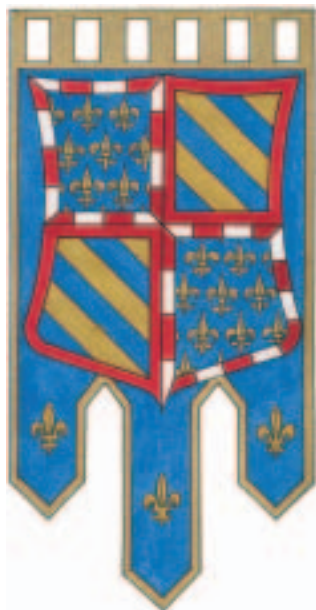
Sotto detto stendardo era guidato da quattro Cavallieri un altro cavallo, maggiore di tutti li altri, bardato di broccato d'oro rizo sopra rizzo, in campo nero, con le medesime Aquile Imperiali riccamate su 'l petto, dalle bande et su le groppe, et con le penne in testa delli colori medesimi del stendardo.

[c. 162r] Non molto longi da questo era guidato da dui altri gentilhuomini un altro cavallo, della grandezza delli primi, coperto di veluto nero fin in terra come li altri, et con le croci di raso cremesino a tronconi che s'innestavano da un capo al altro, che significava il cavallo dell'Imperator morto; et in segno di ciò v'erano da ogni banda molti gentilhuomini et S.ri vestiti delli manti sopradetti che lo accompagnavano.

Anche la questione araldica assume un significato pregnante, attraverso la proposizione di simboli e colori. Così la blasonatura degli stemmi elencati.

- Stemma di Borgogna (*fig. 1*): Inquartato: nel I e nel IV d'azzurro seminato di gigli d'oro alla bordura composta d'argento e di rosso; nel II e nel III bandato d'oro e d'azzurro alla bordura di rosso.
- Stemma d'Austria (*fig. 2*): Di rosso alla fascia d'argento, sormontato dalla corona imperiale gemmata d'oro con tocco di rosso.
- Stemma del Regno di Granada (*fig. 3*): D'argento al melograno in palo al naturale fogliato di due foglie.
- Stemma del Regno di Navarra (*fig. 4*): Di rosso alle catene d'oro poste in croce e in croce di sant'Andrea (decussate) in doppia cinta, caricate in cuore d'uno smeraldo di verde.
- Stemma di Toledo (*fig. 5*): Inquartato: nel I e nel IV: di rosso al castello d'oro, aperto e finestrato d'azzurro (Castiglia); nel II e nel III: d'argento al leone di rosso (di porpora) coronato d'oro (León); accollato dall'aquila bicipite spiegata di nero e coronata con la corona dell'impero con due infule uscenti e pendenti d'azzurro.
- Stemma di Napoli (Angiò) (*fig. 6*): D'azzurro seminato di gigli d'oro, al lambello di 4 (5) pendenti di rosso.
- Stemma di Sicilia (*fig. 7*): D'argento all'aquila spiegata e coronata di nero.
- Stemma del Regno d'Aragona (*fig. 8*): D'oro a quattro pali di rosso.
- Stemma di León (*fig. 9*): D'argento al leone di rosso (di porpora) coronato d'oro.
- Stemma di Castiglia (*fig. 10*): Di rosso al castello d'oro, aperto e finestrato d'azzurro.

Abbiamo dato risalto al risvolto araldico perché il desiderio è quello di approssimarci alle grandi pagine della storia attraverso un percorso che possa rinviare ai significati espressi dagli stemmi, elementi primari nel contesto sia simbolico sia storico. La lettura delle esequie di Carlo V attuata attraverso l'analisi degli stendardi che vennero per l'occasione innalzati fornisce testimonianza di quanto il simbolo divenisse parte attiva nell'ambito di *potere* che andiamo esaminando. Dispiegare gonfaloni e bandiere pertinenti ai domini del sovrano defunto significava rendergli omaggio, nel contempo chinando il capo in deferente segno di sottomissione. Il vessillo che garriva al vento incarnava in quel momento il segno ultimo della presa di coscienza di quanto i simboli del potere sovrano esprimessero la partecipazione di tutti i popoli cui quelle insegne variopinte rimandavano. Per questo abbiamo ritenuto di proporle anche in immagini, affinché il loro fascino nelle esequie tributate sia colto in profondità.



1. *Gonfalone di Borgogna*



2. *Gonfalone d'Austria*



3. *Gonfalone del Regno di Granada*



4. *Gonfalone del Regno di Navarra*

D'impatto coreografico la presenza del cavallo dell'imperatore defunto, che nel momento stesso in cui transita davanti al popolo in attesa esprime il ricordo e la presenza del suo signore. Sotto il profilo scenografico e coreografico l'impatto è sensazionale; addirittura violento. Il corteo mozzafiato vive di luce propria ed è corroborato da una serie di *input* di carattere simbolico formidabili. Come non cogliere l'importanza della proposizione araldica nel pur luttuoso contesto?



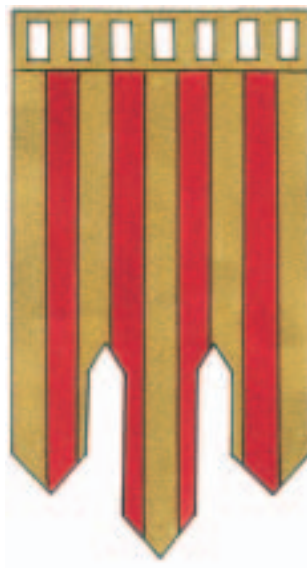
5. *Gonfalone
di Toledo*



6. *Gonfalone
di Napoli
(Angiò)*



7. *Gonfalone
di Sicilia*



8. *Gonfalone
del Regno
d'Aragona*

Innalzare l'arme dei diversi regni corrisponde alla presa di coscienza – anche per il più sprovveduto tra gli uomini – di una condizione di potenza ineguagliabile, sancita da quelle nere aquile imperiali che sveltano arroganti a ricordare che l'Impero è il primo tra i regni e l'imperatore il primo tra gli uomini.

Seguono gli elementi che più di altri riescono a intercettare l'attenzione massima, ovvero il “segno del comando”, il senso simbolico profondo che per-



9. Gonfalone
di León



10. Gonfalone
di Castiglia

tiene gli oggetti dei quali l'*unto del Signore* si circonda per esercitare il proprio ruolo, umano e divino. Il lunghissimo resoconto elenca i nomi di tutti i grandi che seguirono il feretro dell'imperatore. Ognuno di essi portava i simboli di quel potere sovrano su cui altrove ci siamo soffermati con intento di approfondimento⁵. Agli occhi di coloro che partecipavano alla cerimonia, possiamo comprendere quale valore assumessero gli oggetti elencati, portati in posizione di preminenza, ai quali veniva affidato il messaggio in ordine alle peculiarità che ognuno di essi esprimeva, rappresentava e indirizzava al pubblico e al mondo intero. Se proviamo a immaginare l'incedere di illustri personaggi su magnifici destrieri bardati a lutto, tenenti tra le mani i "segni" della gloria imperiale, quali la spada, l'elmo, lo scudo, la corona, ci renderemo immediatamente conto del *pathos* che cattura, investe e permea i presenti, della condizione quasi ipnotica della quale dicevamo più sopra, del piacere grande che scatena un evento per il quale si sarebbe per sempre potuto dire "c'ero anch'io":

Dietro a tutti questi stendardi et quelli, veniva il Conte Sigismondo da Arco con un elmo dorato in mano, il qual haveva per cimiero la Corona Imperiale.

Dietro di lui il Gran Scudiere di S. M.tà Ces.a, il quale insieme con il Conte di Steten portavano il scudo Imperiale.

Doppoi il Duca di Ligniz col stocco dorato nel filo, con la punta in giù.

Appresso il Conte di Zolner Presidente del Consiglio di S. M.tà Ces.a in assenza del Duca di Baviera con il scettro.

Poi il [illeggibile, ma il globo crucigero o pomo].

[c. 162v] Et in ultimo il Gran Cancelliere di Bohemia con la Corona Imperiale.

Passati tutti questi seguitò immediate l'Imperatore, inanzi al quale andavano dui altri Araldi con le cotte medesime dell'Arme Imperiali, et il Mariscial dell'Imperio con la spada nuda in mano.

Il fugace accenno agli abiti da *duolo* (*corrotto*) è segno dell'uniformità della rappresentazione scenica: tutto è nero, tutto di tono lugubre come si conviene. L'unica concessione allo scintillio dell'oro che il cronista registra è relativa ai collari dell'ordine cavalleresco del Toson d'Oro. Su tutto dominano le nere aquile imperiali:

Era S. M.tà Ces.a vestita d'un manto longo fin a terra come li altri, et haveva in testa un capello di panno nero et l'Ordine grande del Tosone al collo, et drieto di lei l'Ambasciatore di Spagna vestito d'un manto più longo assai delli altri, con una coda longa più di due braccia, dalla banda destra, et il Ser.mo Arciduca Carlo, figliuolo di S. M.tà Ces.a dalla sinistra, et l'Ambasciatore di Polonia appresso quello di Spagna, et il Duca di Baviera appresso l'Arciduca, con l'Ordine grande medesimamente al collo. Et drieto di loro l'Elettore di Magoncia et li Ambasciatori delli altri Elettori, tutti per ordine secondo i gradi et dignità loro. Et dalle bande fuor dell'ordine, quasi appresso S. M.tà Ces.a, caminavano [c. 163r] il Conte Scipione da Arco, il Marescial della Corte et altri Sig.ri., et in ultimo i Capitani della Guardia con li loro soldati. Era da ogni banda della strada over del ponte un gran numero d'huomini vestiti di panno nero fin in terra, con i capuzzi in testa che gli coprivano quasi tutta la faccia, ogn'un de' quali haveva in mano una grossa torza accesa, con le Arme Imperiali da ogni banda, i quali tutti si avviarono drieto alli altri verso la chiesa. Erano i muri et le colonne della chiesa tutti coperti di panni neri, con una quantità d'Arme Imperiali sopra da ogni banda, et la terra coperta di tele nere, in modo che non si vedeva altro color.

Ed ecco improvvisamente svelarsi alla folla stordita l'*unto del Signore*, l'imperatore Ferdinando I, con il collare del Toson d'Oro sul petto, seguito dagli ambasciatori e da alti funzionari di corte. Egli si avvicina lentamente alla chiesa, con la gravità propria della sua condizione di maestà assoluta, fino a inginocchiarsi davanti al catafalco coperto di broccato d'oro con ai lati le *Colonne Herculee* recanti il motto *PLVS VLTRA*, impresa di Carlo V posta ad accompagnare il suo stemma. Là, in preghiera, assorto nella recitazione del vespro dei morti in onore del fratello e poi silenzioso ad ascoltare l'elencazione dei suoi tanti meriti.

Infine i gonfalon vennero attaccati alle colonne della chiesa, la cerimonia ebbe fine e il sogno imperiale si apprestò ad essere nuovamente sognato. Ecco allora la rappresentazione ultima e forse più importante: il magnifico catafalco, sul quale spiccano quattro statue con i simboli dell'Impero e l'emblema di Carlo V, proposto sul grande broccato d'oro che ricopre l'intero munumento funerario:

Et dal capo di sotto della chiesa era un palco di legno alto circa XII gradi, acconcio in forma d'una Capella, il quale era tutto fornito di veluti neri dalla cima fin al basso. Era poi intorno alla chiesa un cornison carico di candelotti [c. 163v] accesi

che passavano il numero di 1500, et nel mezzo della chiesa una capella ardente fatta di travi neri tutta carica d'altri candelotti accesi, con quattro figure di legno sopra i quattro cantoni, una con la Corona Imperiale in testa et con l'Arme dell'Imperio in mano; l'altra con un'altra Corona regale in testa et con l'Arme di tutti i Regni di Spagna in mano; l'altra con un'altra Corona regale in testa et con le Arme del Regno di Napoli in mano; et la quarta con un'altra Corona regale in testa et con le Arme di Sicilia in mano. Nella sommità di detta Capella erano tre colonne di legno nere, tutte cariche medesimamente di lumi, et in cima di quella di mezzo, ch'era maggiore et più alta delle altre, era un'Aquila Imperiale grande, incoronata con molti lumi medesimamente intorno.

Sotto la detta Capella era il Catafalco coperto di [c. 164r] broccato d'oro fin in terra con le Colonne Herculee da ogni banda col motto loro *PLVS VLTRA*.

Entrati che furono in chiesa tutti i Vescovi, Arcivescovi et tutto 'l resto del Clero, i stendardi et i cavalli si mandarono in drieto, et li Cavallieri che li portavano et i gentilhuomini che li guidavano rimasero con S. M.tà Ces.a.

Nell'entrar che fece S. M.tà in chiesa li Amb.ri del Conte Palatino et del Duca di Sassonia, Elettori, se ne tornarono in drieto et non volsero intrare, con tutto che vi entrasse quello dell'Elettore di Brandemburgh.

Entrata che fu S. M.tà nella chiesa et andata sul palco fornito di veluto nero come di sopra è dicto, accompagnata dall'Amb.re di Spagna, dall'Arciduca Carlo, dall'Amb.re di Polonia, dal Duca di Baviera, dall'Elettore di Magoncia et dalli Amb.ri delli altri Elettori ecclesiastici et da quello di Brandemburgh, [c. 164v] a quali tutti erano apparecchiati i suoi luoghi sopra il detto palco, si cominciò il Vespero de' Morti, il quale durò fin a sera; et finito che fu, essendo stati tutti li suddetti Vescovi et Prelati tutti in piedi fin alla fine intorno alla chiesa, se n'andarono, et S. M.tà Ces.a con la suddetta compagnia se ne ritornò a cavallo al suo palazzo, stando sempre inanzi li Araldi et il Marescial dell'Imperio con la spada nuda come di sopra, et gran parte della Corte a piedi.

E tutto si conclude. Dopo le debite riverenze, preghiere, orazioni funebri, cerimoniali, ognuno torna al proprio ruolo, alla propria vita, pronto a rendere servizio a lui, al nuovo imperatore, che in quel momento solenne già si è gettato alle spalle l'ingombrante presenza del suo predecessore. Il re è morto; viva il re!

Haveva deliberato S. M.tà di andare alla Messa la mattina seguente a piedi con l'ordine medesimo, ma la pioggia che sopravvenne la notte non lo concesse. Ella se n'andò dunque a cavallo con li Prencipi, Sig.ri et Amb.ri predicti, et con la Corte; et giunta ch'ella fu alla chiesa, nella quale si erano rinnovati i lummi et torze, et levate quelle della sera inanzi, l'Ill.mo Card[inale] di Augusta cantò la Messa, [c. 165r] alla quale servirono parte delli Vescovi sopradetti, et parte stettero in piedi sempre intorno alla Capella ardente sopradetta. Et doppo l'Evangelio Mons.^r Eletto di Trento, montato sopra un pergoletto vicino al palco, dov'era S. M.tà Ces.a con la sudetta compagnia de Prencipi, Sig.ri et Amb.ri, fece una bella et longa oratione latina in laude dell'Imperatore morto, commemorando tutti i suoi magnanimi fatti, l'alte imprese et le molte et gloriose vittorie sue.

Dapoi la quale oratione, seguitandosi la Messa, venne S. M.tà Ces.a all'Offertorio con una torza bianca accesa in mano; doppo lei l'Amb.re di Spagna, l'Arciduca Carlo, l'Amb.re di Polonia, il Duca di Baviera, l'Elettore di Magoncia, et poi di

man in mano li Amb.ri delli altri Elettori, i quali tutti basciarono la Pace, eccetto quello dell'Elettore di Brandimburgh, il quale nun la volse basciare.

Ritornata che fu S. M.tà Ces.a con la sudetta compagnia al loco suo, andandoli sempre inanzi li Araldi et il Mariscial dell'Imperio con la spada nuda in mano, vennero tutti [c. 165v] i Cavalieri con li stendardi sopraditti et con li cavalli drieto guidati come di sopra, et poi che tutti hebbero dato una volta intorno alla chiesa insiemme con quelli altri Sig.ri che portarono l'Elmo, il Scudo, il Stocco, il Scettro, il Pomo et la Corona, facendo tutti riverenza all'altare et al Catafalco offersero tutti i cavalli et stendardi et se ne ritornarono. I cavalli si mandarono subito fuori et i stendardi furono all'hora attaccati alle colonne della chiesa.

Finita la Messa con tutte le cerimonie convenienti alla landa d'Iddio et alla grandezza et magnanimità di sì Glorioso Principe, S. M.tà uscita dalla chiesa se ne ritornò a cavallo al suo palazzo per la via medesima onde era venuta.

Dicono i superiori della Camera di S. M.tà che in queste esequie si sono spesi più di xvimila fiorini.

La conclusione della cronaca, oltre che della ritrosia di alcuni principi nei confronti dei riti religiosi cattolici romani, informa di una spesa "folle": per queste esequie furono spesi 16.000 fiorini, una cifra iperbolica che tuttavia non poteva in alcun modo essere evitata. Dire delle dinamiche della morte è anche sottolineare l'aspetto meramente economico, che non può non essere preso in considerazione nell'esame globale del fatto.

Mode e rituali della morte. Una recita antica che si consumava in quello che veniva identificato come il tempo del dolore e pur rivelava un insospettabile afflato mondano. Il cadavere giaceva sul cataletto nelle stanze del palazzo o nelle chiese del potere pervase d'incensi e dolciastri profumi; le preghiere delle dispiegate *chieriesie* si moltiplicavano frammiste ai canti dei prelati, dei cardinali, dei frati; un esercito di anime compunte pronte a piegare il ginocchio e il capo davanti a colui che fino al momento ultimo del seppellimento incarnava il segno del potere; quel mantello imperiale, che nel topico momento della morte era idealmente transitato sulle spalle del successore, ammonendo quindi ognuno al rispetto della condizione di sovranità che la morte non aveva potuto affievolire, ora copriva una bara meta del saluto estremo del popolo, dei sudditi. Nella chiesa i bagliori delle torce e delle mille candele rischiaravano la notte e le pieghe del viso del defunto, ormai compostosi in una maschera immutabile, in un'immobilità e fissità senza futuro.

Il corteo funebre, la lugubre processione si snodavano silenziosi nell'accettazione di un rituale ineluttabile che spalancava le porte a una nuova stagione e fase politica, a un nuovo regno. Dopo ciò il corpo e quello che restava della sua grandezza scendeva nell'avello, nello spazio fisico e metafisico riservato al sonno eterno, nel *coemeterium*, in attesa del grande risveglio.

Così la macabra danza dell'*obito* si trascinava gravemente da secoli; la recita si proponeva all'attenzione del mondo, solo per poche ore orfano, nel rispetto

dei canoni che lontane sapientissime regie avevano costruito nei secoli; regole feree alle quali a nessuno era dato sottrarsi, nemmeno al papa, nemmeno all'imperatore, *le due metà di Dio*. Eppure, anche nel rigido cerimoniale della morte l'esaltazione del lutto e del nero assorbiva idee e operosità, finalizzandole alla realizzazione di un impianto scenico e canovaccio di teatralità che nulla svelava di diverso da una commedia recitata sopra un palco per il piacere della corte, del popolo. Attraverso abiti e gioielli ancora e ancora si inviavano messaggi, ché la moda si faceva veicolo culturale, politico, dinastico, coreografia imprescindibile e irrinunciabile. E presentarsi all'ultima sacra rappresentazione senza disporre di adeguato supporto "scenico" avrebbe anche potuto significare scadimento intellettuale, sciatteria, incapacità di proporsi. Insomma, la fine o il superamento di quel concetto di aristocrazia che sta sopra ogni cosa e che soprattutto nel contesto della morte ha la possibilità di mutarsi in esaltante e edificante concetto di nobiltà. L'abbigliamento, il luccichio dell'oro e delle pietre, il rispetto di consuetudini e tradizioni che crediamo di poter definire mode, si impongono come momento cruciale della cerimonia strettamente legata al trapasso. Ognuno è consapevole del proprio ruolo; ognuno conosce a memoria la parte che gli è stata assegnata, così che la recita è ben interpretata e il successo garantito.

ABSTRACT

The rituals of death on the occasion of the burial of emperor Charles v of Hapsburg express a concept of mundanity that goes beyond the usual dynamics of mourning and digress into the paths of a performance that astonishes the whole audience. The ceremony becomes a sacred representation based on symbolism.

NOTE

1. Cfr. A.M. DI NOLA, *La morte trionfata: antropologia del lutto*, Roma, Newton Compton, 1995.
2. Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002 (ed. orig. 1958).
3. Affrontammo l'argomento in alcuni interventi tra cui: *I rituali della morte e le sepolture nel monastero di santa Paola*, in *Sepolcri Gonzagheschi*, «Quaderni di San Lorenzo», 11 (Associazione per i monumenti domenicani, 2013), pp. 7-22; *Fruscianti vestimenti e scintillanti gioie. La moda a corte nell'età gonzaghesca*, cap. v, «Il lutto e il nero», Verona, Lineaquattro, 2012, pp. 206-244.
4. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 446, f. XI 2, 1559 26 febbraio, cc. 159-166.
5. Cfr. G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, I: *Ascesa di una dinastia. Da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena, Il Bulino, 2004, pp. 202-213.



1. *Forte di Bartolomeo Campi.*
Bernardino de Mendoza, *Comentarios [...]* de lo sucedido
en las guerras de los Países Bajos [...], *Madrid*,
Pedro Madrigal, 1592, f. 151v.

ALICIA CÁMARA MUÑOZ

«CON DISEGNO DATO
DA VESPASIANO GONZAGA». LA MEMORIA
DEI NOBILI COSTRUTTORI DI FORTEZZE
NEL RINASCIMENTO¹

Fu Filippo II che progettò il ponte di Segovia a Madrid? Oggi noi sappiamo che fu Juan de Herrera, ma la storia per un bel po' di tempo ci ha tramandato che fu il re l'autore del «famoso edificio della Puente Segoviana, dei più ammirevoli che ha la Cristianità, opera dell'Impero e traccia del Gran Filippo II»². Il povero fiume Manzanares, che dalla sua aveva solo un'acqua buona da bere, rimaneva meravigliato alla vista di un ponte progettato da un monarca. Chissà se alcuni dei casi che andremo a trattare rispondano, come questo del ponte di Segovia, a paternità costruite dagli storici, intendendo sia paternità occulte, sia paternità vere, di quella che fu, come mai nessun'altra, l'architettura del potere nell'Età moderna: le fortificazioni che proteggevano dai nemici. Potremmo certamente condividere l'opinione di Álamos de Barrientos della fine del XVI secolo per il quale quelle fortezze «spaventano, più che difendere»³, se dovessimo attenerci a quelle che, in verità, funzionarono in alcuni momenti come macchine da guerra; ciò per cui non vi sono però dubbi, è che gli investimenti economici fatti per esse furono ingenti, che la scienza e la tecnica si evolvettero al ritmo dell'espansione di quella architettura per la guerra di difesa nei diversi continenti, e che nessuno dei nobili che le progettaron per il proprio re volle che il proprio nome sparisse dal processo storico, piuttosto il contrario. Iscrizioni e documenti ci parlano di quei governatori, militari o viceré; nondimeno alcuni di loro raggiunsero qualcosa in più, e la storia ha costruito la loro memoria come se fossero i veri disegnatori – e non gli ingegneri – di quelle fortificazioni che resero famosa la monarchia ispanica e che ancora oggi identificano l'immagine di un potere di fronte all'altro.

Nel memoriale di Juan de Páez de Castro, più volte utilizzato per comprendere l'organizzazione del sapere nelle biblioteche, possiamo anche leggere che, come il riccio che possiede spine e aculei, così devono essere le fortezze delle

frontiere del regno, giacché ad alcuni parrà che si «provvedano e fortifichino le frontiere, in modo che all'interno del regno si mantenga la quiete, e si raggiunga ciò che dice il Vangelo, ovvero che il momento in cui sta in pace tutto ciò che vi è in una casa, è quando il valoroso armato custodisce quella casa»⁴. La natura insegnava a difendersi – immagine che avrebbe utilizzato anche Botero –, la religione procurava modelli, e la monarchia cattolica si impegnò in quella difesa dei regni fortificando porti e frontiere.

La fortificazione fu uno degli impegni per i quali Filippo II investì a palate sia denaro che tecnica. Il denaro non fu mai sufficiente per poter chiudere in modo veramente efficace alcune frontiere nei vari continenti, mentre la scienza matematica e della guerra si fusero nella geometria applicata ad alcune mura glie, che non sempre furono affidate in maniera esclusiva agli ingegneri. In esse intervennero grandi militari, molti di essi nobili. In realtà, alcuni decisero il disegno delle fortificazioni, occasionalmente confrontandosi con gli ingegneri, mentre altri devono la loro paternità come geometri esperti nelle fortificazioni agli storici che costruirono la loro memoria. Vespasiano Gonzaga è un esempio di entrambi i casi, perché, sebbene fu impegnato nel progetto di molte, solo con alcune il suo nome passò alla storia intrecciato con la memoria delle sue grandi gesta.

Per poter progettare una fortificazione, o almeno per comprendere se era ben tracciata e utile alla difesa, occorre per prima cosa possedere la conoscenza della matematica e della geometria. Abbiamo molte testimonianze del fatto che la matematica facesse parte della formazione del nobile. Una sufficientemente chiarificatrice è quella contenuta nella *Instrucción de Juan de Vega a su hijo adicionada por el conde de Portalegre* del 1592, nella quale, tra un'enorme quantità di consigli relativi all'educazione del nobile, vi era «che apprendiate qualcosa di matematica e come si debba comprendere bene la sfera celeste e la cosmografia per non ignorare la ripartizione delle stanze della casa che abitate mentre vi vivete». Se queste parole vincolano la conoscenza matematica, compresa quella cosmografica, agli spazi architettonici, non è meno rilevante ciò che ci si aspettava dall'apprendimento della geometria, dato che

Importa molto anche capire alcuni libri di Euclide e qualcosa di aritmetica, perché l'uno e l'altra svegliano la comprensione per ogni cosa e specialmente per comprendere la disposizione e i luoghi delle terre che si potranno attaccare o difendere, gli squadroni, alloggiamenti, fortificazioni e l'architettura, tutte cose di importanza per non esser obbligati a tacere in materie che sareste invece obbligati a sapere⁵.

Se confrontiamo queste istruzioni con gli obiettivi dell'Accademia di Matematica fondata da Filippo II, comprendiamo perché, oltre alla formazione dei professionisti, vi si pretendesse che

i figli dei nobili che nella Corte e palazzo di Sua Maestà vengono cresciuti e si istruiscono nel linguaggio e maniere cortegiani abbiano, mentre escono per la guerra o per incarichi di governo, lodevole e virtuosa occupazione nella quale spendere il loro tempo onoratamente, senza che per mancanza di lunga conversazione o di gusto abbiano da incorrere in intrattenimenti scomposti o altre mancanze nelle quali incorre la gioventù che non ha occupazione. E coloro che avessero da seguire le lettere, già vadano principati nelle discipline matematiche, che aprono l'ingresso e la porta a tutte le altre scienze per la loro grande certezza e molta evidenza, dalle quali presero il nome di matematiche o discipline che è un tutt'uno, e manifestano il vero metodo e ordine del sapere, disponendo l'intelligenza perché, alzatasi questa dalle cose materiali e sensibili, salga alla contemplazione delle cose soprannaturali e intelligibili. Per la qual cosa Platone allontanava dalla sua Accademia, con editto pubblico scritto nell'entrata di essa, tutti coloro che nella geometria non venissero principati. E così Timeo queste cose le chiama scienze, cammino per il sapere, e nella sua Repubblica fa dire a Socrate che coloro che per loro natura sono matematici, sono adatti per tutte le altre scienze e arti⁶.

Il fatto che questo lungo discorso sulla matematica e le fonti di antiche autorità appaiano nello scritto di Juan de Herrera, dove parla della formazione dei giovani nobili, confermerebbe che la matematica fece parte essenziale dell'educazione dei futuri militari, governanti e letterati nobili del regno.

Prima della fondazione dell'accademia diretta dal matematico e architetto Juan de Herrera, tra la nobiltà la matematica si coltivò nell'accademia che riunì il duca d'Alba, tanto nella corte come in luoghi più deflati, come la villa di Abadía a Cáceres. Studiata da Santiago Martínez⁷, in essa si trovarono tanto nobili maturi come tutta una pleiade di giovani che si formarono nella corte sotto la protezione del duca. Molti dimostrarono conoscenze di architettura, come il marchese di Velada che lasciò personalmente tracce per le opere che intraprese, o anche altri ricordati da Martínez⁸. In una monarchia in guerra, tutto ciò che si riferiva alla geometria della guerra non poteva smettere di essere tema di apprendimento e conversazione per questi nobili, sebbene per alcuni più di altri. Per esempio, il marchese di Velada tenne nella propria biblioteca i trattati di Cristóbal de Rojas, Girolamo Maggi e Carlo Teti, anche se vi predominavano i trattati di architettura⁹. Altri membri di questa accademia del duca d'Alba, le cui responsabilità nella difesa della monarchia li avrebbe portati a prendere decisioni sulle fortificazioni, associarono per sempre il loro nome a esse: lo stesso duca alla cittadella di Amberes, il conte di Fuentes, don Pedro Enríquez de Guzmán de Acevedo, al forte che porta il suo nome all'entrata della Valtellina, o don Diego Hurtado de Mendoza alla cittadella di Siena, anche se nel suo caso non sappiamo se i suoi contemporanei gli attribuissero altre responsabilità oltre quella della sua costruzione, sebbene gli riconoscessero competenza nella matematica e nell'architettura. Per tutti loro la formazione matematica fece parte della loro eccellenza come cavalieri, in una corte in cui

la scienza era molto presente¹⁰, come dimostra anche il fatto che il governatore del Portogallo, l'arciduca Alberto, promovesse le accademie di matematica, come in seguito avrebbe fatto a Bruxelles¹¹.

Il gusto per le matematiche e le riunioni intorno a questa disciplina fu qualcosa di generalizzato nelle corti europee. La daga si sarebbe convertita in compasso – nelle parole di Camerota – coincidendo con un processo che avrebbe portato al punto che la guerra si sarebbe vinta prima con la geometria che con la spada, oltre al fatto che il compasso era uno degli attributi della prudenza, qualità che ogni cavaliere avrebbe dovuto possedere¹². In questo senso, l'immagine del compasso di Plantino nel frontespizio della *Theorica y práctica de guerra* di Bernardino de Mendoza (Amberes, 1596), sembra la più adeguata per questa opera, sebbene non fosse intenzionale da parte dello stampatore, che la utilizzò in opere di tutte le materie. Don Bernardino non dedica molte pagine alle fortificazioni, bensì all'utilità di esse e alle forme dell'attacco e della difesa; per questo si vogliono qui segnalare alcune parole che ce lo presentano come esperto di matematiche e di fortificazione:

non essendo mia intenzione trattare in questo sulla qualità delle fabbriche e maniere di far terrapieni, che sono le migliori, né trattare di altre particolarità, perché sarebbe un allargarmi troppo, essendo necessario farlo in modo di fortificare con il compasso in mano e compostezza di linee, che non è affare per ciechi, sebbene nel tempo consumai abbastanza nel separare la teoria della fortificazione dalle matematiche¹³.

Nobili «con il compasso in mano»

È famosa l'immagine di Cosimo I de' Medici che misura con un compasso le tracce di una fortificazione durante la guerra di Siena; protremmo esporre quest'immagine creata da Vasari con le parole di Bernardino de Mendoza appena citate sul fortificare «con il compasso in mano e compostezza di linee». Nella corte medicea, i figli di Cosimo I avrebbero mantenuto la passione del loro progenitore per le scienze e le matematiche. Francesco, il cui Studiolo di Palazzo Vecchio è assurto a modello di quegli spazi di riflessione, collezionismo e scienza così frequenti nelle corti italiane del Rinascimento, fece un viaggio in Spagna nel 1562-1563 e del suo seguito fece parte il pittore, ingegnere e architetto – oltre che maestro orologiaio – Bernardo Buontalenti. Durante il viaggio si manifestò l'interesse di Francesco per le fortificazioni che aveva progettato Giovan Battista Calvi a Rosas o a Barcellona, oltre alle fortificazioni di Perpignano, dove avrebbe ricevuto il principe suo zio García de Toledo, un altro dei nobili esperti in assedio e difesa di fortificazioni¹⁴. Suo fratello e successore nel granducato, Ferdinando I de' Medici, ebbe una «Stanza dell'Architettura militare», o «Stanza delli Istrumenti matematici», conosciuta anche

come lo «Stanzino negli Uffizi», organizzato con la consulenza del diplomatico e esperto in ingegneria Filippo Pigafetta, che si racconta fosse stato ispirato da un gabinetto scientifico che aveva visto nella Biblioteca dell'Escorial alcuni anni prima che questa stanza fiorentina fosse decorata, nel 1599¹⁵. Tanto questo principe, le cui relazioni con la corte spagnola non furono tuttavia sempre buone¹⁶, come l'imperatore Rodolfo II, con la sua Torre delle Matematiche nella corte di Praga, dopo che la corte imperiale si era trasferita in questa città da Vienna nel 1583, sono buoni esempi della passione per la scienza nelle corti europee del Rinascimento.

Di Emanuele Filiberto di Savoia, costruttore della cittadella di Torino, si diceva nel 1562 che «di giostre, di fortezze, di assedi, di prospettive, di cose di guerra e similari, non solo possiede la teoria, ma la stessa esperienza»¹⁷. Se il matematico della corte di Praga fu il famoso Tycho Brahe, o quello della corte spagnola Juan de Herrera, non poté mancare un matematico nella corte dei Savoia, che infatti fu Giovan Battista Benedetti¹⁸. I nipoti di Emanuele Filiberto, figli di Carlo Emanuele e di Caterina Michela – pertanto anche nipoti di Filippo II – durante il loro soggiorno a Valladolid nella corte del loro zio Filippo III furono accompagnati da un precettore tanto illustre come Giovanni Botero. Questo racconta, in una delle molte lettere inedite mandate al duca in cui riferiva in maniera esaustiva tutto sulla salute e la vita dei principi, oltre a sostanziose notizie politiche, che i tre principi apprendevano molto bene la geometria con Julián Firrufino, riferendo anche dei matematici e ingegneri della corte. Studiavano anche la storia della Spagna, ma Botero faceva in modo che non leggessero troppo, perché, secondo lui, leggere molto era tanto dannoso per l'ingegno come il mangiare in eccesso lo era per lo stomaco¹⁹. Insegnamenti che furono messi molto a buon frutto, a giudicare da quello che anni dopo Cabrera de Córdoba scrisse circa il fatto che al duca di Savoia Filiberto Emanuele piaceva leggere storie, «libri politici e di fortificazioni, nei modelli delle quali edificava, e quelli delle macchine di guerra, tralasciando gli affari, aiutato dalle matematiche»²⁰.

La formazione nelle matematiche e nelle scienze militari di Alessandro Farnese è nota²¹, e l'essersi esercitato al suo fianco nei Paesi Bassi sarà una delle esperienze che sostenteranno il matematico fiorentino Giovanni Francesco Fiammelli, il quale dedicò a Filippo III il suo trattato *Il principe difeso*. Il trattatista si definiva «matematico esperto delle cose di guerra»²². Come ha dimostrato recentemente Oronzo Brunetti, nel caso di Alessandro Farnese gli interessi e le conoscenze di architettura militare sono certi oltre ogni ragionevole dubbio, però non esercitò mai una funzione di progettista, a dispetto del manoscritto *Commentarii di varie Regole, e Disegni di Architettura Civile e Militare...* che gli si è attribuito. Conservato nella Biblioteca Corsiniana di Roma, è opera di diverse mani e il suo contenuto non è molto rilevante, trattandosi di una

sintesi di molti trattati. Il frontespizio, del XVIII secolo, portò a dedurre che egli ne fosse l'autore; ciò che in realtà si ricaverebbe è che egli fu solo il possessore dell'opera²³.

Come si diceva, anche tra la nobiltà spagnola vi furono esperti in architettura militare che progettarono fortificazioni. Nel caso della cittadella di Amberes, conosciamo bene il suo processo di costruzione, dal primo progetto di Francesco de Marchi a quelli che fecero gli ingegneri Francesco Paciotto e Bartolomeo Campi²⁴. Tuttavia, non possiamo omettere di pensare che, se il duca d'Alba scrive nel 1569 che è stato in Amberes per quattro giorni «per stabilire alcuni nuovi parapetti [...] ordinai anche strade coperte e contraffossi [...] ho ordinato di nuovo cinque uscite verso il fosso e aumentate le case matte»²⁵ – oltre a ordinare che cambiassero la disposizione delle pietre nei baluardi, in modo che quelle di formato minore fossero sopra e non sotto come erano state poste –, i verbi e i tempi verbali utilizzati esprimono una responsabilità che andò ben al di là dell'ordinare la costruzione o scegliere il disegno. D'altra parte, manifestava un orgoglio che solo colui che si sentiva responsabile di un'opera avrebbe espresso, nel momento in cui scriveva al re che era «la più bella piazza del mondo», e che all'interno della città era «la cosa più piacevole mai vista», mostrandosi molto soddisfatto del lavoro di Campi²⁶. Anche Bernardino de Mendoza lasciò una conferma dell'interesse che il duca d'Alba prestò fin dall'inizio alla costruzione della cittadella di Amberes. Fu il duca che inviò in un primo momento

Chapin Vitelli, e Gabrio Cerbellon, Priore di Ungheria dell'Ordine di San Giovanni, con l'ingegnere Pachote a riconoscere il luogo più idoneo per fabbricare la Cittadella [...] il Duca stette lì da quando si cominciò a lavorare per essa, fino a lasciarla difesa, che fu in breve tempo, perché si fece di terra e dopo si andò munendo e rivestendo di muraglie²⁷.

Anche i giudizi dei nobili militari sugli ingegneri sono la testimonianza delle loro conoscenze come fortificatori, come vedremo con Vespasiano Gonzaga. In questo senso, il duca d'Alba e don Bernardino de Mendoza avrebbero coinciso nel valorizzare Bartolomeo Campi, ingegnere raccomandato dal duca di Urbino a Filippo II, al cui servizio entrerà nel 1560, e – un esempio in più della versatilità di coloro che finirono per tenere il titolo di ingegnere – sappiamo della fama che raggiunse l'armatura che fece nel 1546 per Guidobaldo della Rovere²⁸. Mendoza includerà in una delle sue opere incisioni di un ingegno per proteggere la fanteria così come di un forte, entrambi progettati da Campi nei Paesi Bassi²⁹. Ciò che qui ci interessa è che Bernardino de Mendoza dimostra di conoscere molto bene come funzionava una fortificazione quando dice di quella fortezza:

il forte che segnalò Bartolomeo Campi, quasi in una forma di stella a quattro raggi dove l'uno prestava il fianco all'altro, nel modo in cui si vedrà in questo disegno³⁰ (*fig. 1*).

Suo fratello Diego Hurtado de Mendoza, come lui figlio del primo marchese di Mondéjar, che fu capitano generale e *alcaide perpetuo* dell'Alhambra, dovette occuparsi in alcuni momenti della sua carriera dell'architettura militare che difendeva regni e frontiere. Le sue qualità come scrittore, collezionista o ambasciatore non gli impedirono di essere un esperto, o almeno appassionato, di matematica e ingegneria. Di fatto fu con lui e con Ferrante Gonzaga che si consultò il principe Filippo quando nel 1552 vide la necessità di far venire in Spagna il miglior ingegnere tra coloro che lavoravano per la monarchia in Italia. Solo qualcuno che avesse saputo di architettura militare avrebbe potuto fare il nome giusto; e così, Ferrante Gonzaga dovette offrirgli l'ingegnere Gian Maria Olgiati, residente a Milano, il quale poi alla fine non accettò. Nel pieno dell'inizio della guerra di Siena, con la costruzione della sua famosa cittadella, su quest'opera si posarono gli occhi del re attraverso don Diego, perché aveva avuto notizie dell'«ingegnere che lavora ne castello di Siena», che era Giovan Battista Calvi. Precedentemente il principe si era informato sull'ingegnere Giovan Battista Pelori, che risiedeva a Firenze e lavorò anche a Siena, ma gli avevano riferito che non era sufficientemente all'altezza per essere chiamato a risiedere nei regni di Spagna³¹. Il risultato della pratica, nonostante il duca di Toscana fosse disposto a rinunciare a Pelori, fu che finì per arrivare in Spagna Giovan Battista Calvi, ingegnere che disegnò un piano globale di difesa della penisola³².

Nel corso dei secoli XVI e XVII si conoscono molte opinioni circa gli ingegneri, formulate dai loro protettori, quelli dai quali dipendeva che le loro conoscenze fossero riconosciute con il trionfo professionale, o che li avrebbero condannati al fallimento. Per fornire qualche altro esempio, don Pedro de Velasco, membro del Consiglio di Guerra del re dal 1587, che aveva accompagnato l'ingegnere Fratino a Ibiza per terminare la sua fortificazione, disprezzò il lavoro di Cristóbal de Rojas quando nel 1596, dopo l'attacco inglese a Cadice, disse che era un buon uomo, ma che sarebbe bastato parlare con lui di fortificazione per rendersi conto che, sia nella scienza che nell'esperienza, gli mancava molto per essere considerato un ingegnere. Per lui era un buon tagliapietre, «e assicurato da ciò pose lo sguardo sull'arte della fortificazione, che è ben differente e difforme»³³. All'opposto, con Fratino ebbe un'eccellente relazione, basata sulla fiducia. Un altro uomo di guerra, Giovan Andrea Doria, lodava da parte sua nel 1597 il maestro di campo Cesare di Evoli, «perché non so se l'Adelantado avrà un uomo tale che sappia tanto come lui di fortificazioni e abbia tanta esperienza di esse»³⁴. Sono questioni che vedremo con maggiore attenzione parlando di Vespasiano Gonzaga.

I nobili militari sapevano riconoscere e selezionare i luoghi che avrebbero dovuto essere fortificati, come si dimostrò più e più volte nelle frontiere marittime della monarchia spagnola dal Mediterraneo ai Caraibi. Tra i grandi strateghi, lo stesso Andrea Doria, nel 1544, scriveva da Genova al principe Filippo che a suo giudizio si sarebbero dovute fortificare Rosas e Cadaqués, per

essere i porti che sarebbero stati utili ai turchi e ai francesi, ma che si sarebbero dovute fortificare anche le Baleari, e che nell'immediato sarebbe anche servito il presidio di spagnoli in Sardegna³⁵. Altro personaggio che intervenne nei piani globali della difesa del Mediterraneo fu Ferrante Gonzaga con l'articolazione di una rete di fortificazioni, specialmente nel regno di Sicilia³⁶.

Tornando agli interessi scientifici di don Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore imperiale a Venezia – il quale già solo per questa carica si sarebbe annoverato tra coloro che potevano attrarre i migliori aspiranti a farsi largo nelle reti cortigiane – risulta rilevante che fosse uno degli interlocutori del matematico e algebrista Nicolò Tartaglia nei suoi *Quesiti e Inventioni diverse* del 1546 (l'edizione completa sarà del 1554), uno degli autori più utilizzati per questioni di artiglieria, fortificazione o organizzazione di squadroni del XVI secolo. Insieme a lui, esponevano domande al trattatista esperti di artiglieria e di armi, ma anche molti signori, come il duca di Urbino, appunto lo stesso don Diego, così come l'ingegnere Gabriele Tadino di Martinengo, cavaliere di Rodi e priore di Barletta, che tra tutti era quello che più domandava e che fu un famoso ingegnere dell'imperatore. Della diffusione in Spagna di quest'opera dà buon conto un riassunto manoscritto di essa, che ne copia alcune delle incisioni e che si conserva nella Biblioteca Nacional de España, con il titolo di *Arquitectura de fortificación*, dedicata a un altro membro della famiglia, don Luis Hurtado de Mendoza³⁷, terzo conte di Tendilla, secondo marchese di Mondéjar, membro del Consiglio di Stato e Guerra, partecipe della conquista di Tunisi del 1535, e fratello di don Diego e di don Bernardino. Questo manoscritto costituisce un eccellente esempio per sapere con quali fonti erano formati i nobili spagnoli, perché, oltre a mostrare con evidenza la carenza in Spagna di uomini abili ed esperti nell'architettura della fortificazione, l'anonimo utilizza Tartaglia, nel cui trattato appariva il fratello del suo protettore, ma anche Alberti e Francesco di Giorgio Martini.

Non è neppure una questione minore, per comprendere l'obbligato interesse per la guerra, per la grande strategia della monarchia e per la concretezza nel lavoro degli ingegneri da parte di Diego Hurtado de Mendoza, che Pietro Cattaneo gli dedicasse nel 1547 un trattato su come trasformare Orbetello, dove l'ingegnere aveva lavorato, per convertirlo in un gran porto e crearvi una città sopra una laguna, in modo che restasse tanto protetta dai suoi nemici come lo era Venezia³⁸. Sappiamo anche che a Diego Hurtado de Mendoza interessò la cartografia³⁹ e, tornando all'epigrafe intorno alla nobiltà e il compasso, è utile rilevare che da Siena, dove dovette essere in stretto contatto con ingegneri e uomini di guerra, chiedesse a Granvelle «mi faccia mandare un astuccio di regoli e compassi e strumenti per tracciare che sia grande, e non d'argento come quello che V. S.ria mi dette, perché non vale niente»⁴⁰. Si deduce dalle sue parole che voleva alcuni strumenti efficaci per la loro funzione, e non quelli d'argento che gli aveva mandato il cardinale, senza dubbio di grande valore economico però

forse poco pratici per l'uso. Si dava qui una distinzione tra oggetti da collezione e lo stesso tipo di strumento per l'uso, estraneo alla raffinatezza del collezionismo. Lo scambio di ricchi regali riferiti alla scienza della guerra e la fortificazione destinati alle collezioni fu frequente, a volte con funzione docente. Per esempio il duca di Urbino regalò al giovane Filippo III un modellino in argento di una cittadella, con compassi e altri strumenti nascosti, accompagnato da due scritti: uno insegnava a ricavare le piante con quegli strumenti, l'altro ad aprire i luoghi del modello dove erano custoditi detti strumenti. Era un modello tanto bello che Pompeo Leoni avrebbe consigliato che gli si facesse una base in noce perché luccicasse di più, il che non parve una buona idea al duca di Lerma⁴¹. Forse rappresenta un dato minore, questo della base per mostrare l'oggetto, ma porta la nostra attenzione su un disaccordo a corte nel quale intervennero il favorito del re e uno degli artisti più di valore in quegli anni.

Milano, "chiave" della monarchia le cui fortificazioni erano le chiavi per la sua difesa, ebbe generalmente governatori con un profilo militare molto pronunciato, come il già citato Ferrante Gonzaga, esperti in architettura come Juan Fernández de Velasco, gran conestabile di Castiglia, il quale teneva nella sua libreria disegni di sua mano – «fatto e tracciato» si dice – della piazza di Milano⁴², o il più famoso di essi come fortificatore nell'epoca che stiamo trattando, il conte di Fuentes. Imparentato con il duca d'Alba (suo zio e cognato), assistente nella sua accademia di architettura, come governatore di Milano la sua grande opera fu il forte di Fuentes, realizzato dagli ingegneri Gabrio Busca e Cristóbal Lechuga, per proteggere il «Cammino Spagnolo» nel passo della Valtellina in modo da assicurare il percorso dell'esercito spagnolo per via di terra verso le Fiandre. Lechuga si sarebbe occupato di tutta la continuazione dell'opera e Busca avrebbe tracciato il disegno con l'approvazione tanto del conte di Fuentes come del famoso ingegnere Ercole Negro di Sanfront, al servizio dei Savoia, dislocato da Torino per quella occasione⁴³. I documenti attribuiscono la responsabilità del disegno in pari misura al famoso ingegnere Sanfront e al conte di Fuentes, uomo dal forte carattere, del quale l'ambasciatore di Mantova in Spagna, Annibale Iberti, scrisse quando il conte partì per Milano che «porta una grande autorità, e l'humor suo no tiene cosquillas»⁴⁴. Questa personalità forte, insensibile alle sollecitazioni, si manifestò in tutte le sue espressioni durante il governo di Milano e gli valse il rispetto degli ingegneri e militari che ebbero a che fare con lui.

Vespasiano Gonzaga, «istruito nelle matematiche» e «grandísimo amigo de fábricas»

La paternità delle fortificazioni da parte dei nobili a volte fu confermata da altri membri della nobiltà. Sarebbe il caso di Vespasiano Gonzaga, quando affer-

mava nel 1571 che il duca di Savoia era il costruttore della cittadella di Torino, che paragonava a quella di Pamplona in riferimento alla connessione della fortezza con la città, come se il Savoia fosse il responsabile⁴⁵. La cittadella di Pamplona è quella che in più occasioni fu attribuita a Vespasiano come tracciato, informazione che giunse ad altre corti europee. In una *Relatione della Spagna* degli inizi del XVII secolo conservata a Firenze leggiamo le parole che aprono il titolo di questo articolo: che Pamplona fu fortificata «con disegno dato da Vespasiano Gonzaga»⁴⁶. Gli scritti di Antonio de Herrera, segretario di Vespasiano Gonzaga, rivendicando con tenacia la paternità del suo signore per la famosa cittadella, della quale parleremo in seguito, stavano dando i loro frutti.

Vespasiano Gonzaga, principe modello del Rinascimento, dovette essere un personaggio di gran fascino nella vita di corte, per la sua capacità di coltivare tutte quelle qualità che un cortigiano doveva possedere. Sappiamo da un sostanzioso profilo biografico pubblicato da Bouza che era «amico delle feste, del juego de cañas [una simulazione bellica molto popolare nelle piazze spagnole dell'epoca], tori, tornei, baldorie e altri rallegramenti», allo stesso modo curava all'estremo il suo aspetto fisico ed era «amico di galanterie e buon comportamento e ben vestire, sempre conforme ai tempi e alla sua età e incarichi [...] con gioielli ricchissimi [...] molto ingentilito, pulito e in ordine, assennato, moderato, affabile, modesto e ben educato». Tuttavia, ciò che qui più ci interessa è che possedeva quell'altra grande qualità del cortigiano che la teoria diffondeva ma di cui non tutti erano dotati, vale a dire la conoscenza della matematica, scienza necessaria per la musica, la prospettiva, l'architettura, la geometria, l'aritmetica⁴⁷. Già quando era sotto tutela di sua zia Giulia fu «istruito nelle matematiche, alle quali tutto con molto piacer si donò», una formazione che continuò nella corte spagnola insieme al principe Filippo⁴⁸. Proseguendo con il sostanzioso profilo biografico del personaggio, ciò in cui trascorreva la maggior parte del suo tempo era lo «studiare libri di differenti professioni, però la sua principale è la matematica e la storia, come più appropriata a quelli del suo abito e qualità». E se la matematica poteva accomunarlo a un folto gruppo di nobili dell'epoca, era inoltre

grandissimo amico delle fabbriche, nella qual cosa mostra bene di essere della casa Gonzaga, perché tutti per la maggior parte sono grandi costruttori e così fortificò Sabbioneta, la sua città, che ora è una delle più insigni e più forti piazze di Italia e ha fatto altre cose degne di ammirazione. Nella fortificazione è riuscito tanto eccellente e tanto esperto che non c'è nessun ingegnere che la comprenda meglio, così per la teoria, per averla molto studiata, come per la pratica, per l'esperienza che ha della guerra⁴⁹.

Questo è il punto di partenza per avvicinarci alla sua figura: non c'era nessun ingegnere che intendesse una fortificazione come lui, poiché sommava le conoscenze teoriche all'esperienza della guerra. L'autore di quelle parole entrava

così pienamente in una delle questioni che furono onnipresenti nelle relazioni manoscritte e nei trattati pubblicati, come fu il dibattito tra scienza ed esperienza nella formazione e nel lavoro degli ingegneri⁵⁰.

Gli studi di Raffaele Tamalio su Vespasiano al servizio del re di Spagna, così come quelli di Bettina Marten e Luca Sarzi Amadè⁵¹ ci esonerano dal riportare ancora una volta la traiettoria di questo personaggio, per essere essa sufficientemente nota. Il suo avanzamento nella corte fino ad arrivare a essere viceré di Navarra e di Valencia, il che, come egli bene sapeva e comprendeva, costituì un'eccezione, essendo un italiano, si può seguire anche nella biografia di Ireneo Affò, o in quella che Faroldi scrisse mentre era ancora in vita il duca. Recentemente Gian Claudio Civalè è tornato a trattare il tema, concentrandosi nei suoi primi anni di vita, fino al trionfo alla corte madrilena⁵². Coi suoi determinanti interventi nelle fortificazioni spagnole dimostrò di possedere tanto la teoria come la pratica, la seconda acquisita in guerra, la prima con la sua applicazione allo studio delle matematiche nel corso di tutta la sua vita. Assommava ciò che sempre si considerò che dovesse possedere un buon ingegnere di fortificazioni, le conoscenze teoriche delle matematiche e della geometria unite a un'esperienza che gli permetteva di conoscere tutto ciò che si riferiva alla gittata delle artiglierie, alle mine e ai sistemi di assedio dai quali le fortificazioni dovevano difendersi. Grazie a queste conoscenze, Vespasiano si impose sugli ingegneri che lavorarono con lui. La sua esperienza nel riconoscimento delle posizioni lo rendeva capace di scegliere i siti migliori sui quali erigere opere di fortificazione, e questa abilità mancava ad alcuni di quegli ingegneri. Tuttavia non era altrettanto capace nel disegnare, il che fece sì che fossero gli altri, con suo dispiacere, a finire di controllare i progetti⁵³, una carenza della quale in certi momenti si rammaricò, dovendosi fidare del disegno di ingegneri che discordavano dalle sue opinioni.

Ma più che all'azione sul terreno, la sua condizione di nobile esperto anche nelle strategie difensive a livello globale delle frontiere della monarchia lo portò a partecipare a riunioni del Consiglio della Guerra, come quando dovette decidere cosa fare con le piazzeforti di Orano e Melilla⁵⁴. Durante il suo viaggio in quelle piazze del Nordafrica era giunto alla conclusione che la città di Orano non dovesse essere fortificata perché era circondata di monti dai quali poteva essere attaccata ed era anche molto facile minarla⁵⁵. Erano gli eterni problemi di una fortificazione, e tanto l'assenza di alture circostanti quanto la difficoltà a essere distrutta dalle mine furono precisamente le qualità lodate della sua città di Sabbioneta. Nello stesso viaggio a Orano, Vespasiano ispezionò la laguna di Melilla, che tanti dubbi aveva sollevato su come difenderla già dalla fine degli anni Quaranta⁵⁶. Per prendere la decisione, la notte del 14 novembre 1576 «nella volta che possiede il Duca d'Alba a palazzo», questi, il priore don Antonio, don Frances de Alava, Francisco de Ibarra, e per ordine del re anche

Giovan Andrea Doria, visionarono il disegno e il modello che aveva mandato l'ingegnere Fratino⁵⁷, ma senza dubbio le opinioni di Vespasiano esposte in diverse lettere furono tenute in conto, sebbene in quel caso non partecipasse personalmente alla riunione. La sua opinione sulla fortificazione di Melilla e l'abbandono di Orano non prevalse, ma fu considerata.

Vespasiano Gonzaga e gli ingegneri

Come fortificatore, Vespasiano Gonzaga dimostrò una capacità molto apprezzata che caratterizzò l'architettura militare della monarchia spagnola dal Mediterraneo ai Caraibi: sapeva adattare la geometria della fortificazione alla topografia del luogo. È qualcosa che si vede nella documentazione e nei progetti per Cartagena o Peñíscola e che l'ingegnere Battista Antonelli, che tanto apprese al suo fianco, portò con sé ai Caraibi. Ne ebbe anche un'altra, necessaria in tutte le fortificazioni delle frontiere più estese del mondo e che il trattato di Cristóbal de Rojas del 1598, *Teórica y práctica de fortificación*, codificò per i posteri: utilizzare il materiale che il luogo procurava, senza impegnarsi a utilizzare materiali da costruzione estranei a quella terra. Ciò lo avrebbe condotto a scontrarsi con il fratello maggiore del citato Battista, Giovan Battista Antonelli⁵⁸, tanto per i baluardi di Mazalquivir come per le torri del regno di Murcia, e soprattutto a Pamplona, dove l'ingegnere era impegnato nell'usare i muri di terra per seguire il modello di Annibale, nonostante fosse un materiale totalmente inadeguato per Pamplona, dove pioveva tanto da obbligare all'impiego della muratura, con pietre nelle feritoie, punte per i baluardi e cordoni⁵⁹. Fu solo una delle polemiche nelle quali si vide coinvolto con Giovan Battista Antonelli, nelle quali a volte intervenne anche un altro ingegnere, Giacomo Palearo Fratino, che in quest'occasione era d'accordo con Vespasiano, mettendo con lui in discussione la proposta di Antonelli. Dalla corrispondenza si deduce che l'ingegnere con il quale fu d'accordo su quasi tutto fu proprio il capitano Fratino, con il quale lavorò in molte occasioni, come a Fuenterrabía nel 1570, quando si riferiva alla strada coperta che Fratino aveva fatto dietro suo ordine. Per comprendere il personaggio, vogliamo segnalare che a Fuenterrabía soffrì a tal punto la carenza di un aiuto necessario e competente per condurre a termine il suo impegnativo lavoro, che si sentiva al tempo stesso commissario generale dell'artiglieria, artigliere, ingegnere, capomastro, addetto alle munizioni, viceré, generale, intenditore di navigli, di governo, di affari...⁶⁰.

A Cartagena lavorò con Giovan Battista Antonelli. Era il gran porto mediterraneo delle coste peninsulari; si diceva che Virgilio, quando immaginò un porto nel quale far sbarcare Enea, lo immaginò «con le parti generali che deve avere un buon porto» e per quello descrisse quello di Cartagena «come

affermano Servio, Assensio, Fabrino, e altri»⁶¹. Nel porto giungevano flotte a porvi polvere, biscotto, provviste, armi, artiglierie, tanto che era una «Babilonia che stordisce. Qui si imbarcano e sbarcano Principi e cavalieri, Italiani, Francesi, Fiamminghi, Ungheresi, Tedeschi, Albanesi e Mori»⁶². Cascales, autore di questa descrizione, è tra coloro che attribuiscono senza ombra di dubbio a Vespasiano il progetto di fortificazione di un porto così importante per la difesa del Mediterraneo. Scrisse che la città era «più che protetta con la fortificazione che fece Vespasiano Gonzaga Duca di Traetto e Principe dell'Impero su ordine del Re don Filippo secondo nostro signore»⁶³. Per lui non c'era ingegnere che fosse: nonostante la fama che godeva già allora Giovan Battista Antonelli, la fortificazione era del Gonzaga.

Quest'ultimo era stato mandato dal re a Cartagena in piena ribellione dei *moriscos*, dopo essere venuto a conoscenza della preoccupante notizia che essi avevano raggiunto un accordo segreto con i turchi e con il re di Algeri. La possibilità che la flotta di Algeri potesse giungere nel porto di Cartagena circondato da *moriscos* rese urgente quell'azione difensiva, secondo quanto lo stesso Vespasiano scriveva al duca di Mantova. Il risultato furono sette baluardi e alcune cortine dal lato di terra, punto di partenza per la ricognizione della costa del regno di Valencia⁶⁴ prima di viaggiare nel 1571 verso la frontiera francese, allo stesso modo minacciata, e fondamentalmente a Pamplona, Fuenterrabía e San Sebastiano.

A Cartagena nel 1570 il Gonzaga all'inizio fu d'accordo con Antonelli nel comprendere nella fortificazione la città e le colline intorno, che funzionavano come alture, sebbene in seguito, a causa del suo enorme costo, modificò la propria opinione e mise in discussione la proposta dell'ingegnere. Il progetto su cosa fortificare e le sue ragioni sarebbero paternità di Vespasiano, ma si attribuisce a Giovan Battista Antonelli la decisione di come costruire i cavalieri e le cortine. Malgrado ciò, ci furono i pro e i contro, come quando nel 1574 il Gonzaga scriveva al priore Antonio de Toledo che se Giovan Battista Antonelli insisteva nel fortificare tutta la città era perché era divenuto nel frattempo cittadino residente del posto e vi aveva comprato possedimenti e terreni – il che era vero⁶⁵ – «e per quel che sospetto, più che per ambizione che ha di fare un'opera memorabile e che tardi si riduca in perfezione, sebbene nessuno può negare che sia più illustre e memorabile». All'opposto, nella lettera al re alla stessa data, Vespasiano scriveva che se Antonelli voleva ampliare la città (anziché erigere solo un forte per proteggere il porto) era per capire che così conveniva al servizio del re⁶⁶, differenziando in tal modo l'opinione molto più personale – e veritiera – che dava al Priore da quella più misurata che dava al re, forse per una certa complicità con l'ingegnere, che in effetti ebbe grande interesse per i propri possedimenti a Cartagena.

Tuttavia, lo stesso anno a Mazalquivir un Vespasiano di nuovo in disaccordo con Giovan Battista usò parole spietate sul carattere e sull'incompetenza

dell'ingegnere, sostenendo che lui e non l'ingegnere sapeva come poteva essere attaccata una piazza con i suoi baluardi, e ricordando che per aver dato retta a Giovan Battista a Cartagena c'erano tre casematte mal fatte; però di nuovo non lo diceva al re, ma in questo caso al duca d'Alba⁶⁷. Non c'è nulla di strano in questa doppia corrispondenza, con il re e con il duca d'Alba – o con il suo figlio naturale, il priore don Hernando de Toledo⁶⁸ – dato che il duca allora aveva voce in capitolo in materia di fortificazioni e strategie difensive. Nonostante tutte le critiche del Gonzaga per le capacità di Antonelli come architetto militare – quella feroce al suo forte di Bernia, o l'opinione sull'incapacità dell'ingegnere di fare fortificazioni che non seguissero le regole conosciute per le fortificazioni regolari e pertanto che si adattassero al territorio come accadde a Mazalquivir – oggi noi sappiamo della fiducia che ripose in Giovan Battista Antonelli il duca d'Alba nella campagna del Portogallo, ma fu per il suo ruolo di alloggiatore di eserciti e poco dopo come ingegnere idraulico progettando la navigazione del Tago⁶⁹.

A Cartagena nel 1575 Vespasiano progettò un forte nella collina di Salinas (oggi di Galeras), come testimoniano le sue stesse parole: «Il primo giorno intesi misurare il terreno gettando le corde per tracciare un forte a mio piacere di sette baluardi, il quale possiede in modo puntuale le caratteristiche che dirò», basate, queste, soprattutto su come volle adattare la fortificazione alla montagna. Il giorno seguente, per fare dei confronti, misurò il terreno per il forte di cinque baluardi che aveva progettato Giovan Battista «e avendolo considerato, non finisco di accontentarmi e non mi spaventa che Scipione Campi non fosse soddisfatto di lui»⁷⁰. Qui appare un personaggio inaspettato, e per quanto ne sappiamo fino a oggi non documentato a Cartagena, Scipione Campi, l'ingegnere di fiducia di don Giovanni d'Austria, che forse era passato da Cartagena sulla via di Sicilia dopo il suo arrivo dalle Fiandre alla corte madrilena, o forse aveva visto a corte il progetto di Antonelli, dato che fino al 1576 non sarebbe giunto in Sicilia⁷¹. Il problema del progetto di Antonelli, secondo Campi e Gonzaga, stava nel fatto che era impossibile adattarlo alle collinette della montagna e non proteggeva il porto come al contrario lo faceva quello di Vespasiano, ciò che egli spiega in una lunghissima lettera al re. È lui che conosce la gittata dell'artiglieria e come colpisce una fortezza, e non l'ingegnere, come dimostra più e più volte nelle sue informazioni. Proprio in occasione del progetto di forte con sette o cinque baluardi per il colle di Cartagena fa un'osservazione che ci appare preziosa e che dimostra fino a che punto Vespasiano si considerava un buon tracciatore di fortificazioni, quando termina la sua lunga lettera dicendo che invia il disegno

Il quale non posso affermare che sarà fatto così fedelmente come io vorrei, perché tutti i maestri che intendono questo, che sono creature di Giovan Battista Antonelli, contraddicono e pongono difficoltà a questa mia opinione, per cui, come feci

presente, vorrei che mi fosse stato mandato un altro Ingegnere perché riconoscesse tutto ciò che dico, perché questi possono far apparire i monti delle valli e le valli dei monti, come ho visto in alcuni rilievi⁷².

Sta denunciando che la traccia può ingannare, e rilevando che l'arma vincente di molti ingegneri del XVI secolo fu la loro capacità a rappresentare con tinte e colori, tanto i loro progetti, come quelli sui quali erano chiamati a intervenire. Ivi compreso anche nel caso avessero avuto aiutanti per fare quei disegni, come fu il caso di Anton Coll, che lavorò tanto con Giovan Battista Antonelli come con il Frattino⁷³; gli ingegneri disegnatori, talvolta giunti da terre lontane, per la qual cosa si lamentava Cristóbal de Rojas⁷⁴, riuscirono ad avere il controllo della professione. E ciò disorientava Vespasiano Gonzaga, il quale dubitava che, nel convertire in disegno la sua traccia per il forte di Cartagena, Giovan Battista Antonelli e le sue "creature" potessero essere fedeli a quello che egli aveva progettato, perché sapevano convertire i monti in valli e le valli in monti. La necessità di avere buoni disegnatori, molti dei quali ebbero il titolo di ingegneri, non era nulla di nuovo: anni prima un altro Gonzaga, il famoso militare già citato, Ferrante Gonzaga, ebbe al suo servizio Domenico Giunti quando fu viceré di Sicilia perché per fortificare il regno doveva avere «apresso di sé un uomo che disegnasse e gli mettesse in carta tutto quello che andava giornalmente pensando»⁷⁵. È certo che non tutti gli ingegneri furono grandi disegnatori, però coloro che lo furono ebbero un potere mai prima raggiunto nel mondo della guerra da nessuno che non fosse un militare.

A Cartagena non vediamo solo l'esperto in fortezze, istruito nelle matematiche, vediamo anche il principe collezionista del Rinascimento il quale, secondo quanto ci riferisce Cascales, si portò via sculture romane dalla città per il suo principato. Cascales, dopo aver raccontato come dal colosseo-anfiteatro della città i residenti avessero sempre preso «pietre preziose, figure antiche, e colonne, e sopra quattro di quelle è fondata la Chiesa Madre di questa città», dice anche che «persino nei nostri tempi Vespasiano Gonzaga si portò via da qui bellissime immagini di pietra per ornare con i ruderi di questa città il suo principato»⁷⁶.

«Ha per figlia la cittadella di Pamplona»

Di tutte le fortificazioni nelle quali intervenne nella penisola, la più amata da Vespasiano dovette essere la cittadella di Pamplona. Scriveva Antonio de Herrera, quando Spannocchi criticò la traccia del Gonzaga, che questo «ha per figlia la cittadella di Pamplona», e che era dispiaciuto che non lo avessero informato delle dispute tra ingegneri che si stavano producendo, per cui egli stesso risponde basandosi su quanto ricorda delle motivazioni di Vespasiano nel fare ciò che fece, e così ribattere a quanto propone Tiburzio Spannoc-

chi⁷⁷. Se parliamo di disegno in senso stretto, tracciato di mano propria del Gonzaga, questo non esistette, solo alcuni schizzi, perché Herrera riferisce che dovevano aver confrontato il modello che aveva fatto Spannocchi con «alcuni schizzi di Vespasiano». Aggiunge in seguito qualcosa che dimostra una volta di più ciò che sappiamo da tempo, come la fiducia di Vespasiano ricadette su Battista Antonelli (non su Giovan Battista), e che questo rapporto di fiducia lo mantenne lo stesso Antonio de Herrera quando il principe tornò in Italia nel 1578, fino a diventare egli in seguito esecutore testamentario dell'ingegnere e uno dei suoi protettori nella corte, dato che, scrive, «io ho avvisato che l'ingegnere Battista Antonelli aveva una copia tolta fedelmente, non so come non gliela chiesero; perché, sapute le spiegazioni di chi fondò la Cittadella, servivano a ben comprendere tutte quante le diatribe che ci sono». Ma c'è di più, opina non solo che Jorge Fratino ha alterato il progetto, fino a sospettare di suo fratello il capitano Fratino, autore della traccia originale della cittadella, in quanto proseguiva così: «io non sono molto sicuro che Giacomo Fratino abbia rispettato molto castamente gli ordini di Vespasiano, anzi, sospetto che li alterò». Herrera dice che Vespasiano non progettò mai il fossatello «né i suoi schizzi lo mostrano», ancor meno la *banqueta* (muretto basso, esterno al perimetro della fortificazione), perché «io lo conobbi sempre come nemico di *banquetas*, e i suoi profili non ci mostrano che dovessero averle», e che l'averne abbondante acqua in un fosso largo e profondo fu uno dei motivi che gli fecero tener lontana la cittadella dalla città, di modo che quell'acqua non avesse mai potuto rifornire il nemico⁷⁸.

Così, dunque, il disegno della cittadella di Pamplona fu attribuito direttamente a Vespasiano Gonzaga dal suo segretario Antonio de Herrera, e con questa paternità passò alla storia. Il biografo di Vespasiano, Ireneo Affò, nel 1780 scriveva che fu il duca a fortificare Pamplona, costruendo una cittadella di cinque baluardi che in sei mesi era già operativa, oltre a un ospedale per i soldati infermi⁷⁹. I fratelli Fratino spuntano nelle pagine scritte da Antonio de Herrera, implicati negli eterni dibattiti tra ingegneri e come esecutori di quanto ordinato da Vespasiano, responsabile del luogo, della forma e della materia della cittadella: quando Filippo II, dopo le corti di Tarazona, fu a Pamplona per celebrare in quella città il giuramento del principe,

avendo ben osservato quel castello, o cittadella, e notati alcuni punti sui quali fin da quando era Viceré il Marchese di Almazan, si erano sollevate differenze, perché gli Ingegneri sono come i Medici, che sempre discordano fra loro. E perché è di grande inconvenienza che coloro che presidiano manifestino i loro sentimenti, come si vide in questo caso, che per l'assenza dell'Ingegnere Jorge Palearo, detto il Fratino, e per l'odio che alcuni gli portavano, si mossero queste contraddizioni riguardanti la fabbrica della detta cittadella. E sebbene fosse l'Ingegnere Tiburzio Spannocchi a vederlo, avendo posto più ostacoli con la sua relazione

il re si riservò la decisione «per vedere con i propri occhi». Resosi conto Herrera di tutto ciò, chiese direttamente a Vespasiano e la sua risposta⁸⁰ la trasmise al re «che rimase ammirato di quanto Vespasiano aveva presente le cose di Navarra». Il re, una volta ascoltati tutti,

approvò tutto quanto era stato fatto dai fratelli Fratino, Giacomo e Jorge Palearo suoi ingegneri, nelle casematte, nella terrazza della muraglia, nei parapetti, nel corpo di guardia, nel fosso e nell'entrata coperta, e giudicò che in niente si era andati oltre gli ordini lasciati da Vespasiano Gonzaga Colonna, e che il detto Principe aveva proceduto indovinando molto sul luogo, la forma e la materia di quella cittadella, che in tutto sembrò a sua Maestà molto ben fatta; e che era tracciata e fatta con grande considerazione e giudizio da un uomo molto esperto di cose di guerra, perché in tutti i generi di Architettura, sia militare, come l'altra, il Re era molto competente, e intenditore⁸¹.

Effettivamente, a Pamplona Vespasiano era andato perché «secondo il suo parere, desse inizio alla fabbrica della cittadella». Approvò la traccia pentagonale che già c'era prima del suo arrivo, ma fece i baluardi più grandi e la tenne lontano dalla città, in modo che in questa non ci fosse stato nulla da distruggere per costruirla⁸².

Antonio de Herrera, custode della memoria del suo signore Vespasiano Gonzaga, si sarebbe indignato nel 1592 per la bruttura che aveva introdotto Jorge Fratino nella cittadella. Tra le cause di questa bruttura vi era la porta sproporzionata e alcuni quadroni che deturpavano cortine e baluardi⁸³. Nelle fortificazioni la bellezza non stava tanto nella geometria dei disegni, che veniva giustificata dagli angoli di difesa, quanto anche nelle porte, nel cordone e nei materiali utilizzati, il che spiega come Vespasiano progettasse i mattoni per il terrazzo parapettato della fortificazione «messi di taglio per un maggior ornamento»⁸⁴. Come abbiamo visto, quando l'ingegnere Tiburzio Spannocchi ispezionò la cittadella nel novembre del 1596 e si discusse il progetto di Vespasiano Gonzaga, il gran difensore di questo fu Antonio de Herrera, il quale chiese più volte consiglio a Vespasiano, ritiratosi a Sabbioneta dopo i suoi lunghi anni trascorsi in Spagna. Nella «Copia di quanto Vespasiano Gonzaga Colonna risponde al suo segretario Antonio de Herrera su quanto gli scrisse circa la fortificazione della cittadella di Pamplona» il Gonzaga andava disquisendo su questioni che solo un uomo coinvolto nella costruzione fino nei minimi dettagli poteva ricordare con la precisione con cui ricorda la terrazza, i terrapieni, il fosso, il fossatello⁸⁵. Non sappiamo se questa fu una seconda consulenza dopo quella del 1592 e quella di cui già abbiamo riferito, o Herrera recuperò la risposta di anni addietro per ciò che si legge nelle lettere del 1596, ma a ogni modo chiamare questa cittadella figlia di Vespasiano Gonzaga sembrava giustificato.

*«Quando questa fortezza fu progettata da Vespasiano Gonzaga»:
Peñíscola e la fortificazione di porti*

A Peñíscola il primo dubbio fu se non dovesse essere neppure fortificata. Nel 1575 Vespasiano riteneva di no, perché non era a guardia di nessun porto, a parte la prossimità di Los Alfaques, nido di corsari, o poteva servire come rifugio per i residenti di Benicarló e di Vinaroz se fosse stato necessario, anche perché Peñíscola poteva essere facilmente isolata da parte dei nemici se avessero preso la lingua di terra che la univa alla costa⁸⁶. Al contrario questa fortificazione è rimasta come una delle più grandi costruite sotto la direzione di Vespasiano. In una informativa nella quale si valutava la relazione che aveva steso l'ingegnere Fratino per Peñíscola, l'intestazione mostra chiaramente che sia il luogo come le fonti d'acqua fossero le cose principali di cui si tenne conto «quando questa fortezza fu progettata da Vespasiano Gonzaga Colonna»⁸⁷.

A margine della polemica tra Fratino e Battista Antonelli su questa fortificazione, Battista ci aiuta a comprendere le ragioni per cui finalmente si fortificò, come il fatto che le galere molte volte facevano scalo a Peñíscola per la facilità nell'approvvigionarsi di acqua. Per questo, una volta fortificata, si sarebbe dovuto difenderla molto bene per la difficoltà che vi sarebbe stata nel riconquistarla

Perché questa fortezza ha intorno nemici che sono i Tagarinos di Aragona e i moriscos di questo Regno, i quali sebbene non portino delle armi, non credo però che ne siano privi del tutto, e se vogliamo dire che non sono gente di guerra, a me sembra che siano spagnoli tanto quanto gli altri, e a cinque leghe questa gente ha un porto di los Alfaques da dove potrebbero essere favoriti quelli del luogo a prendere il mare [...] E se si va dicendo che questa villa [di Peñíscola] non ha porto, è anche vero che lo si potrebbe creare e con neanche molta spesa, in più questa forza ha dalla sua che potrebbe essere soccorsa senza che quelli di terra li possano disturbare e ciò per mezzo di una scala che esiste tra alcuni massi rocciosi dietro il castello e che scende fino al mare⁸⁸.

Sebbene la fortificazione di Peñíscola non sorvegliasse un porto e si decidesse la sua costruzione pensando a Los Alfaques e al nemico interno, si vide comunque la necessità di costruirla poiché si trattava di proteggere le frontiere marittime. In questo senso Vespasiano fu molto consapevole, per esempio, del fatto che Melilla era costruita in un sito inadeguato poiché non sorvegliava nessun porto, perciò perorò a dover essere fortificata fosse la laguna di Melilla⁸⁹. Anche in occasione del suo viaggio in Nordafrica per verificare se si dovesse smantellare Melilla e Orano e conservare solo il porto di Mazalquivir la sua conclusione fu la medesima, sebbene a volte consigliò di abbandonare anche quest'ultimo porto e utilizzare quello di Arzeu, che era molto migliore, come aveva potuto egli stesso verificare nel corso della sua ricognizione. Non riuscì a convincere la corte – nonostante l'appoggio del duca d'Alba e del conte di

Chincón sull'abbandono di Orano – che queste piazze non fossero necessarie, e così si mantennero tutte per la perdita di reputazione che avrebbe comportato per la monarchia il loro abbandono⁹⁰. Il concetto di reputazione, argomento utilizzato per le piazzeforti dei continenti extraeuropei, dove agli occhi degli altri, del nemico, poteva essere interpretata come debolezza ciò che era solo strategia, si univa all'immagine di grandezza di Filippo II: nel 1640 Saavedra Fajardo scrisse che «Gran re fu Filippo II nell'arte di conservare la reputazione: con essa da uno stanzino mantenne obbedienti le redini di due mondi»⁹¹.

In una lettera al duca di Mantova, Vespasiano spiegava che era stato mandato dal re a ispezionare quei luoghi (Orano, Mazalquivir, Arzeu, Melilla e la sua laguna) per decidere ciò che sarebbe stato più utile per la cristianità⁹², e non si tratta di parole vuote, dato che era tutta la cristianità a essere in pericolo. Fu mandato a novembre del 1574, dopo la perdita della Goletta, forse uno dei momenti di maggior pericolo per il Mediterraneo di Filippo II, che generò un'impressionante campagna di fortificazione per proteggersi da un impero turco che era giunto dove mai fino ad allora, ancora più potente che prima di Lepanto. Mentre artisti, storici e letterati costruivano la memoria della gran vittoria di Lepanto, militari e ingegneri si apprestavano con urgenza a difendere alcune frontiere tanto vulnerabili, come aveva dimostrato la perdita della Goletta. Uno di essi fu Vespasiano Gonzaga con questo viaggio nei presidi nordafricani spagnoli, un indizio in più della fiducia che in lui riponeva Filippo II come esperto di fortificazioni, accompagnato dall'ingegnere Giovan Battista Antonelli, il quale in precedenza aveva già lavorato a Mazalquivir. Torniamo a riferirci a questo porto perché altri due nobili esperti di fortificazioni lo avevano preceduto nelle decisioni da prendere su quelle piazze, don Juan Manrique de Lara e il duca d'Alba. Entrambi, dalla corte, avevano dato ordini che influenzarono in modo determinante la fortificazione del sito nella prima ricognizione di Giovan Battista Antonelli nel 1564. Nel 1569, già di ritorno a corte, l'ingegnere scriveva al duca d'Alba che «Mazalquivir, figlia di Vostra Eccellenza, sta molto bene, grazie a Dio»⁹³. Questo delle fortificazioni *figlie* dei militari che le progettavano, come quella di Pamplona fu figlia di Vespasiano, sembra risultare un *topos* letterario molto rappresentativo di quanto esse significarono nella carriera di quegli uomini.

Parecchio tempo dopo la visita di Vespasiano con Giovan Battista Antonelli nel 1574, un altro ingegnere seppe apprezzare l'intelligenza di Vespasiano come fortificatore. Si tratta di Leonardo Turriano, il quale ne lodò il disegno per la punta del Calvario di Mazalquivir, per il quale il Gonzaga «lasciò il disegno che si seguì e si portò a termine che chiamano il Calvario», riferendosi anche con ammirazione al progetto del Gonzaga di utilizzare lo stesso mare come difesa, scavando un profondo fosso nel quale il mare potesse entrare, progetto che poi non fu realizzato a causa del suo costo elevato⁹⁴. Questo ingegnere,

quando scrisse la sua *Descripción de las plazas de Orán y Mazalquivir* nel 1598, considerò sempre come sagge le decisioni del Gonzaga, e non quelle di Giovan Battista Antonelli, per la fortificazione del gran porto naturale di Mazalquivir⁹⁵.

Furono molti di più gli interventi di Vespasiano Gonzaga Colonna nelle fortificazioni della monarchia ispanica. Qui si sono raccolti quelli di cui i suoi contemporanei riconobbero la paternità, o che lui stesso rivendicò. Tuttavia non vanno tralasciate altre sue opinioni: per esempio quanto buona gli sembrò la traccia per Gibilterra di Giovan Battista Calvi, tanto da giudicarla quella che si doveva seguire, sebbene si dovessero modificare i baluardi e per una delle zone ascoltare l'opinione di Fratino, mentre per Cadice considerava non buono il progetto di Calvi, e molto migliore quello di Fratino⁹⁶. Si potrebbe discutere su quanto queste paternità occulte di Vespasiano per determinate fortificazioni furono paternità costruite, ma crediamo non vi siano dubbi sul fatto che in alcune occasioni emendò il piano dei più famosi ingegneri.

La fama e una pianta inedita di Sabbioneta

A Vespasiano Gonzaga fu attribuito persino il gran baluardo di Funterrabía che sappiamo essere stato disegnato da Tiburzio Spannocchi. Pedro Mantuano scrive nel 1618, relazionando sul viaggio per l'entrata di Anna d'Austria e l'accoglienza a Isabella di Borbone a Behovia, che Funterrabía è «fortificata alla maniera antica, ha solo un baluardo lavorato alla maniera moderna. Opera iniziata da Vespasiano Gonzaga, e portata a termine dal Cavaliere Tribulcio [Tiburzio]», sebbene più avanti, quando descrive in ogni dettaglio la fortificazione, dice che all'entrata, a mano destra, «c'è un baluardo opera del Cavaliere Tribulcio, la cui cortina ha da una parte trecentoventi e due piedi geometrici, e dalla banda della porta, cinquecentoventi e uno, cominciato con differente forma da Vespasiano Gonzaga, avendolo tracciato e formato di terra molto più grande e con un angolo molto più acuto»⁹⁷.

Il suo biografo Affò ratificò quanto abbiamo visto sulle paternità di Vespasiano, annoverando anche le fortificazioni di Fuenterrabía e di San Sebastián tra le opere che fece al servizio del re in Spagna⁹⁸. Affò ricorda che per quanto riguarda la fortificazione di Cartagena, dove viaggiò «con un Ingegnere del Re» (si riferisce chiaramente a Giovan Battista), fu Vespasiano a renderla inespugnabile in pochi mesi⁹⁹. Di Orano dirà che «ordinò il disegno del Castello di Santa Croce, e fecello edificare da Giambattista Antonelli sull'alto», oltre ad altre fortificazioni¹⁰⁰. A Peñíscola «alzò verso terra ferma due baluardi, conducendovi industriosamente una fontana d'acque dolce»¹⁰¹. Affò cita Antonio de Herrera come fonte di informazione per la circostanza che, in tutti gli edifici e fortezze che fondò in Spagna, nel porre la prima pietra collocò preziosi me-

daglioni in onore del re Filippo: nella citazione di Herrera ripresa da Affò – in spagnolo – si dice che ciò era usanza degli antichi e Vespasiano lo aveva fatto a Cartagena, in Navarra e nel regno di Valencia.

Non potevano mancare a Vespasiano trattatisti che lo esaltarono: Girolamo Cattaneo, ingegnere che intervenne nelle fortificazioni della sua città di Sabbioneta, parlava nei suoi trattati dei grandi signori e capitani che lo avevano incoraggiato a scrivere le sue opere

Tra'quali, (che molti sono) è stata lodata dall'Illustrissimo Signore Vespasiano Gonzaga Sig. raro, et eccellente in ogni qualità di virtù, delle quali molte volte è stato buon testimonio il valore, il qual risplende nella nobiltà del sangue, nell'ornamento ancora delle lettere, et d'armi, et d'ogni lodevol costume; del quale per la bontà, per l'ingegno, per l'animo, et per lo saper suo, non è cosa tanto grande, che aspettar non si possa¹⁰².

Tutti lodarono la sua cultura e le sue conoscenze scientifiche che, come si è detto, avrebbe iniziato ad apprendere con sua zia Giulia Gonzaga a Napoli e in seguito nella corte spagnola al fianco del principe Filippo, dove avrebbe studiato matematiche e architettura, al fianco di Filippo, grazie al maestro Honorato Juan¹⁰³. La sua passione per l'apprendimento è estesa anche alla storia da Ireneo Affò, il quale riferiva che subito dopo aver lasciato la guerra, ciò che in verità più gli importava era la sua inclinazione alle lettere e alle scienze: «Il sospendersi l'armi, e il pasar Vespasiano dagli esercicj di Marte a quelli di Pallade fu un punto solo». In questa passione, la costruzione di una città nuova fu qualcosa che pochi principi del Rinascimento poterono permettersi, e ancor meno con la raffinatezza con la quale lo fece il Gonzaga a Sabbioneta. Volle trasformare la sua fondazione in una «picciola Atene», perché erano la letteratura e le scienze, la corrispondenza con gli uomini di lettere e lo studio che gli interessavano¹⁰⁴. Il progetto fu suo e fu attento a tutto grazie alle proprie conoscenze delle matematiche; Affò continua dicendo che non ci fu ai suoi tempi nessun principe così esperto di architettura civile e militare, «perché non solo volentieri studiava i libri moderni, ma continua era l'applicazione sua sulle opere di Vitruvio, che ebbe sempre alle mani tutto il tempo [*sic*] di sua vita». I begli edifici, il tracciato delle vie, i baluardi, il palazzo e tutte le magnifiche opere della nuova città «devono moltissimo allo studio, e allo svegliato ingegno di Vespasiano, il quale richiamò a' novell'uso diverse costumanza tenute nelle fabbriche degli antichi»¹⁰⁵.

Nel 1562 Vespasiano Gonzaga aveva promesso al duca d'Alba di inviargli «il disegno e la pianta» di Sabbioneta, della quale diceva che «è molto forte, anche all'interno come i più ridenti luoghi di Alemagna», allo stesso tempo in cui si offriva per fortificare piazze in Spagna o in qualsiasi altro luogo¹⁰⁶, da cui si può dedurre come il suo progetto della città agì quasi come lettera di

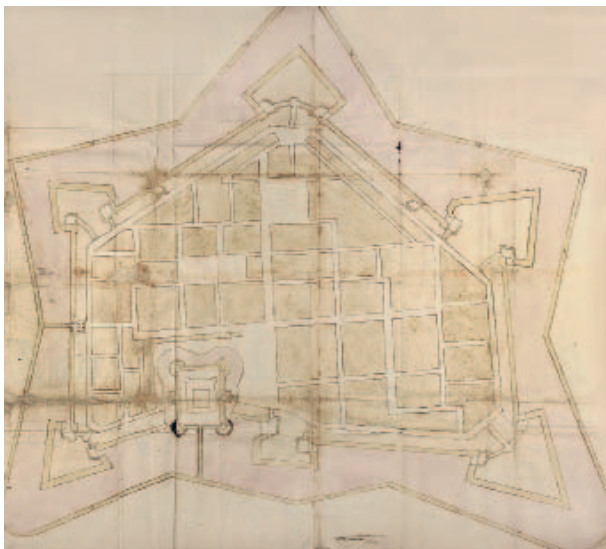
presentazione per la corte spagnola. Conosciamo la pianta di Sabbioneta tale e quale la disegnò Vespasiano Gonzaga grazie a quella che conservò con sé il suo segretario Antonio de Herrera, il quale continuò a occuparsi degli affari del principe come suo agente presso la corte una volta che il Gonzaga ritornò in Italia. A quanto pare, Herrera scrisse un memoriale sulle fortificazioni e la difesa del regno grazie a ciò che aveva appreso su queste materie al fianco del suo signore Vespasiano Gonzaga¹⁰⁷; la riconoscenza verso il suo signore sembra abbastanza giustificata, perché il Gonzaga lo aveva sempre favorito e la sua fiducia in lui fu totale. Per esempio, furono diverse le volte in cui insistette nella sua petizione al re affinché lo nominasse «continuo» della casa reale, per la qual cosa Vespasiano, assicurava al re, gli sarebbe stato molto grato¹⁰⁸.

Antonio de Herrera conservò con sé il disegno per molti anni, e solo nel 1607 inviò al re la pianta di Sabbioneta attraverso il segretario Andrés de Prada. Se attese in concreto fino a quel momento, probabilmente fu perché volle guadagnarsi così il favore del re e soprattutto del duca di Lerma, in un anno nel quale le sue relazioni con il secondo stavano vivendo i momenti peggiori¹⁰⁹. Per allora il re doveva decidere circa le pretese del duca di Mantova e dei conti di Persico, di Cremona, se agire a vantaggio di uno o dell'altro circa i diritti su Sabbioneta, e sulla proposta di Giulio Cesare Gonzaga, principe di Bozzolo, di mantenere un presidio di spagnoli a Bozzolo in cambio del Toson d'Oro. C'erano da richiedere le scritture in opposizione ai conti di Persico che Vespasiano conservava nell'archivio di Sabbioneta. L'informazione di Antonio de Herrera su queste questioni, del mese di ottobre 1607, nel finale dice:

ho trovato tra le mie carte una Pianta di Sabbioneta, e nel caso V. M.à non l'avesse vista, la invio, dove vedrà la traccia e la posizione di quella fortissima piazza, in campagna, senza alture che la sovrastino, né soggetta alla mina, e senza nessuna imperfezione¹¹⁰.

Oggi ci stupisce quella piccola Atene, con il suo teatro, la sua galleria per le collezioni o il suo palazzo ducale, però Antonio de Herrera la vedeva solo come una piazzaforte che non si sarebbe potuta conquistare né da alture né minandola. Tuttavia, nel disegno che manda (*fig. 2*), tutta l'intelaiatura urbana è dettagliata, cosa non frequente per le città che interessano solo per la loro fortificazione, come dimostrano centinaia di piante disegnate dagli ingegneri del re. È certamente interessante, e può aiutare a datarla con esattezza, che il sesto baluardo, quello dal lato del castello, non sia ancora sviluppato completamente, e che la piazza d'armi sia più piccola di quella esistente. Non tutti gli isolati delle case sono identici a quelli che si vedono in piante posteriori, sebbene lo sia il tracciato viario in generale. Detto questo, il fatto che i baluardi abbiano perfettamente segnalata la disposizione delle casematte testimonia il carattere militare della pianta, che era il modo in cui Antonio de Herrera la presentava al re.

2. *Pianta di Sabbioneta.*
Azpeitia, Archivo Histórico
del Santuario de Loyola,
(Compañía de Jesús).



Nella riflessione che ci ha guidato su come si costruì la memoria di un personaggio di tanta rilevanza come Vespasiano Gonzaga, legata alla progettazione di alcune delle maggiori fortificazioni della monarchia, crediamo opportuno concludere con un dialogo inventato dall'illuminista Ceán Bermúdez tra Giovan Battista Antonelli e Juan de Herrera. Contiene imprecisioni, però dà buon conto della fama di Vespasiano Gonzaga in relazione all'architettura militare: lo trasforma nel protettore di Giovan Battista Antonelli al suo arrivo in Spagna – a quanto pare lo fu don Juan Manrique de Lara – quando invece sappiamo che la relazione dell'ingegnere con il principe di Sabbioneta non fu propriamente idilliaca. Ascoltiamo anche l'ingegnere lamentarsi con l'architetto per l'abbandono subito con il ritorno di Vespasiano in Italia, quando allora il suo protettore era già il duca d'Alba. Tuttavia, come si è detto, ciò che scrive Ceán ci interessa perché mette in relazione colui che era considerato un grande ingegnere con la fama del viceré Gonzaga, collegando la celebrità del signore a quella dell'ingegnere, sebbene faccia cadere tutta la responsabilità delle paternità al secondo, il che è comprensibile in una storiografia centrata su artisti e architetti. E nemmeno in queste circostanze Vespasiano Gonzaga sparì dalla storia delle fortificazioni: la copiosa documentazione consultata e pubblicata da Llaguno e Ceán evidenziava la presenza continua del nobile e la sua preminenza nelle opere dell'ingegnere. Nel dialogo Giovan Battista Antonelli – chiamato nel titolo Battista, in una frequente confusione con suo fratello – dice che Vespasiano «molto intelligente sulle cose della guerra, mi portò in Spagna, dove cominciai a servire l'imperatore Carlo V, nell'anno 1559 [sic]» a Orano e Cartagena, poi Alicante, Peñíscola e la torre di Cullera «sotto gli ordini e l'approvazione del principe Vespasiano, che allora era viceré di Valencia». A

questo risponde Herrera: «Gran militare e ingegnere fu Vespasiano Gonzaga, come lo dimostrò nel forte di Pamplona», aggiungendo che «si infastidì per gli affronti che gli faceva Filippo II», e Antonelli termina: «non furono pochi quelli che anche io ricevetti allora in assenza di Vespasiano, mio protettore»^{III}. Ceán ha trasformato dunque questo Antonelli in una creatura di Vespasiano Gonzaga Colonna. Non sappiamo se tutto ciò sarebbe piaciuto a Vespasiano, dati gli scontri che ci furono tra i due, però è un esempio in più di come la sua memoria – allo stesso modo di alcuni dei nobili citati – rimase legata per secoli all'architettura militare. Le fortificazioni a volte nascondono i loro artefici tra la geometria dei loro disegni, perché esperti nella loro costruzione furono non solo gli ingegneri, ma anche alcuni nobili qualificati, per le proprie conoscenze matematiche, a continuare a essere i guerrieri che trionfavano in una guerra nella quale l'artiglieria aveva cambiato radicalmente l'architettura militare.

ABSTRACT

The knowledge of mathematics and geometry by the soldier aristocracy at the service of the Hispanic monarchy leads us to figures whose names went down in history linked to some of the greatest defensive works on the frontiers of the kingdom. The words that open the title refer to the citadel of Pamplona and to the figure of Vespasiano Gonzaga, studied in a context in which we also deal with other noblemen, experts in fortifications, whose memory was built on their contribution in the projects of famous works of military architecture.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

I. AFFÒ, *Vita di Vespasiano Gonzaga*, Parma 1780.

B. ÁLAMOS DE BARRIENTOS, *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, Madrid 1990.

Algunas cartas de Don Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552, a cura di A. Vázquez e R.S. Rose, New Haven 1945.

N. ARICÒ, *Tiburzio, Scipione e Minerva*, postfazione in A. CÁMARA, *Un reino en la mirada de un ingeniero. Tiburzio Spannocchi en Sicilia*, Palermo 2018, pp. 247-300.

F. BOUZA, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid 1998.

O. BRUNETTI, *Alessandro Farnese: "Achille di valor, d'ingegno Ulisse?"*, in A. CÁMARA MUÑOZ, M.A. VÁZQUEZ MANASSERO, "Ser hechura de": *Ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII*, Madrid 2019, pp. 63-81.

L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II Rey de España*, a cura di J. Martínez Millán e C.J. Carlos de Morales, Salamanca 1998.

A. CÁMARA, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid 1998.

—, *Juan Bautista Antonelli y la definición profesional del ingeniero en el Renacimiento español*, in M. SARTOR, *Omaggio agli Antonelli*, Udine 2004, pp. 163-218.

—, *Immagini della Orano e della Mazalquivir di Vespasiano Gonzaga in un manoscritto inedito di Leonardo Turriano*, «Civiltà Mantovana», XLV (2010), 130, pp. 6-35.

A. CÁMARA MUÑOZ, *La ciudadela de Pamplona bajo los Austrias*, in *Ciudades amuralladas*, atti del convegno (Pamplona 2005), Pamplona 2007, pp. 33-56.

—, *Cristóbal de Rojas. De la cantería a la ingeniería*, in *Ingenieros del Renacimiento*, a cura di A. Cámara Muñoz e B. Revuelta Pol, Madrid 2014, pp. 135-161.

—, *Ciencia y experiencia en la descripción del mayor imperio del mundo*, in *Felipe II y Almazarrón (1572). La construcción local de un imperio global, II: Sostener, gobernar y pensar la frontera*, a cura di M. Martínez Alcalde e J.J. Ruiz Ibáñez, Murcia 2014 («Vestigios de un Mismo Mundo», 8), pp. 343-362.

A. CÁMARA, R. MOREIRA, M. VIGANÒ, *Leonardo Turriano, ingeniero del rey*, Madrid 2010.

F. CAMEROTA, *When the Dagger Became a Compass*, in *Festungsbau. Geometrie, Technologie, Sublimierung*, a cura di B. Marten, U. Reinisch, M. Korey, Berlin 2012, pp. 147-158.

—, *The "Mathematics Rooms"*, in *Displaying Scientific Instruments: from the Medici Wardrobe to the Museo Galileo*, a cura di F. Camerota, Trezzano sul Naviglio 2012, pp. 3-17.

F. CASCALES, *Discurso de la ciudad de Cartagena*, Valencia 1598.

J.J. CASTRO FERNÁNDEZ, J. MATEO DE CASTRO, *Juan Bautista Antonelli y el diseño del fuerte de Mazalquivir (Mens El Kevir)*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII Centuries*, atti del convegno «FORTMED 2017» (Alicante 2017), a cura di V. Echarri Iribarren, V. Alicante 2017, pp. 215-222.

G. CATTANEO, *Opera nuova di fortificare, offendere et difendere; et far gli alloggiamenti campali, secondo l'uso di guerra. Aggiuntovi nel fine, un trattato de gl'essamini de' Bombardieri, et di far fuochi arteficiati. Cosa molto utile, e dilettevole. Di Girolamo Cataneo novarese*, Brescia 1564.

J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Tres diálogos entre Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II, y Battista Antonelli, su ingeniero, sobre las grandes obras que ejecutaron y lo mal premiados que por ellas fueron. Escritos en Madrid en 1822*, in *Ocios de Don Juan Agustín Cean Bermudez sobre Bellas Artes, hasta ahora inéditos*, Madrid 1870.

F. CHAVARRÍA MÚGICA, "Filipoli, Filipica o Filipiana": hegemonía y arbitristismo a través de las "advertencias sobre los presidios de Toscana" de Francisco Álvarez de Ribera (1568), «Hispania», LXIV (2004 [2016]), 1, pp. 203-236.

G.C. CIVALE, *La formazione e l'ascesa di Vespasiano Gonzaga Colonna, un principe italiano al servizio degli Asburgo (1540-1568)*, in *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán e M. Rivero Rodríguez, I, Madrid 2010, pp. 163-206.

El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVII, a cura di A. Cámara Muñoz, Madrid 2016.

A. FARA, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988.

S. FERNÁNDEZ CONTI, *Los Consejos de Estado y Guerra de la monarquía hispánica en tiempos de Felipe II 1548-1598*, Salamanca 1998.

—, *El prior don Hernando de Toledo, capitán de Felipe II y de sus Consejos de Estado y Guerra*, in *Il perfetto capitano: immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, a cura di M. Fantoni, Roma 2001, pp. 87-133.

G.F. FIAMMELLI, *Il principe cristiano guerriero. Di Gio. Francesco Fiammelli Fiorentino, Matematico, teorico, e Pratico, Fratello della Congregazione delle Scuole Pie*, Roma 1602.

—, *Il principe difeso*, Roma 1604.

M. FIOR, *Forte Fuentes*, in I. MASSABÒ RICCI, F. PAGLIERI, M. VIGLINO DAVICO, *Architettura militare. Luoghi, città, fortezze, territorio in età moderna*, II, Roma 2008.

M. FIOR, A. BORGHI, G. SCARAMELLINI, A. OSIO, *Il forte di Fuentes nel Pian di Spagna 1603-2003*, Lecco 2003.

E. GAROFALO, *Fortifying the Island at the Time of the Viceroy Ferrante Gonzaga (1536-1546): Sites, Master Builders and Designers, Clients*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII Centuries*, atti del convegno «FORTMED 2015» (Valencia 2017), a cura di P. Rodríguez-Navarro, I, València 2015, pp. 69-76.

A. GIL ALBARRACÍN, *Vespasiano Gonzaga Colonna y las fortificaciones españolas del siglo XVI*, Almería-Barcelona 2018.

G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid 1623.

C. HERNANDO SÁNCHEZ, "No digo ingenieros sino hombres": los Toledo y la política de la fortificación en el siglo XVI, in "Ser hechura de": *Ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII*, a cura di A. Cámara Muñoz e M.A. Vázquez Manassero, Madrid 2019, pp. 31-48.

A. DE HERRERA, *Tratado, relación y discurso histórico de los movimientos de Aragón*, Madrid 1612.

J. DE HERRERA, *Institución de la Academia Real Matemática*, a cura di J.A. Yeves Andrés, Madrid 2006.

F. IDOATE IRAGUI, *Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra*, «Muraria» (Pamplona, 2005), pp. 147-206.

R.L. KAGAN, *Los Cronistas y la Corona*, Madrid 2010.

- C. LÍTER MAYAYO, L. MARTÍN-MERÁS, *Tesoros de la cartografía española*, Madrid 2001.
- P. MANTUANO, *Casamientos de España y Francia. Y viage del duque de Lerma, llevando la reyna christianissima Doña Ana de Austria al passo de Behovia, y trayendo la princesa de Asturias nuestra señora*, Madrid 1618.
- B. MARTEN, *Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II von Spanien*, Hamburg 1995.
- S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *Semblanza de un cortesano instruido: El Marqués de Velada, ayo del príncipe Felipe (III) y su biblioteca*, «Cuadernos de Historia Moderna», 22 (1999), pp. 53-78.
- , «Obras... que hacer para entretenerse». *La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora*, «Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte», 15 (2003), pp. 59-77.
- , *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III. Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*, Salamanca 2004.
- D. MARTÍNEZ LATORRE, *Giovan Battista Calvi. Ingeniero de las fortificaciones de Carlos V y Felipe II (1552-1565)*, Madrid 2005.
- B. DE MENDOZA, *Comentarios de don Bernardino de Mendoza, de lo sucedido en las Guerras de los Payses Bajos, desde el año de 1567 hasta el de 1577*, Madrid 1592.
- , *Theorica y practica de guerra*, Amberes 1596.
- A. PÉREZ DE TUDELA, *Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia*, in *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispana (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán e M. Rivero Rodríguez, III, Madrid 2010, pp. 1543-1714.
- D. PEROCOCCO, s.v. «Pigafetta Filippo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-pigafetta_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-pigafetta_(Dizionario-Biografico)), consultato il 10 maggio 2019.
- C. PROMIS, *Gl'ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCL*, Torino 1871.
- C. RIPA, *Iconología*, Madrid 1987 (prima edizione 1593).
- D. SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político-christiano representada en cien Empresas*, Monaco 1640.
- L. SARZI AMADÈ, *Il duca di Sabbioneta. Guerre e amori di un europeo errante*, Milano-Udine 2013 (prima edizione 1990).
- La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo 2016.
- N. SOLDINI, *El gobernante ingeniero: Ferrante Gonzaga y las estrategias de dominio en Italia*, in *Las fortificaciones de Carlos V*, a cura di C.J. Hernando Sánchez, Madrid 2000, pp. 354-387.
- R. TAMALIO, *Vespasiano Gonzaga al servizio del Re di Spagna in Spagna, in Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, atti del Convegno (Sabbioneta-Mantova 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzoti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova 1993, pp. 120-151.
- CH. VAN DEN HEUVEL, *El problema de la ciudadela de Amberes. La función de los diseños y memorias en la segunda mitad del siglo XVI*, in *La ciudad y las murallas*, a cura di C. de Seta e J. Le Goff, Madrid 1991, pp. 169-188.

L. VAN DER ESSEN, *Alexandre Farnèse. Prince de Parme gouverneur général des Pays Bas (1545-1592)*, Bruxelles 1933.

M.A. VÁZQUEZ MANASSERO, *El “yngenio” en palacio. Arte y ciencia en la corte de los Austrias (ca. 1585-1640)*, Madrid 2018.

—, *Juan Fernández de Velasco y los ingenieros. Intercambios científicos entre España e Italia*, in “Ser hechura de”: Ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII, a cura di A. Cámara Muñoz e M.A. Vázquez Manassero, Madrid 2019, pp. 83-100.

L. VENTURA, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997.

I. VICENTE MAROTO, *El arte de navegar*, in *Felipe II, la Ciencia y la Técnica*, a cura di E. Martínez Ruiz, Madrid 1999.

M. VIGANÒ, “*El Fratin mi ynginiero*”. *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona 2004.

—, *Poder, técnica italiana: el virrey Vespasiano Gonzaga y los ingenieros militares Giovan Giacomo, Giorgio y Francesco Paleari Fratino da Morcote en la ciudadela de Pamplona (1571-1637)*, «Muraria» (Pamplona 2005), pp. 206-224.

P. VOLPINI, *Razón dinástica, razón política e intereses personales. La presencia de miembros de la dinastía Medici en la corte de España en el siglo XVI*, in *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán e M. Rivero Rodríguez, I, Madrid 2010, pp. 207-226.

NOTE

ABBREVIAZIONI

AGS Archivo General de Simancas

1. Questa ricerca si è sviluppata nell'ambito del progetto DIMHCIM, I+D HAR2016-78098-P (AEI/FEDER, UE), finanziata dalla Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) e dal Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Il testo che qui si pubblica è la traduzione in italiano dell'articolo originale, *Con disegno dato da Vespasiano Gonzaga. La memoria de los nobles constructores de fortalezas en el Renacimiento*, «Cuadernos de Historia Moderna», 44 (2019), 2, pp. 577-606. Si ringrazia il Comitato di Redazione di «Cuadernos de Historia Moderna» per averne autorizzato la pubblicazione in «Civiltà Mantovana» nella traduzione dallo spagnolo di Raffaele Tamalio.
2. GONZÁLEZ DÁVILA 1623, c. 7.
3. Baltasar Álamos de Barrientos, alla fine del XVI secolo, scrive che il nuovo re Filippo III doveva visitare i suoi regni per riuscire ad avere il consenso dei sudditi con l'amore e non con il timore, e riferisce che le buone fortezze sono quelle che «si costruiscono e si fondano nei cuori. Che quelle di terra e pietra, metallo e polvere e armi, sebbene appaiano forti e invincibili, non durano più di quello che la stessa terra ci mette a ribellarsi, e più spaventano che difendono. Giacché, ribellata quella, abbiamo visto che servono contro al signore al quale appartengono», ÁLAMOS DE BARRIENTOS 1990, p. 103.

4. *Memorial del Rey D. Phelipe 2º de mano del Dr. Juan Paez*, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. 8c.II.15, c. 190.
5. BOUZA 1998, p. 229. Riproduce la *Instrucción*, dalla quale sono presi i testi che si citano.
6. HERRERA 2006, pp. 207-208.
7. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 2004, pp. 65-99.
8. *Ibid.*, p. 85; sul marchese di Velada e l'architettura si veda specialmente MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 2003.
9. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 1999, pp. 53-78.
10. VÁZQUEZ MANASSERO 2018.
11. VICENTE MAROTO 1999.
12. CAMEROTA 2012.
13. MENDOZA 1596, p. 127.
14. FARA 1988, pp. 30-32.
15. CAMEROTA 2012, p. 7. Sembra che ciò che vide Pigafetta nell'Escorial fosse una galleria di carte geografiche, si veda PEROCCO 2015.
16. VOLPINI 2010.
17. Citato in PROMIS 1871, p. 74.
18. Archivio di Stato di Torino, Corte. Lettere duchi e sovrani, mazzo 10, cc. 398, 399, 421, 422 e 423. Lettere del 1569 e 1570 nelle quali si fa riferimento a strumenti matematici, a due orologi ad acqua, all'invio di una cassa di cristalli al matematico per lavorare, oltre a due disegni per conoscere il sole sull'orizzonte. Il duca dice anche quanto gli fossero piaciute le lettere che gli aveva mandato il matematico.
19. *Ivi*, Lettere ministri Spagna, mazzo 12, s.c.
20. CABRERA DE CÓRDOBA 1998, I, p. 123.
21. VAN DER ESSEN 1933, I, p. 22.
22. FIAMMELLI 1604, p. 2. La sua esperienza al fianco di Alessandro Farnese avrebbe ispirato il trattato che gli dedica, FIAMMELLI 1602.
23. BRUNETTI 2019; sull'erronea attribuzione del manoscritto si veda a p. 73.
24. Tra le pubblicazioni del maggiore specialista di questa cittadella si può vedere VAN DEN HEUVEL 1991.
25. Lettera del duca d'Alba al re da Bruxelles, 3 giugno 1569, AGS, Estado, leg. 541, c. 37.
26. *Ibid.* Sulle relazioni del duca d'Alba con gli ingegneri si veda HERNANDO SÁNCHEZ 2019.
27. MENDOZA 1592, c. 38v.
28. PÉREZ DE TUDELA 2010.
29. MENDOZA 1592, cc. 81 e 151v.
30. *Ibid.*, c. 151.
31. AGS, Estado, leg. 1470, cc. 84, 87, III, 118, 123, 168.
32. MARTÍNEZ LATORRE 2005 analizza tutto il processo di selezione di questi tre ingegneri, pp. 64-72.

33. In generale, per la traiettoria professionale di Rosas e le sue relazioni cortigiane, con i suoi detrattori e sostenitori nel momento in cui la difesa di Cadice toccava gli interessi più urgenti della monarchia, si può vedere CÁMARA MUÑOZ, *Cristóbal de Rojas* 2014. La citazione a p. 145.
34. *Carta de Juan Andrea Doria a Felipe 2º, su fecha 11 de setiembre de 1597, en que tratando de cuales a su juicio eran las mejores fortificaciones, habla del maestre de campo Cesar de Evoli y del ingeniero Cristoval de Rojas*, in *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, II, Madrid 1843, p. 195.
35. Lettera di Andrea Doria al principe, 20 febbraio 1544, AGS, Estado, c. 161.
36. Soldini 2000. GAROFALO 2015. Sulle conoscenze e interessi dei viceré siciliani per le fortificazioni si possono vedere alcuni dei lavori riuniti in *La Sicilia dei viceré* 2016.
37. Biblioteca Nacional de España, Mss/8931, cc. 226-256.
38. CHAVARRÍA MÚGICA 2016.
39. LÍTER MAYAYO, MARTÍN-MERÁS 2001, p. 38.
40. Siena, 31 gennaio 1551; tra la corrispondenza pubblicata in *Algunas cartas* 1945. Ringrazio per l'informazione Arantxa Blázquez, che sta portando a termine una tesi di master su alcuni aspetti di questo personaggio.
41. PÉREZ DE TUDELA 2010, pp. 1574-1579.
42. VÁZQUEZ MANASSERO 2019, il riferimento a p. 95.
43. Su questo forte FIOR ET AL. 2003; FIOR 2008 alla p. 62 riproduce parte di un documento dell'AGS: «desinio que havia plantado el dicho capitano Busca con acuerdo de su Excelencia y del ingeniero monseñor de Chanfron que vino de Turin para hallarse con el Busca, para este efecto llamado de su Excelencia».
44. Lettera di Annibale Iberti al duca di Mantova da Madrid, 7 marzo 1600, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 606.
45. Lettera di Vespasiano Gonzaga a Filippo II, Pamplona, 9 aprile 1571. *Gonzaga, Cartas a Felipe 2 sobre fortificar los puertos*, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Ms. 5. Accessibili digitalizzate in internet, recentemente le lettere sono state pubblicate senza apparato critico da GIL ALBARRACÍN 2018, p. 212.
46. *Relatione della Spagna*, nel primo foglio: *Tomo nono. Questo libro di retioni [sic] di Spagna ò el Antonio el'Oratio co Antonio Gualberti da Sangallo dopo la sua carceratione*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Manoscritti II, II, 198, c. 47.
47. RIPA 1987, II, p. 45.
48. TAMALIO 1993, p. 123.
49. «Semblanza del duque Vespasiano Gonzaga», in *Algunos hechos famosos y genealogía de la casa de los Gonzaga*, Biblioteca de la Universidad de Valencia, M 5, in BOUZA 1998, pp. 216-217.
50. CÁMARA MUÑOZ, *Ciencia y experiencia* 2014.
51. TAMALIO 1993. MARTEN 1995. Sulla sua vita privata SARZI AMADÉ 2013.
52. CIVALE 2010.
53. Diversi approcci a ciò che significò il disegno per la professione degli ingegneri si possono vedere in *El dibujante ingeniero* 2016.

54. FERNÁNDEZ CONTI 1998, pp. 128 e 137.
55. INSTITUTO DE HISTORIA Y CULTURA MILITAR, *Colección Aparici*, V, p. 92.
56. Nel 1549 il conte di Tendilla ispezionò la laguna di Melilla con don Bernardino de Mendoza per informare, così come per la fortificazione di Melilla, dove secondo le sue notizie si stavano facendo opere che la indebolivano invece di rafforzarla, AGS, Guerra y Marina, leg. 35, cc. 13, 23-24.
57. Il 15 novembre 1576 «anoche se reunieron»: le proposte erano diverse: circoscrivere la laguna, aprirla completamente fino al mare in modo che non potesse essere utilizzata dai turchi, costruire una torre per sorvegliarne la bocca, o semplicemente non fare nulla. Alla fine tutti appoggiarono l'idea che si costruisse la torre. Tuttavia, nel margine e di proprio pugno del re, leggiamo che con la torre non si ottiene di impedire l'ingresso nella laguna alla flotta del turco, e che renderla tutta mare aèerto sarebbe stata la soluzione migliore, ma, come dice Giovan Andrea, ciò è impossibile, per cui bisognerà inviare Gil de Andrada per verificare questa possibilità. Il re non dimentica che c'è in sospeso l'idea se abbandonare o no Melilla, e che anche su questo devono prendere una decisione. *Colección Aparici*, cit., p. 246.
58. Un riassunto della vicenda di questo ingegnere in CÁMARA 2004.
59. «[...] e non è una ragione sufficiente citare gli antichi muri di terra e le torri che fece Annibale, perché se li fece fu dove poté farli per la forza del cielo [...]». Vespasiano Gonzaga, Pamplona, 9 aprile 1571, in GIL ALBARRACÍN 2018, p. 213.
60. Lettera di Vespasiano Gonzaga al segretario Delgado, Fuenterrabía, 16 giugno 1570, *ibid.*, p. 207.
61. CASCALES 1598, pp. 15-16.
62. *Ibid.*, pp. 32-33.
63. *Ibid.*, p. 42.
64. TAMALIO 1993, p. 127.
65. Il 17 luglio 1572 l'ingegnere Giovan Battista Antonelli, residente nella fortificazione di Cartagena, aveva deciso di fermarsi in questi regni e chiedeva che gli fosse dato un pezzo di laguna appartenente al demanio per bonificarla. Più di due anni dopo, il 12 novembre 1574, tornava a sollecitare al re quanto stava chiedendo da quasi tre anni, adducendo i suoi ventitré anni di servizio per il re. Chiedeva una parte di mare salato del demanio che egli con la propria opera aveva recuperato e che si sarebbe di nuovo persa se non fosse stata coltivata. Diceva che l'unica cosa che pretendeva era «araygarse y perpetuarse en estos Reynos en donde ha tomado vecindad y acabar en su Real servicio». Il 18 luglio 1575 insisteva nella richiesta di seicento *faneghe* di terreno di una palude che la città di Murcia aveva prosciugato grazie a lui, e raccontava cosa vi stava succedendo: sebbene il funzionario dicesse che essendo del demanio il re avrebbe potuto disporre di esso, in realtà i residenti pretendevano dividerselo e nel frattempo il terreno tornava ad essere allagato per non essere stato coltivato, AGS, Cámara de Castilla, leg. 423, c. 103, leg. 447, cc. 40 y 250. Ci siamo già occupati di questo episodio e della vicenda di Giovan Battista e dei suoi successi in CÁMARA 2004, p. 202.
66. Cartagena, 14 dicembre 1574, riprodotta in GIL ALBARRACÍN 2018, pp. 332 e 341.

67. Mazalquivir, 24 dicembre 1574, riprodotta *ibid.*, p. 354. Anche Leonardo Turriano, anni dopo, fu quasi spietato nel giudicare i primi progetti di Antonelli per Mazalquivir quando Giovan Battista fece il suo primo viaggio in questa piazza, negli anni Sessanta, prima del viaggio fatto con Vespasiano. CÁMARA 2010, pp. 6-35
68. FERNÁNDEZ CONTI 2001, pp. 87-133.
69. CÁMARA 2004.
70. Vespasiano Gonzaga a Filippo II, Cartagena, 8 settembre 1575, riprodotta in GIL ALBARRACÍN 2018, pp. 410 e 411.
71. Su questo ingegnere si veda ARICÒ 2018.
72. Vespasiano Gonzaga a Filippo II, Cartagena, 8 settembre 1575, riprodotta in GIL ALBARRACÍN 2018, p. 418.
73. CÁMARA 1998, p. 116.
74. CÁMARA MUÑOZ, *Cristóbal de Rojas* 2014.
75. SOLDINI 2000, p. 378.
76. CASCALES 1598, p. 7. Sul collezionismo di Vespasiano Gonzaga si veda VENTURA 1997.
77. IDOATE IRAGUI 2005, p. 185.
78. *Ibid.*
79. AFFÒ 1780 p. 81; VIGANÒ 2005, p. 208.
80. AGS, Guerra y Marina, leg. 408, c. 185.
81. HERRERA 1612, pp. 134-136.
82. Citato in GIL ALBARRACÍN 2018, pp. 440 e 443.
83. CÁMARA MUÑOZ 2007, p. 35; sul processo di costruzione di questa cittadella da parte degli ingegneri della famiglia Fratino si veda soprattutto VIGANÒ 2004.
84. CÁMARA MUÑOZ 2007, p. 36. Questo sembra però contraddire quanto affermato da Herrera sul fatto che Vespasiano non era amico delle terrazze.
85. AGS, Guerra y Marina, leg. 461, c. 115. Citato in CÁMARA MUÑOZ 2007, p. 36.
86. Lettera del Gonzaga al re del 18 dicembre 1575. AGS, Guerra y Marina, leg. 79, c. 98. Nel leg. 90, c. 28, la discussione al Consejo de Guerra sulla suddetta lettera di Vespasiano, e lettera del re del 30 marzo 1576, con la decisione di cominciare la fortificazione.
87. AGS, Guerra y Marina, leg. 90, c. 21. È parte della documentazione che accompagna i piani di Peñíscola: Mapas, Planos y Dibujos 09-57 e 09-59.
88. *Ibid.*, fol. 23.
89. Vespasiano Gonzaga a Filippo II, da Málaga, 1 febbraio 1575. Riprodotta in GIL ALBARRACÍN 2018, pp. 388 e 392.
90. CÁMARA 2010.
91. SAAVEDRA FAJARDO 1640, p. 196.
92. TAMALIO 1993, p. 135.
93. CASTRO FERNÁNDEZ, MATEO DE CASTRO 2017, p. 220.
94. CÁMARA 2010.
95. Su Leonardo Turriano e questo atlante si veda CÁMARA, MOREIRA, VIGANÒ 2010.

96. Vespasiano Gonzaga a Filippo II, Madrid 9 marzo 1575, riprodotta in GIL ALBARRACÍN 2018, pp. 399, 402.
97. MANTUANO 1618, pp. 219 e 221.
98. AFFÒ 1780, p. 83.
99. *Ibid.*, pp. 78-79.
100. *Ibid.*, p. 84, citando CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II*, libro 9, capitolo 19.
101. *Ibid.*, p. 85.
102. CATTANEO 1564, Prologo ai lettori, p. 1. Cita altri grandi signori e militari che lo conoscono, l'hanno incoraggiato a pubblicare, lo apprezzano... tra di essi spiccano il colonnello Vincenzo Tadei, il conte Curzio Martinengo e il signor Giovan Battista Martinengo.
103. CIVALE 2010.
104. AFFÒ 1780, p. 30.
105. *Ibid.*, pp. 43 e 44. Sulla Galleria di antichità nel 1576, la conclusione della cinta fortificata con un sesto baluardo nel 1579, la decorazione delle pitture, le antichità, la biblioteca o i libri che gli furono dedicati, pp. 88-99. Sul teatro, per il quale chiamò Vincenzo Scamozzi con lo scopo di farne uno seguendo il modello di quello di Vicenza, giacché ravvisava quanto difficile fosse farne uno secondo le regole di Vitruvio «ch'egli continuamente studiava», pp. 106-110.
106. Lettera di Vespasiano al duca d'Alba, Barcellona, 7 marzo 1562. Documento dell'Archivo Ducal de la Casa de Alba, citato da CIVALE 2010, p. 197.
107. KAGAN 2010, p. 266.
108. «El Principe Vespasiano Gonzaga y Colona Suppca. A V. Magd. le aga la md. que antes le a suppdo. De un asiento de contino de su Real Casa para Antonio de Herrera su secreº», 27 maggio 1575, AGS, Cámara de Castilla, leg. 447, c. 273.
109. Kagan 2010, p. 275.
110. «Su Magd. manda que se vea en el consejo de estado el papel que va aquí de Antonio de Herrera con la planta de Sabioneda, y se le consulte lo que pareziere. Dios guarde a Vm. En Madrid a 9 de noviembre 1607». Archivo Histórico del Santuario de Loyola (Compañía de Jesús), leg. 09 (Sabioneda, n. 1). Ringrazio Fernando Bouza per la notizia dell'esistenza di questa pianta inedita.
- III. CEÁN BERMÚDEZ 1870, p. 119.



1. Giuseppe Bazzani, Bozzetto per Maria Maddalena, sanguigna su carta.
Vienna, Akademie der Bildenden Künste. Il disegno è riprodotto in scala 1:1.

UGO BAZZOTTI

UNA SANGUIGNA VIENNESE
ATTRIBUITA A GIUSEPPE BAZZANI

Giuseppe Bazzani (1690-1769) è certamente il più grande pittore cui Mantova abbia dato i natali. La sua capacità inventiva, la maestria nella composizione, la sensibilità nel rendere il pathos della rappresentazione e gli affetti dei personaggi, lo splendore cromatico, acceso da stupefacenti guizzi di luce anche nelle opere di cupa intonazione eseguite nell'età matura, ne fanno uno dei maggiori maestri dell'ultima stagione barocca europea. Legato alla propria città, vi ricevette commissioni importanti e onori, e la sua fama si estese ben oltre i confini della patria¹. Fu direttore della Reale Accademia di Belle arti, fondata a Mantova nel 1752, dal 1758 all'anno della morte².

Il catalogo dei dipinti autografi – tele, affreschi – supera le trecento unità, sparse nel mondo tra collezioni private e musei pubblici. L'*opus* grafico di Bazzani è invece molto ridotto: Augusto Morari ne valuta l'entità a ventiquattro fogli sino a oggi noti, e cita un'appropriata giustificazione storica riportata da Luigi Coddè nella biografia dedicata all'artista³: «[il giovane Bazzani] a tale forza di arte toccò che quanto veloce la sua mente era nel creare, altrettanto facile divenne la sua mano all'opera, cosicché sentendosi abbastanza gagliardo, meditato che si avesse nello intelletto il tema da dipingere, ponevasi all'opera senza ne schizzi, ne modelli; che se li faceva innanzi operare li gettava alle fiamme, poiché ne li soleva chiamare ostacoli allo slancio dello ingegno»⁴.

All'esigua serie grafica bazzaniana propongo di aggiungere un disegno conservato nell'Accademia delle Arti Figurative (Akademie der Bildenden Künste) di Vienna (*fig. 1*). Si tratta di un foglio sommariamente ritagliato attorno alla figura che vi è disegnata, incollato *ab antiquo* su un altro foglio rettangolare a filoni e vergelle, recante in alto il vecchio timbro di appartenenza: K.[önigliche] AKAD.[emie]: Accademia Reale⁵. Il tutto è riportato su un cartoncino grigio, racchiuso da una cornicetta a doppio tratto di penna. Il foglio sagomato, vergellato ma privo di filigrana, misura 177 × 128 mm; in basso a destra vi compare

il nome *Paggi*, tracciato anch'esso a penna, probabilmente da un antico collezionista. La grafia non sembra infatti appartenere a Giovanni Battista Paggi (Genova 1554-1627) e ancor meno mi sembra attribuibile al pittore genovese il disegno in questione. Paggi dà corpo alla propria invenzione con figure quasi sempre delineate a penna con inconfondibile ductus calligrafico ed estese acquerellature. L'ossequio all'insegnamento del concittadino Luca Cambiaso e la contiguità al tardo manierismo toscano, dovuta al lungo soggiorno fiorentino (1588-1599), sono in lui evidenti⁶.

Il disegno viennese ritrae una figura femminile oppressa dall'angoscia. Le ginocchia sono allargate e il lembo della veste tocca il terreno, scoprendo – in primo piano – il piede sinistro nudo. Il gomito destro si posa sul ginocchio e la mano pende inerte. Anche l'altro braccio è sorretto dal ginocchio, e la relativa mano, che stringe un fazzoletto, sostiene il capo della giovane donna. La veste cinge alla vita la modella, ne fascia il busto come in un abito di foggia settecentesca e termina in alto con una scollatura ampia; sulle spalle è posato uno scialle. La chioma pare raccolta con semplicità sulla nuca, con due crocchie, poco appariscenti, dietro le orecchie. Il contorno ritagliato impedisce di vedere come fosse accomodata la parte superiore della capigliatura, tuttavia un noto bozzetto con due belle teste femminili dà a vedere analogie sia nell'acconciatura, sia nei tratti fisionomici della modella⁷. Il capo è leggermente inclinato e il volto, dalle lunghe sopracciglia aggrottate, gli occhi appena socchiusi, le labbra strette e piegate, esprime un'incoercibile sofferenza. La giovane donna, identificabile nella «peccatrice» pentita che lava i piedi a Gesù e li asciuga con i propri capelli⁸, testimonia la vicinanza a Cristo nell'ora fatale e porta in tal modo a compimento il proprio percorso di liberazione e riscatto dal male.

La modella è ritratta con segno vigoroso, in un rapido zigzagare della sanguigna, che sbalza i volumi e scava con decisione il rovello delle ombre. I tratti anatomici del volto, del piede, delle bellissime mani sono colti di getto e posti in evidenza da linee più sottili e marcate. Non ravviso alcun pentimento, se non un lieve aggiustamento nella parte terminale della veste, accostata – rispetto al segno precedente – al collo del piede con un tocco più intenso.

Mi pare, questo, un bellissimo foglio di Giuseppe Bazzani e ritengo che esso sia lo studio per la figura della Maddalena che compare sul lato destro della *Deposizione* un tempo collocata nell'oratorio di Santa Maria del Canossa, popolarmente denominato «Madonna del Terremoto» (*fig. 2*). Il cronista settecentesco Federigo Amadei narra come il 6 luglio 1693 alcuni cittadini scampassero a un forte terremoto rifugiandosi accanto a una parete su cui era dipinta un'immagine della Madonna, nella centrale piazza dominata dal palazzo dei marchesi Canossa⁹. La memoria del miracolo sopravvisse a lungo e nel 1759 su quel luogo fu inaugurato l'oratorio che ancor oggi si conserva, piccolo ma di belle proporzioni e decorato da eleganti stucchi. A ornamento delle opposte



2. Giuseppe Bazzani, *Deposizione*. Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», dalla chiesa di Santa Maria del Terremoto.

pareti della navata Bazzani dipinse due tele raffiguranti *L'adorazione dei pastori* e *La Deposizione*, ed è ragionevole ritenere che alla consacrazione del sacello le tele fossero già in opera nelle cornici di stucco appositamente modellate nel corso del cantiere. Ora tali dipinti sono conservati al Museo Diocesano «Francesco Gonzaga» di Mantova¹⁰.

La *Deposizione* offre una composizione di drammatica semplicità: al centro, il corpo inerte di Cristo giace in grembo alla Vergine, che allarga le braccia alzando al cielo le mani e il volto addolorato. A sinistra san Giovanni si sporge a indicare Gesù; sulla destra, Maria Maddalena si raccoglie nel suo bozzolo di pena.

Lo stato di conservazione scadente delle tele richiese due interventi di restauro (1950 e 1989), che non valsero a recuperare ampie porzioni di superficie pittorica, povere di pigmento e offuscate. La *Deposizione* risulta abrasa specie



3. *Johann Baptist Harnish, medaglia in memoria di Franz de Paula Neumann. Collezione privata.*

nella figura della Maddalena piangente. Questo particolare del dipinto è tuttavia leggibile a un'attenta osservazione e mostra la chiara derivazione dal disegno viennese. La figura è atteggiata allo stesso modo, fatte salve alcune comprensibili variazioni: la veste di Maddalena è più accollata, gli occhi non hanno più le ciglia strizzate, ma la palpebra superiore, gonfia di pianto, è abbassata; la mano destra si volge all'insù, a reggere il braccio del Cristo morto. Il fazzoletto che sottolinea l'evidenza dello strazio e del pianto, quasi un *topos* nella pittura bazzaniana, è enfatizzato da luminose pennellate. Nell'opacità della zona inferiore è possibile scorgere le falde della veste e la forma del piede proteso sul terreno.

I disegni a sanguigna rappresentano un piccolo, ma significativo gruppo nella grafica bazzaniana. Sono da tempo noti i cinque grandi fogli, con altrettante stazioni della *Via Crucis*, appartenenti alla Fondazione d'Arco di Mantova. Datati 1747, sono composizioni di plastico vigore, affollate e icastiche, realizzate con accentuata intensità di chiaroscuri. Alquanto posteriore è un sesto foglio della Biblioteca Ambrosiana, ove il percorso celeste di un'Assunzione è invece qualificato dal movimento zigzagante di putti, delineati di getto con tratti fini, in punta di sanguigna¹⁷.

Il bozzetto con la Maddalena pervenne alle collezioni dell'Accademia viennese nel 1816, per legato testamentario dell'abate Franz de Paula Neumann (1744-1816). Questi era stato un canonico regolare agostiniano del convento di Santa Dorotea in Vienna, appassionato collezionista di stampe, disegni e monete antiche, in rapporto epistolare con numerosi studiosi europei. Nel 1783 fu soppresso il convento di Santa Dorotea e l'abate Neumann trovò impiego

presso le collezioni imperiali di Vienna, nel settore della numismatica. Nel 1798 divenne direttore delle sezioni antica e moderna di numismatica, alle quali ottenne di aggiungere una notevole raccolta di statue, busti, bronzi e altri tesori recuperati soprattutto dalle dimore imperiali di Schönbrunn e Belvedere. Il prezioso materiale fu ordinato e reso fruibile nel grande Corridoio Agostiniano della reggia viennese (Hofburg), primo nucleo del futuro Kunsthistorisches Museum¹². Alla memoria di Neumann fu coniata una bella medaglia, che ne rammenta i tratti fisionomici e i meriti scientifici¹³ (fig. 3).

ABSTRACT

Ugo Bazzotti suggests to identify, in a little sanguine sheet preserved in the Akademie der Bildenden Künste in Vienna with an ancient attribution to Genoese Giovanni Battista Paggi, a rare drawing by Mantuan Giuseppe Bazzani. According to tradition, Bazzani was not used to do preparatory drawings for his works, so much so that a mere twenty-four sheets are known, whereas his known works on canvas or fresco are over three hundred so far. This twenty-fifth sheet portrays a young model, and is preparatory to the Mary Magdalene depicted in the *Deposition* painted by Bazzani within 1759 for the Mantuan church called “Madonna del Terremoto” (‘Virgin of the Earthquake’), presently on display at the Museo Diocesano “Francesco Gonzaga”.

NOTE

1. Desidero ringraziare per la cortese e sapiente collaborazione offertami: Gianluigi Arcari, Roberto Brunelli, Valentina Frascarolo, Augusto Morari, Marco Rebuzzi, Massimo Rossi, la Direzione e i colleghi dell’Akademie der Bildenden Künste di Vienna. Per la bibliografia su Bazzani, cito i principali e più recenti testi di riferimento: C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze, EDAM, 1970; F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani e la linea d’ombra dell’arte lombarda*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1988; A. MORARI, *Giuseppe Bazzani. 1690-1769. Collezioni e Giuseppe Bazzani. 1690-1769. Disegni*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 15 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), Mantova, Publi Paolini, 2019.

2. U. BAZZOTTI, *I concorsi di pittura*, in: U. BAZZOTTI, A. BELLUZZI, *Architettura e pittura all'Accademia di Mantova. 1752-1802*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, settembre-ottobre 1980), Firenze, Centro Di, 1980, pp. 70-109: 70.
3. MORARI, *Giuseppe Bazzani. 1690-1769. Disegni*, cit., p. 39.
4. Il brano si trova in: L. CODDÈ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti, raccolte dal fu dottore Pasquale Coddè segretario delle Belle Arti in Mantova, aumentate e scritte dal dott. Fisico Luigi Coddè*, Mantova, Fratelli Negretti, 1837, p. 13. Pasquale Coddè nacque nel 1756 e morì nel 1828 e fu segretario della Classe delle Belle Arti presso l'Accademia (oggi Accademia Nazionale Virgiliana), quindi poteva mettere a disposizione memorie scritte e verbali di prima mano.
5. Numero di inventario: HZ 3823.
6. Paggi prese in affitto la bellissima Casa Zuccari (ancor oggi esistente in via Giusti). Un accurato quadro complessivo è offerto da: V. FRASCAROLO, *Genova "disegnatrice". Considerazioni sugli allievi di Giovanni Battista Paggi e l'Accademia di Giovan Carlo Doria*, in *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, a cura di D. Sanguineti, Genova, SAGEP, 2018, pp. 24-63: 25.
7. Ora in collezione privata mantovana: MORARI, *Giuseppe Bazzani. 1690-1769. Disegni*, cit., n. 20, pp. 94-97.
8. «Ed ecco, una donna che era in quella città, una peccatrice, saputo che egli era a tavola in casa del fariseo, portò un vaso di alabastro pieno di olio profumato; e, stando ai piedi di lui, di dietro, piangendo, cominciò a rigargli di lacrime i piedi; e li asciugava con i suoi capelli; e gli baciava e ribaciava i piedi e li ungeva con l'olio» (Luca 7:36-50).
9. F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, a cura G. Amadei, E. Marani, L. Mazzoldi, G. Praticò, IV, Mantova, CITEM, 1957, p. 128. Sulla storia dell'oratorio si veda in particolare: G. CECCHIN, *La Beata Vergine del Terremoto*, in *Quattro piccole chiese mantovane*, a cura di R. Golinelli Berto e R. Signorini, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2003, pp. 49-54.
10. Sui due dipinti si veda la scheda, con bibliografia: S. L'OCCASO, «Giuseppe Bazzani. Adorazione dei pastori, Deposizione», in R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti 1630-1866*, Mantova, Publi Paolini, 2014, pp. 86-87.
11. MORARI, *Giuseppe Bazzani. 1690-1769. Disegni*, cit., n. 10, pp. 70-73.
12. Sulla figura e sui rapporti culturali internazionali di Neumann si veda quanto meno: D. HAARMANN, *Die Netzwerke des Franz de Paula Neumann (1744-1816), Leiter des Wiener k. k. Münz- und Antikenkabinetts*, in *Netzwerke der Altertumswissenschaften im 19. Jahrhundert*, atti del convegno (Vienna, Università, 30-31 maggio 2014), a cura di K.R. Krieger e I. Friedmann, Vienna, Phoibos, 2016, pp. 73-85, con bibliografia.
13. La medaglia è firmata dall'incisore Johann Baptist Harnish (Vienna 1777-1826).



Cos'è *Art bonus*

Art bonus è un credito d'imposta per le erogazioni liberali in denaro a sostegno della cultura e dello spettacolo, come riconoscimento al mecenatismo a favore del patrimonio culturale. Chi sceglie di contribuire con donazioni a progetti di valore culturale può così usufruire di benefici fiscali. Lo stabilisce l'articolo 1 del Decreto Legge 83 del 31 maggio 2014, «Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo», convertito con modificazioni nella Legge 106 del 29 luglio 2014 e successive modificazioni e integrazioni.

Valorizzare Mantova e il suo patrimonio culturale con *Art bonus*

Anche il Comune di Mantova, città Patrimonio dell'Umanità, ha scelto di promuovere *Art bonus*, per coinvolgere tutta la comunità nel recupero, nella tutela, e nella valorizzazione di un patrimonio inestimabile e renderlo pienamente fruibile, oggi e domani. In questa prima fase di promozione di *Art bonus* coinvolgiamo tre simboli della nostra città:

- **Torre della Gabbia** Chiusa al pubblico da secoli, se recuperata potrà rappresentare un'attrazione unica
- **Teatro Scientifico del Bibiena** Necessita di un importante lavoro di recupero per una sua completa valorizzazione
- **Palazzo Te** L'intervento di recupero del fronte sulle Peschiere concluderà un lungo percorso di tutela che lo ha caratterizzato, permettendogli di svolgere appieno il suo ruolo di polo culturale ed espositivo della città

Anche la **Biblioteca Comunale Teresiana** promuove *Art bonus*

La Biblioteca Teresiana promuove a sua volta *Art bonus* invitando i suoi fruitori e la cittadinanza tutta a contribuire a finanziare e realizzare questo progetto:

- **restauro delle legature** di opere custodite dalla Biblioteca

Come partecipare ad *Art bonus*

Diventare mecenati con *Art bonus* è molto semplice: è sufficiente effettuare un'erogazione liberale tramite bonifico bancario:

- beneficiario: Comune di Mantova
- IBAN: IT77G0569611500000090000X33
- causale per finanziare uno dei 3 progetti del Comune: Art Bonus - Comune di Mantova - nome intervento - codice fiscale o p. iva del mecenate
- causale per finanziare il progetto della Biblioteca: Art Bonus - Comune di Mantova - Biblioteca Comunale Teresiana - codice fiscale o p. iva del mecenate



1. *Umberto Bellintani nella chiesa di Sant'Antonio Abate
di Canneto sull'Oglio, 27 marzo 1989.*

UMBERTO PADOVANI

AMARCORD UMBERTO BELLINTANI

Ricordo d'aver conosciuto Umberto Bellintani¹ a una cena con alcuni amici in una trattoria di San Benedetto Po. Era probabilmente il marzo del 1989.

Di nome, di fama, lo conoscevo già per aver letto quanto aveva scritto sulla sua poesia Gino Baratta². Di lui sapevo che non voleva pubblicare, che non amava apparire, che non voleva esporre i propri disegni³. Al tempo, come ancora oggi, ero più appassionato alle arti figurative che alla poesia ma mi interessavano⁴ anche i pittori-scrittori, o scrittori-pittori, come de Pisis e Montale (scoperto a Palazzo Te pochi anni prima)⁵ o Pasolini. L'incontro lo aveva favorito Gianluigi Arcari che nel novembre del 1984 era riuscito persino a strappargli un breve testo per una mostra di disegni di Filippo de Pisis nella sua bottega⁶. Finita la cena mi ricordo che siamo rimasti a lungo indisturbati a tavola nella sala ormai vuota e che il curioso Gianluigi incalzava con continue domande il felice Umberto, pronto e aggiornato su tutto. Poi l'interrogatorio è arrivato al Bellintani «scultore», di quando «Ci fu un tempo che ero Dio / e allora feci una vacca / che sembrava un coccodrillo, / ma più bello della vacca / più bella del coccodrillo». «Ma perché hai smesso?» «Hai ancora delle sculture?» «E che soggetti erano?» (mi ricordo che parlò di piccole sculture di animali, mi ricordo perché richiamò alla mia mente il Gesù ragazzo che con la creta modellava gli uccellini per poi dar loro la vita) «Perché non ne fai ancora?». E, senza capire da dove originassero, dalla bocca di Bellintani uscì una bestemmia e dalla sua mano partì uno sberlone al bicchiere vuoto. Ora è difficile spiegare le emozioni di quel momento ma non ci fu imbarazzo o paura. Ci aveva talmente presi, ed eravamo talmente vicini, che tutti abbiamo partecipato a quel gesto come «autenticità di un'angoscia poetica». C'era rabbia, tanta rabbia, verso una vita piena di dolori, non solo fisici, e di rinunce alle cose più amate, rabbia sentita e gridata come frutto di ingiustizia. Non so se tutto, linguaggio, pensiero,



2. Umberto Bellintani davanti al *Compianto sul Cristo morto* nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Canneto sull'Oglio, 27 marzo 1989.

poesia e memoria, funzioni per immagini ma anche in quel momento me ne apparve una, l'unica che mi portavo dietro dopo la lettura di Gino, quella di plaghe «dove muggiva un serpente e dove l'antropo ancor non era», e per me Bellintani è rimasto questa sofferenza remota.

Pochi giorni dopo, o il giorno immediatamente successivo, ma era sicuramente il 27 marzo, di nuovo insieme dal Po all'Oglio-Chiese. Con mia moglie, Gianluigi Arcari e Primo Gaburri siamo andati a visitare due parrocchiali: la chiesa di San Tommaso Apostolo ad Acquanegra sul Chiese per conoscere gli straordinari affreschi romanici messi appassionatamente in luce da Ilaria Toesca e poi la chiesa di Sant'Antonio Abate a Canneto sull'Oglio per assistere attraverso le sbarre del cancello al drammatico *Compianto sul Cristo morto*, inscenato dal gruppo di otto statue lignee degli inizi del Cinquecento. In quella occasione scattai alcune istantanee (figg. 1-4): finito il rotolino e stampati i negativi, spedii per lettera a Bellintani le fotografie che lo riguardavano e lui mi rispose pure per lettera ma su una carta di riuso (come sembra siano tutti i suoi disegni e le sue poesie, in definitiva tutte le «carte Bellintani» spedite a Pavia)⁷. Il verso della lettera è il *recto* di una busta di «Marka. Rivista di confine», n. 26, 1 semestre 1989. Questa è la risposta:



3. *Particolare del Compianto sul Cristo morto nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Canneto sull'Oglio, 27 marzo 1989.*

Gorgo 21 Aprile 89

Caro Umberto,

non badare su che carta e come ti scrivo. Ho ricevuto le foto e ti ringrazio, anche di averti conosciuto – anche tua moglie, che mi scuserà se già non ricordo il nome, ma ricordo dove lavora, in segreteria della scuola d'arte (o sbaglio?) (non importa, e allora datemi un bacio al pupattolo). Non aggiungo che questo: ho il piede destro che mi sbraita le maledizioni che mi giungono alla bocca, cioè il disturbo assai forte si fa maledizione, che si ripete, si ripete.

Grazie un'altra volta. Buone cose e ci rivedremo.

Umberto Bellintani

PS

A tua moglie: faccio continuamente le faccende, sono il donno di casa e non mi diverto affatto.

Di una visita a casa di Bellintani, sempre in quel torno di tempo, ricordo solo che aveva una stanghetta attaccata all'occhiale con una graffetta metallica, di quelle da ufficio, perfetta allo scopo.

Poi, ed è stata l'ultima volta, l'ho visto fuori dal Teatro Bibiena, nel settembre del 1998, dopo un evento del «Festivaletteratura» tenuto da Maurizio Cucchi su



4. Luisa Pasino, Primo Gaburri, Umberto Bellintani, Gianluigi Arcari ai piedi del campanile della chiesa di San Tommaso Apostolo di Acquanegra sul Chiese, 27 marzo 1989.

di lui, sulla sua poesia, e al quale Bellintani non aveva voluto prendere parte, se non furtivamente alla fine. Di questo non mi ero stupito mentre fui felice che, terminata la celebrazione ufficiale, si trovasse lì, a godere della affettuosa partecipazione di tanta gente amica. Gli feci una foto che lo certifica sorridente (fig. 5).

Talis pater, la figlia Rita non ha voluto presenziare al convegno tenuto all'Aula Magna «Isabella d'Este» il 7 ottobre 2019, nel ventennale della morte del poeta⁸.

Nello stesso ottobre è stato ingressato alla Biblioteca Baratta (il timbro è del giorno 4) *Divagazioni e garbuglio* di Carlo Emilio Gadda, che raccoglie una sessantina di brevi saggi, di «lavorucci» a sentire l'ingegnere. Uno di questi è il discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del Premio di Poesia «Le Grazie» ad Alessandro Parronchi e già apparso all'epoca su «La Fiera Letteraria» del 17 luglio 1949⁹. Fra i 299 partecipanti con 5 poesie ciascuno c'era anche Umberto Bellintani che finì nella rosa dei sette finalisti. Gadda scrive, anzi disse: «Di Umberto Bellintani da San Sebastiano Po, si ammira la dizione scarna e commossa, la nettezza dolorosa dell'immagine, l'autenticità di un'angoscia "poetica" (= operatrice) nata dalla contemplazione del male, con la tenerezza



5. *Umberto Bellintani davanti al Teatro Bibiena di Mantova, 11 settembre 1998.*

della rievocazione di paese, con la capacità di trasferire in poesia, in un disperato affetto, i consunti momenti d'una perplessità gnoseologica»¹⁰. «San Sebastiano Po» sembra un intervento di quel diavolo di Titivullus che dal Medioevo si diverte a far sbagliare copisti e tipografi, ma più che un *lapsus calami* sembra un intervento dell'inconscio freudiano, considerata l'immagine senz'altro più tormentata che ci trasmette il santo Sebastiano rispetto al santo Benedetto.

ABSTRACT

Umberto Padovani, prompted by reading a critical note by Carlo Emilio Gadda, dedicates a personal testimony and some unpublished images to the memory of Umberto Bellintani (San Benedetto Po, 1914-1999), on the twentieth anniversary of his death.

NOTE

1. Umberto Bellintani (Gorgo di San Benedetto Po, 10 maggio 1914 - 7 ottobre 1999). «Berto della Rita / dell'Americano, / e di Romano il Cinese / muratore. // Berto della Rita / nato nel mese / più bello dell'anno / a Gorgo sul Po / nel Mantovano. // Berto della Rita / lavandaia / nato nel Quattordici / di Maggio giorno dieci / in Lombardia // dunque lombardo / egli si proclama / fiero di esserlo / il figlio della Rita / dell'Americano.».
2. G. BARATTA, *Sulla poesia di Umberto Bellintani*, in ID., *Pretesti critici (Ricerche sulla letteratura contemporanea)*, Bologna, Luigi Leonardi, s.a. [1967], pp. 95-106. Il testo era già apparso con altro titolo in «Il Portico. Rivista di cultura», 2 (1964), pp. 3-7.
3. O meglio: una cinquantina di disegni li aveva esposti alla Galleria Pananti di Firenze nel giugno 1983 ma se ne pentì subito e fece distruggere le copie del relativo catalogo, come ricorda Alessandro Parronchi in *Umberto Bellintani. Disegni*, a cura di C. Guerra, Mantova, Comune di Mantova, 2000, pp. 25-27. E ancora nel 1984, nel catalogo *Disegno Mantovano del '900* della mostra a Palazzo Te, nella sezione «Il disegno degli scrittori» (dove Bellintani era in compagnia del solo Umberto Zerbini), in fondo a pagina 148 appare l'avviso «L'autore non ha consentito la riproduzione di una sua opera». Non c'è infatti alcuna illustrazione ma solo una testimonianza critica siglata «g.b.» da sciogliere in Gino Baratta, titolo assente alla bibliografia in G. BARATTA, *Scritti sull'arte*, Mantova, Comune di Mantova, 2014. In merito ai disegni: dopo la mostra del 2000 a Palazzo Te, in occasione della quale uscì il citato volumetto *Umberto Bellintani. Disegni*, suoi disegni furono esposti a Viadana, al MuVi (Musei Viadana). Galleria Civica d'Arte Contemporanea, dal 6 febbraio al 20 marzo 2005, mostra documentata da un altro volumetto con lo stesso titolo, mentre della mostra «Umberto Bellintani. Un gorgo nel cuore del Novecento» al Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po, 10 maggio - 5 ottobre 2014, per il centenario della nascita, rimane testimonianza in un pieghevole.
4. Lo conferma nella mia libreria R. GIANI, *Il gioco del paradiso*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1943, stampato quando non ero ancora nato, però comprato alla Galleria del Cavallino quando agli inizi degli anni '80 lo vendevano per poche lire. È il catalogo della 18ª mostra della Galleria di Carlo Cardazzo. Sulla fascetta editoriale riporta «Premio del Cavallino. Letterati italiani che disegnano e dipingono. D'Annunzio, Pascarella, Pirandello, Baldini, Comisso, Delfini, Gatto, Montale, Moravia, Ungaretti, Zavattini, etc.» quindi solo scrittori-pittori in numero di sessanta, mentre vennero esclusi i pittori-scrittori come «Savinio, Longanesi, Maccari, Bartolini, "professionisti" in fatto di pennelli, colori, disegno, inchiostro di china.», p. 3. Sulla scia e ancor più in tema c'è poi *L'artista, il poeta*, a cura di F. Gualdoni e A. Pellegatta, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 novembre 2010 - 9 gennaio 2011), Milano, Skira, 2010, dove tra i 25 considerati figura anche Umberto Bellintani con tre disegni, due riprodotti alle pp. 16 e 54, e sei poesie, pp. 94-96.
5. *Mantova per Montale. Immagini e documenti*, a cura di V. Scheiwiller, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 11 dicembre 1983 - 5 febbraio 1984), Milano, Libri Scheiwiller, 1983.
6. BERTO DELLA RITA, *Guardando disegni di de Pisis*, cartolina, in occasione della 39ª mostra presso Gianluigi Arcari a Mantova, «Luigi Tibertelli, chiamatosi Filippo de Pisis: Ritratti di corpi», 13 dicembre 1984, Mantova, Arcari, 1984.

7. Nel settembre 2016 l'archivio di circa 7000 carte di Umberto Bellintani è stato conferito dalla figlia Rita al «Centro Manoscritti. Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia. Le carte ora risultano conservate in 241 unità archivistiche distribuite in 6 scatole, 11 faldoni, una cartella. Le lettere con oltre 200 corrispondenti coprono l'arco temporale 19 aprile 1946 - 6 febbraio 1999.
8. «Umberto Bellintani a vent'anni dalla morte», convegno a Mantova (Aula Magna «Isabella d'Este», 7 ottobre 2019). Non c'erano neppure i previsti Maurizio Cucchi e Gianfranca Lavezzi, ma del «Centro Manoscritti» di Pavia c'era Nicoletta Trotta che ha ampiamente parlato delle carte di Bellintani che lei stessa sta ordinando. Altri relatori: Angelo Lamberti, Giovanni Pasetti, Silvio Ramat, autore di *Umberto Bellintani. Il gorgo della poesia*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», XXXII (2019), 352 (ottobre), pp. 50-57.
9. C.E. GADDA, *Conforti della poesia*, in ID., *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, Milano, Adelphi, 2019, pp. 166-178, nota al testo, pp. 505-506.
10. *Ibid.*, p. 174.



Joaquin Phoenix in Joker di Todd Phillips.

Robert De Niro in The Irishman di Martin Scorsese.



CLAUDIO FRACCARI

OTTO E MEZZO

Esemplari dell'attuale cinema d'autore

È vero che la situazione cinematografica internazionale ha perso dinamica; è anche vero che gli stessi festival storici (più Venezia di Cannes, più Cannes di Berlino) destinano ormai alle sezioni collaterali l'indagine sulle nuove frontiere della narrazione o rappresentazione audio-visiva. Ossia, si assiste a un connubio fra la produzione commerciale e il cinema d'autore, la cui prima fase è stata l'ibridazione dei generi (ne abbiamo già dato conto su queste pagine). In un'epoca ove si moltiplicano le possibilità di fruizione alternative alla sala (vedi il ciclone Netflix), ciò costituisce un tentativo di resistenza fondato sul compromesso. Ammiccare alla platea è del resto fisiologico per il cinema fin dai suoi albori.

Non c'è da scandalizzarsi allora se un film come *Joker* di Todd Phillips vince il Leone d'oro a Venezia (e quindi due Oscar), benché alluda a un personaggio fumettistico e sia diretto da un regista noto per le sue commedie di facile intrattenimento; il salto di qualità è comunque evidente. Differente il discorso per *L'ufficiale e la spia* (Gran Premio della giuria veneziana): affrontando il caso Dreyfus, Roman Polanski ha in parte piegato la sua maniera a un nobile intento didattico, tuttavia non rinunciando al rigore formale né tanto meno allo specifico filmico. Quanto a *The Irishman*, l'ultima e mastodontica opera di Martin Scorsese, si tratta innanzitutto di una vera *summa* della poetica del celebre cineasta italo-americano; è invece a livello produttivo che sta il cedimento: i fondi necessari sono stati forniti da quella potente piattaforma in *streaming* che è Netflix – ciò che ha di fatto escluso il film dai premi Oscar, non dalle doverose candidature (ben dieci). Un altro grande maestro (neo) classico è Clint Eastwood: con *Richard Jewell*, egli continua la sua galleria di *everymen* capaci però di gesta eroiche; e anche questo personaggio, al pari dei suoi predecessori, appartiene alla realtà della cronaca e risulta perciò alieno dagli arzigogoli del romanzesco.

Ben più eccentrici (e meno stagionati) gli sguardi di cui sono paradigma i titoli che seguono. *Parasite* di Bong Joon-ho si ambienta nella Corea del Sud contemporanea ma il suo intento allegorico mira al bersaglio grosso dell'umanità, senza appartenenze geografiche; la Palma d'oro a Cannes e i quattro Oscar dimostrano indiscutibilmente che il messaggio è stato compreso. Con *La ragazza d'autunno* (miglior regia a Cannes nella sezione «Un certain regard») il russo Kantemir Balagov, all'opera seconda, punta la cinepresa lontano, verso la Leningrado appena uscita malconcia dal secondo conflitto mondiale; vi fonde una grammatica filmica squisita e un discorso ruvido, crudo, urticante. Dal canto suo, *Alice e il sindaco* del francese Nicolas Pariser affronta con disincanto ironico il tema della politica – un tempo canonico per il cinema di impegno civile, ma oggi inattuale –, scegliendo il punto di vista della filosofia e della letteratura (altrettanto inattuale). Il cinese Yi'nan Diao ribadisce attraverso *Il lago delle oche selvatiche* la predilezione per il contesto criminale nei modi tipici di tanta produzione *d'antan* cui sovrappone un'estetica rarefatta, un tono pensoso, una risacca esistenzialista.

Infine, dopo otto lungometraggi, ecco la mezza unità: il cortometraggio premio Oscar *The Neighbors' Window* di Marshall Curry, che declina il motivo redditizio del voyeurismo con freschezza unita alla sobrietà.

Focalizziamo ora l'attenzione su ciascuno dei titoli prescelti, fornendone una disamina critica. L'ordine si accorda alla sequenza delle uscite sugli schermi mantovani (salvo il cortometraggio, inedito in sala).

Re per una notte. Joker di Todd Phillips

Di giorno fa il clown per strada, ma sogna di diventare un comico di cabaret. Arthur Fleck vive con la vecchia madre malata e ha conosciuto la clausura psichiatrica – un'irrefrenabile risata compulsiva ne è la traccia più concreta. Periodicamente si reca da un'assistente sociale a raccontare di sé e a farsi prescrivere psicofarmaci. Ben presto si rende conto che nessuno lo rispetta, tanto meno ne comprende il travaglio: non la madre che lo chiama con il nomignolo inopportuno di Happy, non gli sleali compagni di lavoro, neppure i passanti che spesso lo irridono o persino lo malmenano. Finché una notte reagisce con violenta esasperazione all'ennesimo sopruso: fredda a colpi di revolver tre broker strafottenti; da quel momento smette l'atteggiamento remissivo e progetta un'azione che lo porti alla ribalta. L'occasione gli si offre con l'invito a un famoso talk show televisivo, condotto da un suo idolo, il serafico Murray Franklin.

Todd Phillips si era finora distinto come autore di commedie leggere (per esempio la serie di *Una notte da leoni*); sorprende quindi trovarlo sceneggia-

tore (insieme a Scott Silver) nonché regista di *Joker*. Perché in effetti qui non si intende solo dotare il famigerato nemico di Batman di un'origine, cioè realizzare un *prequel* e nel contempo uno *spin off*. L'ambizione è di far uscire il personaggio dalla sfera *fantasy* per situarlo in un contesto decisamente drammatico. Phillips ci riesce innanzitutto ricostruendo l'ambiente metropolitano di Gotham City quasi fosse la New York degli anni Settanta e, in modo consequenziale, riproducendo di quel periodo lo stile cinematografico. Non è affatto un caso che la trama riecheggi *Taxi Driver* (vedi la comune paranoia) e *Re per una notte* (l'ambizione da *comedian*), entrambi firmati da Martin Scorsese – peraltro produttore del film. La presenza stessa di Robert De Niro, che fu l'indimenticabile interprete di quei due capolavori, la dice lunga: impiegarlo nei panni di Murray Franklin significa capovolgere ironicamente il ruolo che rivestiva in *Re per una notte*. D'accordo, la ricostruzione della psicologia di Fleck rischia la semplificazione corriva da rotocalco; sarebbe stato meglio evitare l'accumulo di disgrazie del passato che gravano sul presente. Ciò viene però ampiamente compensato dagli innesti socio-politici: fin tanto che risponde al nome anagrafico, Fleck patisce la decisione dei governanti di curare l'alienazione mentale solo a forza di pillole, poi di tagliare i fondi alle strutture sanitarie; quando invece si trasforma in Joker, egli diviene suo malgrado un eroe per le masse, di cui scatena l'odio nei confronti di benestanti e benpensanti. Il mascheramento collettivo che moltiplica a dismisura la sua effigie clownesca assume infatti valenze espressionistiche alla Ensor, sommando il grottesco e l'inquietante.

È incredibile infine la prestazione di Joaquin Phoenix; pur dimagrito vistosamente, egli sostiene davvero il film sulle spalle. Qualcuno potrà storcere il naso tacciandolo di *overacting*, ma si sbaglierebbe: la sua è una sontuosa prova d'attore, con cui si appropria di Joker, così da dotarlo a ogni inquadratura di una crescente, nuova significazione: magari c'è un pizzico di quella (sardonica) suggerita da Nicholson, o una screziatura che ricorda Heath Ledger (il sofferente sadismo). Tuttavia, nessuno aveva ancora saputo comunicarne la tragica tristezza di *pierrot lunaire*, di vittima e colpevole: in lui il male agito sugli altri funge da corrispettivo del male subito. E se ride, non fa ridere, perché si tratta di un tic oppure di un urlo rancoroso e disperato.

Quei bravi ragazzi. The Irishman di Martin Scorsese

Più che un film, è un'epopea. *The Irishman* di Martin Scorsese ritaglia un bel segmento di storia americana moderna, nonché di storia del cinema americano: tratta infatti degli eventi più importanti accaduti in un arco temporale che va dalla fine degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta, però riletti secondo la

visuale dei gangster di Cosa Nostra e i codici del *mafia movie*. Se mancano vistosamente i riferimenti alla guerra in Vietnam (di nessun interesse per il crimine organizzato), sono invece doviziosi e nevralgici quelli alla presidenza di John F. Kennedy (e al di lui fratello Robert, procuratore generale), alla sfortunata operazione della Baia dei Porci e ai missili sovietici installati a Cuba, fino all'assassinio del presidente a Dallas. Ancor più sottolineate, e decisive sul piano drammaturgico, sono le connivenze della mafia con il potente sindacato dei Teamsters (gli autotrasportatori), guidati dal carismatico quanto controverso Jimmy Hoffa. Di costui fu guardia del corpo Frank Sheeran, già camionista e poi sicario per conto del boss Russell Bufalino. Ed è proprio Frank, ormai anziano, a fungere da narratore e, grazie a una struttura concentrica a doppio flashback, ad agire in prima persona – nonché, essendo di origini irlandesi, a dare il titolo al film.

È il caso di rimarcare come Scorsese, la cui nutrita filmografia annovera molti titoli dedicati al mondo mafioso, muti qui radicalmente lo sguardo, limitando le scene d'azione ed espungendo dalla violenza criminale l'aura epica altrove dispensata; tant'è che le sparatorie sono ridotte al minimo indispensabile, senza che ne siano affatto amplificati gli aspetti cruenti. Serpeggia inoltre tra le pieghe dell'ottima sceneggiatura di Steven Zaillian la dialettica fra delitto e castigo, con il senso d'onore reso opaco dal senso di colpa. La quotidianità del male viene insomma rappresentata senza eroi né antieroi. Questo determina che i tre personaggi dominanti siano disegnati con tratti ambigui, reticenti, persino contraddittori; a interpretarli, tre attori di lungo corso, di sicuro talento e di provata complicità con il cinema scorsesiano. A un misurato Joe Pesci il compito di restituire Bufalino, eminenza grigia che manovra nell'ombra, imperturbabile e all'apparenza bonario, capace comunque di ordinare un omicidio con locuzioni scarne, ellittiche ma inequivocabili. Doverosamente più istrionico Al Pacino nei panni di Hoffa, magniloquente nell'affermare il proprio potere, temerario e caparbio nello sfidare il potere altrui. Infine Robert De Niro, magnifico protagonista: dapprima criminale di piccolo cabotaggio, Frank sale silenzioso di livello, fino a ricoprire ruoli più importanti e vantare amicizie altolocate, pur restando un subalterno; il suo volto e gli atteggiamenti compressi tradiscono però il disagio di non poter uscire dal meccanismo fatale ove è inserito, nemmeno quando gli viene commissionato un incarico vile, che sconfina nel tradimento.

Nonostante la durata abnorme di tre ore e mezza, *The Irishman* non può annoiare: troppo coinvolgente è l'umanità che trasuda da ogni sequenza, per quanto sordido, ferino, impietoso sia il contesto. Passa nella coscienza dello spettatore il medesimo desiderio dell'autore che la storia non possa finire mai, al pari della Storia.



Yeo-Jeong Cho in Parasite di Bong Joon-ho.

Piovono pietre. Parasite di Bong Joon-ho

A Seul, una famiglia disagiata (padre, madre, figlio e figlia) riesce a introdursi con vari sotterfugi nella casa e poi nella vita di una famiglia altolocata. Ma non potrà cantar vittoria: nei sotterranei della villa padronale si nasconde il marito dell'ex governante. La lotta di classe dunque non sarà fra borghesia e proletariato (se questa terminologia possiede ancora un senso), bensì fra proletariato e sottoproletariato.

L'allegoria politica è tanto trasparente quanto ibrido è il genere praticato qui (e altrove) dal talentuoso regista sudcoreano Bong Joon-ho. Se il referente esterno

del soggetto è un fumetto fanta-horror (di Hitoshi Iwaaki), si comincia in regime di commedia per salire presto alla vetta del grottesco; segue la discesa sull'altro versante, verso il dramma e la catastrofe. Tale moto ancipite, nel rovesciare la prospettiva, trova adeguato corrispettivo tecnico-formale in una messa in scena assai sapida e in una messa in schermo davvero creativa. I dialoghi arguti e le situazioni paradossali, i frequenti *twist* e le ellissi, i mobilissimi punti di vista e le riprese a effetto trascinano lo spettatore dentro la vicenda, addirittura dentro gli ambienti. Sono inoltre impeccabili le prestazioni di tutto il cast.

Non c'è da stupirsi che *Parasite* abbia ottenuto la Palma d'oro a Cannes e ben quattro Oscar – tra cui il più prestigioso, quello per il miglior film, doppiato eccezionalmente dal premio per la miglior produzione internazionale. Semmai, viene da chiedersi come sia possibile che il giudizio della sofisticata giuria della Croisette abbia trovato coincidenza con il gusto piuttosto *mainstream* dei membri dell'Academy. Il segreto sta verosimilmente nella straordinaria capacità di Bong Joon-ho di assimilare lo sguardo orientale e l'occidentale, ovvero di ridurre al denominatore comune i conflitti in orizzontale (fra diverse zone del mondo) e in verticale (fra i ceti sociali). Ne discende un assunto universale: i poveri sapranno sempre sfruttare con astuzia la condiscendenza dei ricchi (scambiandola per ingenuità o stupidità), e riserveranno la violenza più cruda verso chi è ancor meno abbiente di loro; ossia, in presenza di nuovi ultimi, essi difenderanno in modo acerrimo il loro *status quo* di penultimi, ancor più se nel frattempo hanno trovato il loro posto al sole.

Il risultato finale è che si ride e si sorride a lungo, ma ci si congeda dalla visione a malincuore e in preda a una profonda amarezza.

Il terzo uomo. L'ufficiale e la spia di Roman Polanski

Il controspionaggio militare francese accusa il capitano ebreo Alfred Dreyfus di avere tradito la patria nonché l'esercito passando informazioni segrete ai tedeschi. Nel 1895 viene emessa la condanna: Dreyfus, degradato con grande visibilità, è spedito in carcere sull'isola del Diavolo, nella Guyana francese (la stessa di *Papillon*). L'ufficiale Georges Picquart, che conosceva il condannato un tempo suo sottoposto, è poco dopo nominato a capo della sezione di Statistica del controspionaggio, proprio là dove era cominciata l'indagine fatale. Picquart non tarda a scoprire una serie di sospette irregolarità, che lo spingono a mettere in dubbio la colpevolezza di Dreyfus. Pagherà personalmente per la sua ostinazione a considerare prioritario il senso di giustizia rispetto alla tutela dell'istituzione militare cui pure appartiene.

Tratto da un libro di Robert Harris, sceneggiato dallo stesso scrittore insieme a Roman Polanski che firma la regia, *L'ufficiale e la spia* si focalizza sul



Jean Dujardin e Louis Garrel in L'ufficiale e la spia di Roman Polanski.

celeberrimo scandalo giudiziario considerandolo un paradigma multiplo. Da un lato infatti vi si stigmatizza quanto il potere arrivi a negare la verità per non ammettere i propri errori, fino ad accanirsi contro chi invece li vorrebbe svelare. Dall'altro, intende sottolineare come l'antisemitismo dell'era moderna nasca e trovi terreno fertile di sviluppo in una Francia che ha rimosso o rinnegato gli ideali di *Liberté, Egalité, Fraternité*. Il *J'Accuse* del titolo originale, oltre a richiamare naturalmente l'articolo con cui il letterato Émile Zola puntava l'indice contro gli abusi della politica e della magistratura dell'epoca, vuole riferirsi allora anche all'attuale sottovalutazione dei fenomeni di risorgenza del razzismo e della xenofobia.

La ricostruzione del caso Dreyfus è documentatissima e nulla concede al sensazionalismo romanzesco; eppure, vi spira ovunque un'aria di intrigo, serpeggia l'inganno, trapela l'inquietudine – cioè possiede le stigmate inconfondibili del cinema di Polanski. L'impianto classico, conseguente al dovere di restare fedele alla storia e di essere comprensibile al grande pubblico, non offusca il desiderio di annodare e sciogliere, per poi annodare di nuovo, i fili della narrazione. Né vengono meno le pregnanti valenze simboliche: per esempio, quando entra per la prima volta nella sede del suo nuovo comando, Picquart trova un lassismo diffuso, un degrado tangibile, addirittura un tanfo da cloaca. Appare evidente che è un ricettacolo di malcostume e iniquità.

Sul versante della recitazione, occorre rimarcare l'intensa prova degli interpreti: se Louis Garrel nei panni di Dreyfus è quasi irriconoscibile ma di grande

efficacia, Jean Dujardin agisce da protagonista assoluto pur adottando una sobrietà per lui insolita. Egli infatti presta a Picquart un volto pulito e acuto, gesti misurati quanto eleganti che comunque esprimono appieno l'insofferenza verso la volgarità della menzogna. Invece, solo esornativa e dunque pleonastica è la presenza di Emmanuelle Seigner – l'unico neo di un film altrimenti perfetto.

Thelma & Louise. La ragazza d'autunno di Kantemir Balagov

La seconda guerra mondiale appena conclusa ha lasciato Leningrado piena di macerie materiali e morali. Non soltanto dove lavora come infermiera la bionda, pallida, taciturna Iya (e altissima, tanto da essere soprannominata "giraffa") – un ospedale di reduci, feriti nel corpo e nella psiche. Anche fuori i sopravvissuti all'interminabile assedio nazista cercano faticosamente di ritrovare il bandolo esistenziale. Raggiunge Iya l'amica Masha, sua compagna al fronte; il rapporto morboso fra le due porta a galla cicatrici profondissime.

All'opera seconda dopo l'intenso *Tesnota*, il giovane russo Kantemir Balagov (non a caso allievo di Aleksandr Sokurov) si conferma tra i più talentuosi cineasti della scena contemporanea. Qui tesse con pazienza da orafo la tela del contesto ambientale per poi sbalzare le figure in primo piano dotandole di un'umanità scabra eppure preziosa, simpatica pur nella sua vocazione tragica. La miseria che pervade lo schermo è restituita con una fotografia satura (di Ksenia Sereda) che verrebbe da definire elegante se non stonasse con la natura dolorosa della vicenda. Entro cui si tratta di infanticidio ed eutanasia, di malcelato amore saffico e di utero in affitto, ma soprattutto del desiderio di ricominciare a credere nel futuro, benché da ogni cosa grondi solo disperazione.

Davvero originali le scelte di regia, come ottima la direzione degli attori: la "giraffa" Iya, spesso immobilizzata e mugolante per i traumi del passato, trova in Viktoria Miroshnichenko l'interprete ideale, mentre Vasilisa Perelygina dà a Masha la necessaria, sfrontata ambiguità. *La ragazza d'autunno* (insipido titolo italiano in luogo dell'originale *Dylđa*, "La spilungona") è insomma un film che a lento rilascio dispensa un grumo indimenticabile di sensazioni e pensieri.

Eroe per caso. Richard Jewell di Clint Eastwood

Sono appena iniziate le Olimpiadi del Centenario, nel 1996 ad Atlanta, Georgia. Durante un concerto al Centennial Park un addetto alla sicurezza, tale Richard Jewell (Paul Walter Hauser), nota uno zaino sospetto, lo segnala e collabora con la polizia a sgombrare la zona. Si tratta in effetti di un ordigno rudimentale la cui esplosione causa 2 morti e un centinaio di feriti. Il



Viktoria Miroshnichenko in La ragazza d'autunno di Kantemir Balagov.

Paul Walter Hauser in Richard Jewell di Clint Eastwood.



bilancio sarebbe stato ben più grave senza l'intervento di Jewell, che i media si affrettano a celebrare come eroe. Intanto l'FBI si convince che sia proprio lui il dinamitardo – senza vere prove, ma speculando sul suo profilo: quello di un trentenne sovrappeso che vive ancora con la madre, dal passato poco onorevole come vice-sceriffo, amante delle armi e abbastanza mitomane da considerarsi un tutore dell'ordine. La tesi (sommaria) è che abbia voluto conquistare la notorietà con un gesto estremo. La stampa e le tv contribuiscono subito al linciaggio morale. Toccherà a un avvocato male in arnese (Sam Rockwell) cercare di salvaguardare l'innocente.

Non stupisce che il quasi novantenne Clint Eastwood adotti scelte registiche di stampo classico; stupisce invece che insista (come già in *Sully*, *Ore 15:17* e *Il corriere*) su fatti di cronaca pur eclatanti, ma declinati nella loro quotidianità. È evidente che la sua poetica si sta sempre più indirizzando verso l'eroismo spicciolo e silenzioso dell'uomo qualunque. A maggior ragione in questo caso, ove il protagonista possiede tratti davvero antieroi: per nulla aitante, è sprovvisto di garanzie socio-economiche e tanto ingenuo da prestarsi alla strumentalizzazione altrui. Così, da un lato Eastwood compone un'ode in onore di chi si ostina a compiere semplicemente il suo dovere, a fare la cosa giusta; dall'altro, si scaglia contro coloro (i giornalisti, gli agenti FBI) che usano il proprio potere per manipolare la verità. Senza magari escludere dalla condanna quei cineasti che ricorrono alla narrazione effettistica e romanzata anziché affidarsi alla rappresentazione realistica. Beninteso, lo specifico filmico non è sconfessato: le riprese sono di grande impatto, valide le prove degli attori (nonostante qualche stereotipo nella caratterizzazione), funzionale il montaggio. Il vecchio Clint non delude mai.

L'albero, il sindaco e la mediateca. Alice e il sindaco di Nicolas Pariser

L'attentato sindaco progressista di Lione, Paul Théraneau, non ha più idee. Politico navigato, sente il bisogno di ritrovare lo smalto perduto (il carburante per il suo motore, come dice lui). A tal fine viene assunta la giovane Alice, con l'incarico di suggerirgli nuovi pensieri. Tutti la considerano una filosofa, mentre lei insiste di aver studiato Lettere; in breve, entra in confidenza con il sindaco, suscitando il disappunto fra i collaboratori più stretti per questa sua ascesa fulminante. Tant'è che quando Théraneau si troverà a un bivio che lo potrebbe portare a un salto di qualità (sullo sfondo si staglia addirittura l'Eliseo), per preparare il suo discorso all'imminente congresso socialista non vuole altri che Alice.

Nicolas Pariser scrive e dirige una commedia dove c'è ben poco da ridere, molto da ascoltare, moltissimo su cui riflettere. Con levità e ironia, ma senza rinunciare alla gravità degli argomenti, egli costruisce un *pamphlet* (alla Rohmer) sui limiti attuali della politica, sulla sua impotenza spacciata per



Fabrice Luchini e Anaïs Demoustier in Alice e il sindaco di Nicolas Pariser.

onnipotenza. Se Alice è una figura così discreta da apparire immaginaria – in effetti compare quasi dal nulla, supera gli ostacoli senza neppure vederli, viene evocata sempre e comunque a dispetto dell’etichetta –, Théraneau è invece un concentrato di realtà. Egli restituisce la vocazione del politico di razza e il suo appannamento, il fastidio delle incombenze e l’usura che la carica istituzionale comporta, benché resista in lui la volontà di aspirare al futuro. Intervengono qua e là personaggi che lo punzecchiano, facendosi portavoce delle istanze (o delle parole d’ordine) del presente: l’ambientalista fanatica, il populista strisciante, il militante di sinistra deluso, il presuntuoso neocapitalista. La chiave con cui Alice entra nello scrigno di Théraneau è un concetto semplice: la modestia. Ed è in effetti questa la dote che servirebbe per rinnovare profondamente l’attività politica, per ricongiungerla con la società.

Alla riuscita del film molto contribuiscono gli attori: Anaïs Demoustier è imperturbabile, diafana, gentilmente ostinata, dunque perfetta per il ruolo di Alice; quanto a Fabrice Luchini, basterà dire che sta dimostrando una maturità eccezionale, che gli consente una sobrietà in passato ignota. Vedere il suo Théraneau che accanto e insieme ad Alice compone quelle parole illuminate che non potrà pronunciare (che nessun politico oggi potrebbe pronunciare), riempie lo sguardo e il cuore di gratitudine.

Il fuggitivo. Il lago delle oche selvatiche di Yi'nan Diao

Esce dal carcere per entrare in un violento scontro fra bande. Il pregiudicato Zhou commette l'errore di uccidere senza volere un poliziotto: da quel momento inizia una fuga disperata, inseguito dalle forze dell'ordine e da altri malviventi ingolositi dalla taglia che pende su di lui. Sembra aiutarlo solo una prostituta di poche parole e dallo sguardo dolente.

Al quarto film, ma rivelatosi alla platea internazionale con il suo precedente *Fuochi d'artificio in pieno giorno* (Orso d'oro a Berlino 2014), il cinese Yi'nan Diao possiede ormai una maniera definita e affascinante: in una vicenda criminale o poliziesca ama incuneare momenti di riflessione identitaria. Ne derivano sequenze cruente e dinamiche intervallate da pause liriche; dialoghi scarni e immagini stilizzate fino alla rarefazione, con l'utilizzo frequente di ombre in luogo delle figure (trasparente metafora dell'inconsistenza delle umane sorti). Inoltre, ricorre anche qui la scelta di caricare sulle esili spalle del personaggio femminile una dose massiccia di ambiguità, per significare quanto sia sottile il confine tra realtà e finzione, solidarietà e inganno, amore e morte. A delineare la suggestione tragica concorre il buio persistente nonché la pioggia continua alla *Rashomon*. Può forse infastidire che la cinepresa ostenti i suoi movimenti, sottolinei le scelte di inquadratura, anticipi il montaggio. Ma si tratta di un lieve difetto legato all'ansia espressiva di un autore che vuole manifestare le sue ascendenze (la *nouvelle vague* e il *polar* non meno che la scuola di Hong Kong, Godard non meno che Sergio Leone), e nello stesso tempo rimarcare l'originalità del proprio sguardo. Uno sguardo tagliente, disincantato, fatalistico e a suo modo pietoso – perché per Diao non esistono eroi, solo uomini trascinati dagli accidenti del caso dentro il rovinoso turbine dell'esistenza.

La finestra di fronte. The Neighbors' Window di Marshall Curry

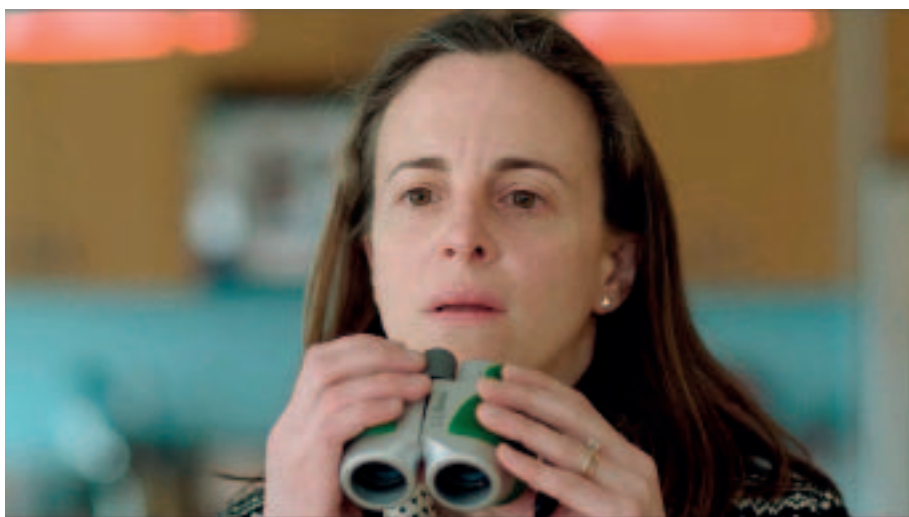
Una donna, madre di due figli piccoli e in attesa del terzo, è attratta dalla giovane coppia di vicini che ha da poco occupato l'appartamento di fronte, di là dalla strada. Ne spia di tanto in tanto le disinvolute effusioni amorose e le feste con amici; un velo di rimpianto cala sulla sua vita banale, stretta fra le mura domestiche. Passa il tempo, e lei non smette di guardare le finestre dei due; finché assiste a un finale tragico.

The Neighbors' Window di Marshall Curry (Oscar come miglior cortometraggio di finzione) si fonda sul *topos* del voyeurismo, di ovvia ascendenza hitchcockiana; la protagonista spegne addirittura le luci e si dota di un binocolo per vedere meglio. Ne discende l'impiego insistito dell'ocularizzazione – quell'espedito cinematografico secondo cui lo spettatore vede guardare il



Lun-Mei Kwei in Il lago delle oche selvatiche di Yi'nan Diao.

Maria Dizzia in 'The Neighbors' Window' di Marshall Curry.



personaggio ma non sempre ciò che il personaggio vede. Convenientemente stringato ed ellittico, il racconto scava con mezzi semplici quanto efficaci nella psiche della *voyeuse*: dal viso e dai gesti ancor più che dalle parole se ne percepisce la curiosità e l'invidia, poi l'accurata comprensione e l'umana solidarietà. Colpisce infine – non perché sia originale, ma per la nettezza dell'assunto – che le finestre oggetto dello sguardo siano equiparate a fotogrammi muti, a inquadrature spesso parziali o sfocate, a una rappresentazione in sineddoche. Che esse cioè ritaglino la vita altrui come fosse un film.

NOTA

I titoli spurii attribuiti a ciascuna recensione istituiscono una sorta di collegamento virtuale tra i film in questione e film più o meno celebri del passato, in ragione di consonanze soprattutto tematiche. Il gioco del rimando vale anche per il titolo generale, che è ovviamente un omaggio all'indimenticabile Federico Fellini, del quale quest'anno ricorre il centenario della nascita. Precisiamo, nell'ordine, gli estremi essenziali delle opere citate in obliquo, a partire da quelli del titolo complessivo:

- 8 ½ di Federico Fellini (Italia 1963)
- *Re per una notte* (*The King of Comedy*) di Martin Scorsese (USA 1982)
- *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*) di Martin Scorsese (USA 1990)
- *Piovono pietre* (*Raining Stones*) di Ken Loach (Gran Bretagna 1993)
- *Il terzo uomo* (*The Third Man*) di Carol Reed (Gran Bretagna 1949)
- *Thelma & Louise* di Ridley Scott (USA-Francia 1991)
- *L'albero, il sindaco e la mediateca* (*L'Arbre, le maire et la médiathèque*) di Eric Rohmer (Francia 1992)
- *Eroe per caso* (*Hero*) di Stephen Frears (USA 1992)
- *Il fuggitivo* (*The Fugitive*) di Andrew Davis (USA 1993)
- *La finestra di fronte* di Ferzan Ozpetek (Italia 2003)

ABSTRACT

Claudio Fraccari reviews recently released movies that reveal the fertile relation between cinema as an art and cinema as an industry.

FILMOGRAFIA

Si indicano in calce anche le sale mantovane che hanno presentato i film in prima visione, nonché la data in cui ne è iniziata la programmazione.

JOKER

REGIA: Todd Phillips

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Todd Phillips, Scott Silver

FOTOGRAFIA: Lawrence Sher

SCENOGRAFIA: Mark Friedberg

COSTUMI: Mark Bridges

MUSICHE: Hildur Guðnadóttir

MONTAGGIO: Jeff Groth

INTERPRETI: Joaquin Phoenix, Robert De Niro, Frances Conroy, Zazie Beetz, Marc Maron

ORIGINE: USA 2019

CINEMA: Ariston-Cinecity 3 ottobre 2019

THE IRISHMAN

REGIA: Martin Scorsese

SOGGETTO: dal libro di Charles Brandt

SCENEGGIATURA: Steven Zaillian

FOTOGRAFIA: Rodrigo Prieto

SCENOGRAFIA: Bob Shaw

COSTUMI: Sandy Powell, Christopher Peterson

MUSICHE: Robbie Robertson

MONTAGGIO: Thelma Schoonmaker

INTERPRETI: Robert De Niro, Joe Pesci, Al Pacino, Harvey Keitel, Anna Paquin

ORIGINE: USA 2019

CINEMA: Mignon 4 novembre 2019

PARASITE

REGIA: Bong Joon-ho

SOGGETTO: Bong Joon-ho

SCENEGGIATURA: Bong Joon-ho, Han Jin Won

FOTOGRAFIA: Hong Kyung-pyo

SCENOGRAFIA: Cho Won-woo

COSTUMI: Choi Se-yeon

MUSICHE: Jaeil Jung

MONTAGGIO: Jinmo Yang

INTERPRETI: Song Kang-ho, Lee Seon-gyun, Woo-sik Choi, Hyae Jin Chang, Yeo-Jeong Cho

ORIGINE: Corea del Sud 2019

CINEMA: Carbone 7 novembre 2019

L'UFFICIALE E LA SPIA (*J'Accuse*)

REGIA: Roman Polanski

SOGGETTO: dal libro di Robert Harris (II)

SCENEGGIATURA: Roman Polanski, Robert Harris (II)

FOTOGRAFIA: Pawel Edelman

SCENOGRAFIA: Jean Rabasse

COSTUMI: Pascaline Chavanne

MUSICHE: Alexandre Desplat

MONTAGGIO: Hervé De Luze

INTERPRETI: Jean Dujardin, Louis Garrel, Emmanuelle Seigner, Grégory Gadebois, Mathieu Amalric

ORIGINE: Francia-Italia 2019

CINEMA: Ariston 21 novembre 2019

LA RAGAZZA D'AUTUNNO (*Dylda*)

REGIA: Kantemir Balagov

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Kantemir Balagov, Aleksandr Terekhov

FOTOGRAFIA: Kseniya Sereda

SCENOGRAFIA: Sergey Ivanov

COSTUMI: Olga Smirnova

MUSICHE: Evgueni Galperine

MONTAGGIO: Igor Litoninskiy

INTERPRETI: Viktoria Miroshnichenko, Vasilisa PereLygina, Andrey Bykov, Igor Shirokov

ORIGINE: Russia 2019

CINEMA: Mignon 9 gennaio 2020

RICHARD JEWELL

REGIA: Clint Eastwood

SOGGETTO: Marie Brenner

SCENEGGIATURA: Billy Ray

FOTOGRAFIA: Yves Bélanger

SCENOGRAFIA: Kevin Ishioka

COSTUMI: Deborah Hopper

MUSICHE: Arturo Sandoval

MONTAGGIO: Joel Cox

INTERPRETI: Sam Rockwell, Kathy Bates, Jon Hamm, Olivia Wilde, Paul Walter Hauser

ORIGINE: USA 2020

CINEMA: Cinecity 16 gennaio 2020

ALICE E IL SINDACO (*Alice et le maire*)

REGIA: Nicolas Pariser

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Nicolas Pariser

FOTOGRAFIA: Sébastien Buchmann

SCENOGRAFIA: Wouter Zoon

COSTUMI: Anne-Sophie Gledhill

MUSICHE: Benjamin Esdraffo

MONTAGGIO: Christel Dewynter

INTERPRETI: Fabrice Luchini, Anaïs Demoustier, Nora Hamzawi, Léonie Simaga, Antoine Reinartz

ORIGINE: Francia

CINEMA: Mignon 6 febbraio 2020

IL LAGO DELLE OCHE SELVATICHE (*Nan Fang Che Zhan De Ju Hui*)

REGIA: Yi'nan Diao

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Yi'nan Diao

FOTOGRAFIA: Dong Jingsong

MUSICHE: B6

MONTAGGIO: Jing Lei Kong, Matthieu Laclau

INTERPRETI: Ge Hu, Liao Fan, Lun-mei Kwai, Regina Wan, Huang Jue

ORIGINE: Cina-Francia 2019

CINEMA: Mignon 13 febbraio 2020

THE NEIGHBORS' WINDOW

REGIA: Marshall Curry

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Marshall Curry

FOTOGRAFIA: Wolfgang Held

SCENOGRAFIA: Kris Stanley

COSTUMI: Jocelyn Pierce

MUSICHE: James Baxter (II)

MONTAGGIO: Marshall Curry

INTERPRETI: Maria Dizzia, Greg Keller, Juliana Canfield, Bret Lada, Sadie Zamulinsky

ORIGINE: USA 2020

CINEMA: Mignon 13 febbraio 2020

Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, II: Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo, a cura di P. Marini, E. Napione, G. Peretti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, 528 pagine, illustrato a colori, ISBN 978-88-882154257, 50 euro.

Dipinti d'interesse mantovano nel Museo di Castelveccchio di Verona (dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo). Note e divagazioni

Queste pagine prendono le mosse dal monumentale catalogo completo dei dipinti del Museo di Castelveccchio o meglio dal secondo volume, edito nel 2018 e dedicato alle collezioni di pittura dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo. Alla sua redazione hanno contribuito ben 57 studiosi, ed esso illustra ben 602 opere, che si vanno a sommare alle 400 del primo tomo, edito nel 2010, che raccoglieva le opere databili sino alla metà del XVI secolo. Si tratta di un lavoro di eccezionale rilievo, repertorio completo delle collezioni permanenti veronesi, che, oltre a illustrare a tutto tondo l'arte veronese (che prettamente "locale" non è mai stata, irrorando nei secoli terreni ben lontani dalle sponde dell'Adige), includono importanti opere lombarde, venete, emiliane, liguri, centro-italiane, nordiche. Desidero però qui focalizzare l'attenzione solo sui dipinti d'interesse mantovano – una modesta porzione dell'enorme di mole di materiale messa a frutto con coerenza e precisione – dato che nelle pagine del volume ci imbatiamo in numerose "interferenze" con la città dei Gonzaga; da questo punto di partenza darò libero corso ad alcune annotazioni e divagazioni.

Tra i primi casi in parola è quello di Dionisio Brevi o Brevio, del quale il

catalogo illustra anzitutto una *Madonna con il Bambino tra i santi Giacomo e Lazzaro*, datata 1542: opera la cui autografia è confortata da ritrovamenti archivistici. La tela è presentata da Marina Repetto Contaldo con la consueta precisione (scheda 4). Al pittore è anche attribuita un' *Ultima Cena*, commentata da Giorgio Fossaluzza (scheda 5) ma sulla cui autografia non giurerei e nella quale emergono chiari elementi di derivazione raffaellesca. Da Raffaello derivano anche eterogenei spunti raccolti nella *Pentecoste* attribuita da Lorenzo Giffi a Francesco III Badile (scheda 8).

Dionisio Brevi è noto agli studi mantovani poiché autore del furto di alcuni disegni ai danni di Giulio Romano. Il 19 novembre 1530, Federico II Gonzaga scriveva ai rettori di Verona: «le priego che le vogliano contentarsi de fare pigliare subito et de mettere in pregione uno Dionigio Brevio, pittore in Verona che sta su la piazza del domo all'incontro della barbaria sul canto, quale ha un fratello prete, che questo Dionigio ha robbati al mio superior delle fabbriche messer Iulio Romano molti desegni che m'importavano e non vorrei che su quella forma ne fossero fatti di altri»¹. Poche sono le opere ascrivibili con certezza al veronese. Un *San Michele* nella cappellina della famiglia Stringa a Caprino è firmato e datato 1531 e mostra forse un generico rimando al *Giulio Cesare* dipinto nella camera degli Imperatori di Palazzo Te, mentre nessuna



1. *Dionisio Brevi, Resurrezione di Cristo. Colonia Veneta, Duomo.*



2. *Giulio Romano, Resurrezione di Cristo. Già collezione Ellesmere.*

delle due opere di Castelveccchio – la tela del 1542 e l'*Ultima Cena* – mostra tangenze con l'opera del maestro dei Gonzaga. Molto più interessante è, da questo punto di vista, la *Resurrezione* conservata nel duomo di Colonia Veneta e nella quale sono state lette la firma del pittore e la data 1559 (fig. 1)²; infatti, tutta la parte inferiore della composizione, con i soldati ai piedi del sepolcro, è tratta di peso da un disegno di Giulio Romano: una *Resurrezione* già in collezione Ellesmere (fig. 2), che dovremo a questo punto datare entro il 1530, immaginando che quel foglio o una sua replica fosse parte della refurtiva³. Sarebbe però utile verificare il decimale nella data della pala di Colonia: 5 o piuttosto 3? Il 1559 pone infatti un pro-

blema: Dionisio attese quasi trent'anni per adoperare un'invenzione dell'artista dei Gonzaga? Il dipinto del 1542 non mostra alcuna influenza di Giulio Romano: segna una svolta? O semplicemente il suo percorso non fu lineare, tenendo in un cassetto l'invenzione grafica di Giulio Romano per un quarto di secolo, sfruttandola solo alla fine del sesto decennio? Mi sembra ulteriormente interessante il fatto che il modello sia stato ripreso anche nella *Resurrezione* affrescata nella pieve di Breonio, vicino a Fumane, in un intervento che si riferisce all'ambito di Domenico Brusasorci.

Tra gli artisti legati a Mantova e per i quali i Gonzaga non dovettero ricorrere all'art. 625 del codice penale, vi sono



3. Paolo Farinati, *Allegoria di Verona*. Padova, collezione Giuliano Marella.

Francesco Torbido detto il Moro – la cui presenza è principalmente analizzata nel primo volume del catalogo generale delle collezioni veronesi – e Battista d'Agnolo detto Del Moro, collaboratore del primo nella decorazione del presbiterio del duomo di Verona, affrescato come noto su disegni di Giulio Romano per volontà del vescovo Gian Matteo Giberti. Di quest'ultimo è presente in catalogo un ritratto, opera attribuita a Bernardino India da Barbara Maria Savy (scheda 71).

Il Museo di Castelveccchio raccoglie un ragguardevole numero di dipinti di Paolo Farinati (schede 92-138, incluse le opere di bottega e di suo figlio Orazio). Farinati ebbe con Mantova rapporti assidui e rilevanti; tra le opere di Castelveccchio vi è anche la celebre *Martilde da Canossa a cavallo* (scheda 106), destinata alla chiesa abbaziale di San Benedetto Po. Ricordo la sfaccettata attività dell'artista per Mantova (lavorò anche per il duomo) e per i Gonzaga – attestata anche da alcuni disegni⁴ – e ricordo uno stendardo commissionatogli nel 1585 per la Compagnia del Crocifisso di Viadana⁵. Segnalo poi una significativa aggiunta non “mantovana” al suo catalogo. Si tratta di una tela di 68 × 210 cm,

rappresentante due figure allegoriche: a sinistra la città di Verona, a destra il fiume Adige; i riferimenti sono completati dalle iconografie di diversi monumenti cittadini: dall'arena cittadina, all'arco dei Gavi con Castelveccchio dietro. Ho avuto modo di interessarmi a questo dipinto notandolo quasi per caso presso l'Ufficio Esportazione di Milano, dove passava privo di attribuzione e di storia (*fig. 3*). Il dipinto riflette con precisione una tela conservata nella Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere (inv. p84/709), di misure inferiori (48 × 100 cm), acquistata dal conte Luigi Tadini presso il «Banchetto a S. Tommaso» a Verona, come opera di Paolo Farinati, assieme a un dipinto che gli fa da *pendant*, delle stesse dimensioni e raffigurante l'*Allegoria della città di Padova* (inv. p88/902). Entrambi i dipinti sono ricordati come opere di Farinati sin dal primo Ottocento⁶, e l'attribuzione è confermata nella bibliografia successiva⁷.

I due dipinti di Lovere si sviluppano in un formato orizzontale che lascia supporre una collocazione a fregio. A ragione di ciò, è estremamente probabile che il dipinto qui illustrato sia stato parte di un fregio allegorico e credo fosse quello sul quale Farinati era all'opera nel giugno

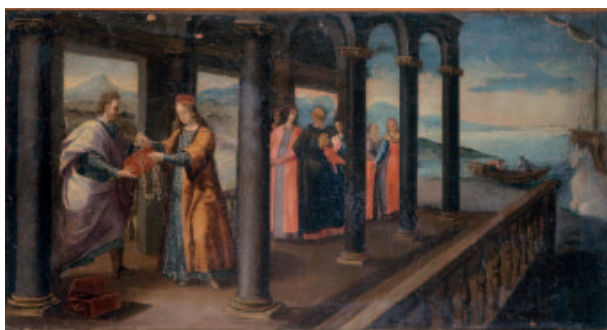
1597⁸, quando era alla ricerca di sei telai per dipingere su tela le allegorie di sei città della Repubblica veneta. Il ciclo era stato commissionato da Marcantonio Memmo, in ricordo delle cariche coperte a Verona, Padova, Sacile, Vicenza, Bergamo e Palmanuova. Memmo (1536-1615) fu anche doge di Venezia dal 1612, dopo una brillante carriera politica⁹. Le sei tele erano di due formati diversi, come rammenta il *Giornale* dell'artista alla data sopra indicata: «Per lo ill.mo s.or Marcantonio Memmo, quadri sei: 4 largi piedi 2, longi piedi 8; e 2 quadri largi piedi 2, longi piedi 2». Pertanto il fregio, poiché tale era, era formato da quattro tele di formato nettamente orizzontale e per la precisione di circa 68 × 275 cm, e da due tele di 68 × 68 cm circa¹⁰. Le due minori raffiguravano probabilmente Sacile e Palmanuova.

Da qui l'impossibilità, da parte di Puppi, di identificare nelle due tele Tadini parte del ciclo, stanti le misure troppo diverse. Ma le tele di Lovere furono appunto bozzetti o – più probabilmente, a ragione di certa debolezza esecutiva – repliche di bottega di un ciclo di più ampie dimensioni. Le misure fornite nel *Giornale* coincidono con quelle dell'opera in esame, con maggior precisione in altezza che in larghezza, ma non posso escludere che i margini laterali della tela siano stato decurtati. È indubbio che la nostra tela spetti a Farinati, forse con la presenza di aiuti (il figlio Orazio?), a ragione di taluni alti e bassi, e ritengo dunque che la nostra tela appartenga alla commissione Memmo. Un disegno che Puppi segnala presso il Nationalmuseum di Stoccolma¹¹, ma che lì non risulta presente (e ringrazio Anna Bortolozzi delle verifiche effettuate), raffigura un abbozzo degli stemmi di Sacile, Palma e Padova ed

è con ogni probabilità, come già prospettato dallo stesso Puppi, preparatorio per il ciclo in questione. Al disegno “svedese” va affiancato un altro foglio, evidentemente riferibile allo stesso ciclo e di recente pubblicato da Giorgio Marini con la corretta attribuzione a Farinati e con la corretta indicazione iconografica: un'*Allegoria di Vicenza*¹². Quanto alla nostra tela, oggi a Padova (dopo un passaggio in asta a Trieste), non ne conosciamo un disegno preparatorio di composizione, ma il suo proprietario, Giuliano Marella, mi suggerisce correttamente un foglio della Pierpont Morgan Library di New York (inv. 1987-18), raffigurante l'*Arena di Verona*, come preparatorio per il margine sinistro della scena, che potrebbe dunque risultare tagliata.

Ancora a proposito dell'opera di Farinati, di recente ho suggerito di ricondurre alla sua invenzione due tele, già sportelli d'organo, conservate nella parrocchiale di Sant'Ercolano a Maderno, sulla sponda bresciana del Garda: un *Angelo annunziante* e una *Vergine annunziata*. Il pittore fu pagato, nel 1582, per due disegni su carta azzurrina con quei soggetti e per quella destinazione, che furono poi dipinti da un diverso artista (forse il Bertanza?)¹³. Posso ora confermare la mia proposta, individuando uno dei due disegni in questione, preparatorio per la *Vergine annunziata*: si conserva a Windsor, nella Royal Library, dove è correttamente e da tempo riferito a Farinati (pur senza essere stato posto in relazione con Maderno)¹⁴.

Tornando al catalogo del Museo di Castelvechio, quanto a Orazio Farinati, è di sicuro interesse iconografico il dipinto raffigurante la *Vittoria dei Veronesi sui Mantovani a Ponte Mulino* (scheda 131), un dipinto realizzato per la Sala del Consiglio del Comune di Verona. Nella committen-



4-6. Bernardino Malpizzi
(qui attr.), Tre storie
di una regina.
Verona, Museo
di Castelveccchio.



disegno di grosso formato (694 × 416 mm) attribuito a Valentin Lefebvre, venduto alcuni anni fa dalla casa d'aste Christie's (Parigi, 16 dicembre 2005, lotto 37), ma anche un dipinto nella parrocchiale di Portiolo, nel Mantovano, forse proveniente dal duomo di Mantova e riferibile ad Amadio Enz. Un legame con Mantova e in particolare una derivazione da opere nate da invenzioni di Giulio Romano è stato rilevato anche per due dipinti di Felice Brusasorci: la *Flagellazione* già in San Leonardo in Monte Donico

za dell'opera (1597), giustamente Ettore Napione ravvisa una componente simbolica anti-imperiale ma anche «un'implicita dichiarazione antimantovana».

Un *San Girolamo* discusso da Elena Bao (scheda 157) è correttamente identificato come copia parziale della pala di Paolo Veronese già al Polirone¹⁵, opera che godé di qualche fortuna iconografica. Ricordo infatti una copia in un

e la *Deposizione* già nel santuario della Madonna di Campagna (schede 228 e 230, di Sara Dell'Antonio).

Potrebbero essere schiettamente mantovane tre tele, di 43,5 × 83,5 cm ciascuna, attribuite alla bottega di Jacopo Ligozzi e che narrano in tre episodi la storia di una regina: il suo imbarco, il viaggio per mare e lo sbarco (scheda 248, di Mattia Vinco; figg. 4-6). Il soggetto mi rimane oscuro,

7. *Teodoro Ghisi (?)*, San Giovanni Battista e i farisei. *Bologna, Galleria Maurizio Nobile.*

ma alcuni dettagli ci portano verso la Mantova dei Gonzaga: la collana che nella prima scena viene consegnata alla “regina” ha una foggia che ricorda quelle indossate dalle duchesse di Mantova, ma è soprattutto lo stile a condurci verso l’ambito di Bernardino Malpizzi⁶.

Vi è poi un gruppo di opere di stretta pertinenza mantovana, analizzate soprattutto da Paolo Bertelli, Renato Berzaghi e Sergio Marinelli. Bertelli scrive di un *Ritratto del cardinale Federico Gonzaga* (l’identificazione del prelado è permessa dalla scritta sul dipinto), per il quale Berzaghi suggerisce una ragionevole attribuzione a Fermo Ghisoni e una cronologia al settimo decennio del XVI secolo (scheda 311). Berzaghi raccoglie quanto noto su una pala di Teodoro Ghisi proveniente dall’oratorio di Sant’Antonio Abate di Mantova: una *Trinità con i santi Rocco e Sebastiano* firmata e datata 1577, importante appiglio cronologico nell’opera del maestro (scheda 312); lo stesso studioso si occupa della pala di Francesco Borgani con *San Ludovico da Tolosa*, proveniente dalla chiesa mantovana di San Francesco (scheda 313). Uscendo dall’alveo delle collezioni veronesi, desidero segnalare come opera mantovana del 1580 circa, a mio parere vicina all’ultimo Lorenzo Costa (o a Teodoro Ghisi), un *San Giovanni Battista e i farisei* della Galleria Maurizio Nobile di Bologna (fig. 7), presso la quale il dipinto è presentato come opera di Giovanni Battista Cremonini, con *expertise* di Daniele Benati. Una copia



in formato ridotto dell’opera è transitata recentemente sul mercato antiquario¹⁷.

È di interesse mantovano a Castelvecchio anche una copia da Domenico Fetti della *Parabola del fattore infedele*, il cui prototipo si conserva a Dresda (Gemäldegalerie, inv. 423), mentre occorrerà riflettere sulle attribuzioni allo stesso Fetti della copia (scheda 315, di Francesca Cocchiara) dal *Tarquinio e Lucrezia* di Tiziano, il cui originale si conserva al Kunsthistorisches Museum di Vienna, e a Dionisio Guerri (scheda 491, di Sergio Marinelli) della copia da *Tobia e l’angelo* di Fetti, il cui originale si conserva anch’esso a Dresda (Gemäldegalerie, inv. 416). A Guerri spetta il ben noto *Ritratto di Caterina de’ Medici Gonzaga*, che reca sul retro la scritta «Dionigio Guerri 1636» (scheda 489, di Sergio Marinelli; fig. 8). Non è in discussione l’identità della moglie di Ferdinando Gonzaga, riconoscibile per il naso pronunciato. Caterina stessa



8. *Dionisio Guerri*, Ritratto di Caterina de' Medici Gonzaga. Verona, Museo di Castelveccchio.

nel 1617 chiedeva da Firenze l'invio di un suo ritratto di mano di Cristofano Allori, poiché i ritrattisti mantovani – lei ironizzava – le donavano un naso tre volte più grande di quello che s'usava dipingere per san Carlo Borromeo¹⁸. Pertanto, è ragionevole l'ipotesi di Marinelli, che la data 1636 sia un errore di trascrizione, magari da correggere in 1626, l'anno che segna la sua vedovanza e quindi il rientro in Toscana, come governatrice di Siena. Ai rari ritratti della moglie, poi vedova, di Ferdinando Gonzaga, aggiungo la bella tela passata in asta Bonhams, a Londra, il 30 ottobre 2013 (lotto 96), come «Studio of Justus Sustermans».

A Mantova rimandano anche due ritratti su pietra di paragone: il *Ritratto di Alfonsina Gonzaga* e il *Ritratto di una figliastra* della medesima Alfonsina, che Marinelli (scheda 316) attribuisce al novellarese Jacopo Borbone, pittore attivo a Mantova nel secondo decennio del XVII secolo e fino alla morte avvenuta nel 1623; raro è poi l'uso come supporto

del paragone, che è attestato però nelle lavagne provenienti dal refettorio della chiesa di Sant'Orsola in Mantova e forse da un *Ritratto di Rodomonte (?) Gonzaga*, in comodato dalla Fondazione Romano e Raimonda Freddi al Palazzo Ducale di Mantova¹⁹. L'attribuzione a Borbone sembra tuttavia poco persuasiva, così come la cauta proposta a fra Semplice da Verona per l'*Adorazione dei Magi* datata 1645 (scheda 493, di Sergio Marinelli), il cui stile appare tuttavia distante da quello del frate cappuccino a quelle date, quando egli lavorava anche per i Gonzaga Nevers e dipingeva, per esempio, la tela ora nella parrocchiale di Marmirolo.

Bertelli analizza anche altri ritratti gonzagheschi, tra i quali due dipinti su tela, entrambi raffiguranti Margherita Gonzaga d'Este in abiti vedovili (scheda 317.1-2). Negli anni ho raccolto una vera e propria galleria di ritratti della dama, generalmente di buona qualità. Non mi sorprende che questo elenco vada a crescere con costanza e posso segnalare due nuovi ritratti della dama: un primo databile presumibilmente attorno al 1580, identificato come ritratto di Barbara d'Austria e attribuito a Lavinia Fontana in un suo passaggio in asta (Farsetti, Prato, 25 ottobre 2019, lotto 165; *fig. 9*), e un secondo dipinto più tardo, che la mostra in abiti vedovili, già sul mercato antiquario a Colonia (Lempertz, 17 novembre 2018, lotto 1541) con un'attribuzione a Justus Sustermans e con un'identificazione della effigiata in Maria Maddalena



9. *Pittore padano (attr.)*, Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este. Già Prato, Farsetti.



10. *Justus Sustermans (attr.)*, Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este. Già Colonia, Lempertz.

d'Austria, granduchessa di Toscana (fig. 10). Il cagnolino che fa compagnia alla nobildonna potrebbe essere Oriana. La ritrattistica gonzaghese include anche altri due dipinti, catalogati con dovizia di dettagli da Paolo Bertelli (schede 557-558): si tratta del *Ritratto di Margherita di Savoia* e del *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga*, per quanto mi domandi se il primo non possa essere ricondotto all'ambito di Frans Pourbus, anziché a Jan Kraeck (Giovanni Caracca).

Seguendo la sequenza delle schede del catalogo, non sono convinto che sia mantovana la mano del copista dell'*Imperatrice Agrippina* (scheda 318, di Paolo Bertelli) che deriva, con ogni probabilità, dall'incisione di Aegidius Sadeler II, da invenzione di Teodoro Ghisi. Viene invece con certezza da Mantova, per la precisio-

ne da Palazzo Torelli, un ciclo di affreschi strappati che riproducono invenzioni di Giulio Romano perlopiù legate a Palazzo Te; Berzaghi propone una cronologia al 1540 circa e un'attribuzione, che mi sembra corretta, ad Anselmo Guazzi (scheda 379). La ripresa di invenzioni giuliesche è anche attestata da ben quattro copie della *Madonna del catino* di Dresda (Gemäldegalerie, inv. 103), schedate da Diana Pollini (scheda 378).

La seconda parte del catalogo maggiormente s'intreccia con un libro dedicato alla pittura barocca veronese, dato alle stampe nel 2017 dalla Soprintendenza di Verona e curato da Luca Fabbri, Fabrizio Magani e Sergio Marinelli; quel volume è stato peraltro da me recensito sulle pa-

gine di questa stessa rivista (numero 146, autunno 2018, pp. 154-160); in quella sede provavo a suggerire qualche considerazione su Giovanni Battista Barca, mantovano di nascita ma veronese di attività, per il quale emergono ulteriori proposte, in merito alle sue pitture su lavagna, in un recente contributo di Gianni Peretti²⁰.

Per concludere, il ricco apparato iconografico del volume – tutte le opere sono illustrate a colori – e la completezza delle schede lo rendono un punto di riferimento imprescindibile per gli studi sull'arte veronese, ma anche una miniera di informazioni per gli studi mantovani.

STEFANO L'OCCASO

NOTE

1. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, introduzione di A. Belluzzi, Roma 1992, I, p. 347.
2. Sul *San Michele*: R. BRENZONI, *Dionisio Brevio, pittore veronese del xvi secolo (alcuni documenti per la sua biografia)*, «Nova Historia», VIII (1956), I-III, pp. 3-11: 5. Per il dipinto di Cologna Veronese: A. LORA, M.A. SANTAGOSTINO, *Ritrovato un quadro dimenticato del pittore Dionisio Brevio*, «La Mainarda», I (1977), 1, pp. 28-33. Sono grato a Gianni Peretti per entrambi i riferimenti bibliografici e per l'immagine del dipinto di Cologna Veronese. Il Cristo risorto sembra un aggiornamento del modello della stampa mantegnesca nella direzione presa da Bissolo a Lonato.
3. Il disegno passò in asta Sotheby's, Londra, 5 dicembre 1972, lotto 62, e nella stessa vendita fu presentata anche un'altra *Resurrezione* di Giulio Romano, di formato orizzontale, al lotto 68. *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafi-*
che autografe, di collaborazione e bottega, a cura di S. Massari, Roma 1993, p. 165 fig. 84, riproduce il disegno, datandolo al 1530-1531, ma lo identifica con l'inv. 26368 del Kupferstichkabinett di Berlino, che corrisponde invece al lotto 68 della stessa vendita: un disegno più tardo, della fine degli anni Trenta. In S. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 188, erroneamente mi riferivo al disegno illustrato (fig. 84) dalla Massari, mutuando il suo errore identificativo con il foglio berlinese; l'affresco campestro a Cadignano, cui facevo riferimento, deriva dall'invenzione nota a Dionisio Brevi e attestata quindi dal lotto 62 Ellesmere, del quale il catalogo di vendita segnala una replica ungherese, l'inv. 2157 dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, che non ho potuto verificare.
4. Ai dati meglio noti in bibliografia aggiungo una menzione del foglio WAI942.54.108 dell'Ashmolean Museum di Oxford, probabilmente la decorazione di un sovrapporta, e un rimando alla proposta per un impegno mantovano nel 1592 esposta in: S. L'OCCASO, *Rappresentazione del potere e iconografie retoriche: nuove letture di Palazzo Ducale a Mantova*, «Kunstchronik», 67 (2014), 6, pp. 290-295: 293.
5. P. FARINATI, *Giornale (1573-1606)*, edizione a cura di L. Puppi, Firenze 1968, pp. 63-64.
6. L. TADINI, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano 1828, p. 23 n. 106 e pp. 27-28 n. 125; ed. 1837, p. 29 n. 106 e p. 35 n. 125.
7. G. FRIZZONI, *Catalogo della Galleria Tadini*, Lovere 1903, p. 15 nn. 84 e 88; E. SCALZI, *Catalogo dei quadri della Galleria Tadini*, Lovere 1929, pp. 56-57 nn. 84 e 88. Sui dipinti, anche: A. AVENA,

- L'istituzione del Museo Civico di Verona. Cronistoria artistica degli anni 1797-1865*, «Madonna Verona», 1907, pp. 75-76 e 83-84 n. 7; P. BALESTRIERI, *Gli stemmi veronesi e di Padova dipinti da Paolo Farinati*, «Vita veronese», 1955, pp. 138-141; G.A. SCALZI, *I restauri del Tadini*, Lovere 2000, pp. 140-141 cat. n. 84; C. FRANCHINI, *Regesto*, in *Paolo Farinati 1524-1606. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 17 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. Marini, P. Marini, F. Rossi, Venezia 2005, pp. 250-253.
8. L. PUPPI, in FARINATI, *Giornale*, cit., p. 153.
 9. Ben riassunta *ibid.*, p. 153 nota 1.
 10. *Ibid.*, p. 153 nota 1.
 11. *Ibid.*, p. 153 e fig. 43.
 12. G. MARINI, *Funzionalità e riuso dei modelli grafici nella tarda attività di Paolo Farinati*, «Verona Illustrata», 30 (2017), pp. 57-63: 63.
 13. S. L'OCCASO, *Veneti in Riviera, a cavallo tra Cinquecento e Seicento*, in *Sul Lago di Garda tra passato e futuro. Le Arti*, atti del convegno (Salò, 6 febbraio 2015), I, a cura di V. Terraroli, Brescia 2017, pp. 55-66: 57.
 14. Royal Collection Trust, inv. 904983 verso; A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the 15th e 16th Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, p. 219 n. 289.
 15. Circa la datazione delle tre pale d'altare polironiane: S. L'OCCASO, *Lattanzio Gambara a Maguzzano*, «Prospettiva», 147-148 (2012 [2014]), pp. 173-177: 173.
 16. Tra le poche attribuzioni in catalogo che non mi sento di sottoscrivere sono quella all'ambito del Padovanino per il fregio appartenuto ad Antonio Pompei (scheda 303) e quella alla cerchia dello Scarsellino per una *Adorazione dei Magi* (scheda 344) che mi pare sì emiliana, ma di metà Seicento.
 17. Wannenes, Genova, 29 novembre 2018, lotto 532.
 18. M. BOURNE, *How to Survive a Nightmare: Caterina de' Medici Gonzaga at The Mantuan Court*, in *Fonti archivistiche per la scultura a Mantova nel secondo Quattrocento (1460-1506)*, in *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, a cura di R. Piccinelli, L.O. Tamassia, D. Shemek, Cinisello Balsamo 2019, pp. 77-83: 81.
 19. Rispettivamente: S. L'OCCASO, *Museo di palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 287-289 nn. 335-340; ID., *Castello di San Giorgio. La Collezione Freddi*, Milano 2015, pp. 26 e 42 n. 16.
 20. G. PERETTI, *Pittura veronese su paragone*, «Verona illustrata», 32 (2019), pp. 25-40: 39-40. dove viene restituita a Barca una *Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo e Francesco*, quest'ultimo tratto da un dipinto di Barocchi.

Giulio Romano: Arte e desiderio, a cura di Barbara Furlotti, Guido Rebecchini, Linda Wolk-Simon, Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.

«Con Nuova e Stravagante Maniera». Giulio Romano a Mantova, a cura di Laura Angelucci, Roberta Serra, Peter Assmann, Paolo Bertelli, con la collaborazione di Michela Zurla, Mantova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.

Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano, a cura di Paolo Bertelli, in collaborazione con Paola Artoni, San Benedetto Po, Refettorio monastico, 14 settembre 2019 - 6 gennaio 2020.

Due è meglio di uno, dice un vecchio adagio. Dovrebbe essere applicato rapportandosi alla circostanza che lo provoca. Possiamo aggiungere che tre è meglio di due. Nel caso delle mostre dedicate a celebrare il cinquecentenario di Giulio Romano, però, quel detto sarebbe una sciocchezza poiché migliore sarebbe stata una sola grande mostra che illustrasse le molteplici genialità dell'artista più gradito alla corte gonzaghesca. L'ex direttore di Palazzo Ducale afferma che tale era il suo progetto e di essere stato ostacolato nel realizzarlo. Per fortuna, dobbiamo dire, giacché la pretesa di riassumere Giulio in una sola rassegna – che doveva essere sterminata – sarebbe stata un'avventatezza destinata all'insuccesso. Certo il pubblico coatto sarebbe accorso a una mostra simile come del resto è avvenuto anche per le due piccole rassegne tanto vantate (per avere un conteggio veridico circa lo sbiagliettamento degli accessi ai monumenti che ospitavano le rassegne, non c'è mai chiarezza) ma discutiamo dell'impossibilità di una resa scientifica pari a quella della non replicabile impresa espositiva del 1990, con la congiunta attrattiva dei restauri di Palazzo Te e la scoperta dell'autonomia, quasi antiraffaellesca e quasi michelangelolesca, del fantasioso Romano.

Forse, tre mostre sono state meglio di una. Una giusta scelta per quanto costretta. Certo, anche in queste si poteva/doveva fare di più, ma il momento non era economicamente favorevole per gli enti preposti e la congiunzione pubblico-privato che a Mantova non funziona per l'avarizia degli imprenditori locali, pronti a lamentare la pochezza delle iniziative pubbliche da cui trarre vantaggio economico ma poco inclini a contribuire, non approfittando neppure delle franchigie che le normative nazionali correnti emettono a favore. Giusta la differenziazione delle due mostre cittadine. Una abbastanza agilmente scientifica allineando materiali pregevoli, l'altra mondaneggiante e quasi giocosa, ben vicina allo spirito giuliesco, considerando che la non indifferente, in certa misura utile sezione a San Benedetto Po, si porrebbe tra le due.

Non è stato ben delineato quale fosse il progetto relativo alla mostra in Palazzo Te. Pure, dopo tanti progetti presentati e non realizzati o solo parzialmente, sarebbe bello che non vi fosse alcun progetto e la mostra si fosse enunciata spontaneamente. Si ha l'impressione che volutamente illustrasse solo brani della vicenda contestuale al tema proposto. Ottima scelta. Giulio Pippi de' Jannuzzi,

dai Mantovani detto Romano (Roma 1492/1499 - Mantova 1546), ritenuto il maggiore tra gli allievi di Raffaello, e al quale furono affidate le sorti dello sviluppo artistico e civico di Mantova, impersonava l'eclettismo rinascimentale. Infatti, dimostrò la sua genialità in ogni campo, soprattutto nell'architettura che ha velato il primato della sua grande facondia ed eccellenza pittorica. Forse, la mostra poteva essere intesa come un'esemplificazione per campione delle sue numerose facoltà, prevalentemente attraverso opere di altri grandi maestri che si rifecero alle sue invenzioni. In altri termini, al Te non c'era una mostra di Giulio Romano ma un semplificato omaggio a lui rivolto. Il taglio trasversale che esemplifica la sua influenza nel vasto tavoliere artistico europeo e in ogni campo dell'arte è stato una buona idea per mostrare la sua grandezza attraverso materiali non essenziali – e perciò poco noti ma appetitosi – che indirettamente lo rappresentano, lasciando felicemente che il Palazzo Te mostrasse se medesimo come evidente capolavoro del suo genio. Peccato che alcuni soffitti fossero messi in penombra a vantaggio dell'allestimento delle opere ospitate. Il fil rouge dell'erotismo che rimanda da un oggetto all'altro non era pretestuale ma evocava la *joie de vivre* che ispira tutte le straordinarie decorazioni del Te. Assurdo tentare una replica – sebbene in filigrana – della grande mostra del 1989, quanto non sembra essere stato compreso del tutto dagli ordinatori della mostra in Palazzo Ducale che vi accennano spesso. Quella fu eccezionale ma anche balorda a causa di alcuni ardui restauri che meriterebbero un commento poiché furono molto invasivi. Allora protestai sonoramente a contrasto con Giuseppe Basile, direttore dei lavori che – senza valido

argomento – si difese denigrandomi. Alla fine fui sostenuto da Vittorio Sgarbi e da Federico Zeri, si vedano le cronache giornalistiche. Purtroppo, quegli errori sono irrimediabili, perciò dimentichiamoli. Bene, dunque, una piccola mostra vivace, ma assai divertente e spregiudicata, anche se la prospettiva ridotta – non era la “gran mostra” attesa – avrà deluso i venditori di tortelli e schiacciatine, in perenne speranza di una marea vocante di turisti, affamati più di cotechino che d'arte, come piaceva a Peter “Attila” Asmann, il devastatore filocartellonista di Palazzo Ducale. Queste mostre, invece, dovrebbero servire alla crescita culturale dei cittadini, io credo. A Mantova – è ora di deciderlo – serve un turismo selezionato, indotto da un piano misurato sulla nostra città, non visite dopolavoristiche di gruppo. Inoltre, il taglio della mostra giuliesca al Te era ottimamente calibrato per questo, e comunque il pubblico non è mancato. Era una mostra mondana, “leggera”, senza grandi pretese (i curatori non sono “specialisti”). Si è vista con simpatia, scagionando alcune mende nell'allestimento, in alcuni punti penalizzante per le decorazioni permanenti.

A Palazzo Ducale, invece, erano state promesse sorprese, novità e rivelazioni, facendo appello a un pubblico meno corrico. Meritava, dunque, di essere visitata con attenzione rigorosa e ciò non ha giovato ai curatori, per la discutibile scelta degli importanti materiali esposti, ma mostrando parecchie smagliature nell'argomentazione e altri più gravi emergenti dai testi del catalogo, eccezione per l'apporto di Paolo Carpeggiani e Renato Berzaghi, soprattutto nelle schede relative alle opere, esemplari quelle del Louvre e affrettate, incomplete quelle di parte mantovana. La conoscenza della grandez-

za creativa del maestro è definitivamente recuperata. È stata studiata perfino la bellezza del suo carattere gioviale, delle sue buone maniere e dell'incondizionata conferma gonzaghesca per le sue imprese dovuta, forse, anche alla corrispondenza caratteriale con il gran committente Federico II, quinto marchese dal 1519 – anniversario quasi inosservato. Il figlio d'Isabella d'Este e la marchesa erano entrambi ammiratori della gaia scienza di Giulio, artista d'avanguardia. Trasferitosi definitivamente a Mantova dal 1524 restandovi fino all'ultimo, salvo brevi escursioni a corto raggio, soddisfece i suoi committenti con pitture e affreschi grandiosi, decorando Palazzo Ducale e ideando la totalità di Palazzo Te, progettando architetture, apparati scenografici per le feste, arazzi, gioielli, oggetti d'arredo, medaglie, anche soluzioni urbanistiche, fortificazioni, e tanto altro. Tutto ciò è stato viaggiato capillarmente. Non serve più studiare la sua imponente creatività con analisi speculative. Mostre come quella di Palazzo Ducale non aggiungono nulla, anche se è sempre emozionante vedere disegni poco conosciuti e alcuni a me ignoti. Mostre simili, pur aggiungendo nozioni, non sono nutrienti poiché confermano una situazione ormai omologata. Infatti Giulio, allievo del sublime Raffaello, era gran disegnatore. Lo sapevamo da sempre, ben convinti. È meglio cercare d'interpretare – difficile compito – quanto del suo spirito travolgente, colto e gentile, soprattutto fantasioso, ancora ci emoziona. Fu anche un capocantiere instancabile e prolifico. Piace che i curatori della mostra a Palazzo Te abbiano concepito col giusto spirito un'esposizione bizzarra e sorridente di frammenti e comparazioni o derivazioni, ma certamente interessante e sollecitante



un pubblico eterogeneo, proponendo una prospettiva diversa dal già visto, indicando la faccia irridente dell'ironico erotismo che determina la maggior parte della poetica figurativa giuliesca. *Giulio Romano Arte e desiderio* illustrava un erotismo inteso in senso antico, modulato anche sulla sensualità gonzaghesca pre-riformistica. Certo, la personalità di Giulio Romano è talmente complessa, così sfaccettata, da rendere impossibile rappresentarne ogni aspetto come, per esempio, il diacronismo espressivo che intercorre tra l'ordine classico delle sue architetture e la capricciosità simbolica neoplatonica con cui sono dallo stesso autore decorate da scene tumultuose che sembrano già anticipare il Barocco (ma questo, per me evidente precorso, non sembra essere compreso dagli studiosi prudenti, i quali, però, non si peritano di accettare nuove attribuzioni non comprovate ma solo ipotizzate che trovano "più credibili" delle precedenti ritenute "ormai accantonate" mentre ancora se ne discute sebbene egregiamente come nel caso dei camini di Fumane, in villa Della Torre che furono dati al Ridolfi e ora non più, in conformità a indizi sensati ma senza documenti). Il catalogo della mostra *Con nuova e stravagante maniera*, è cosparso da imprecisioni, eccezioni fatte per i testi magistralmente rigorosi di Paolo Carpeggiani e pochi altri. Ve ne sono di più sostanziali, ma poiché ritengo di essere culturalmente assai li-



mitato rispetto all'argomento, rimando alle motivate e documentate osservazioni di Stefano L'Occaso («Bollettino d'Arte», 41-42, 2019-2020, pp. 143-154) condividendole senza riserve. Qualche oggetto progettato da Giulio o dai suoi avrebbe integrato la sensazione di essere di fronte a una genialità multiforme e multidisciplinare di cui, invece, mancava l'esempio come per interi settori delle attività svolte a Mantova. Soprattutto sono mancati i confronti diretti che erano possibili – provenendo dagli stessi cespiti che hanno fornito quelli prescelti – tra i disegni riguardanti gli affreschi lasciati da Giulio e dai suoi collaboratori sulle volte di Palazzo Ducale. Si è così rinunciato a un'occasione unica e assai ghiotta per il pubblico edotto.

Al Polirone è invalsa ormai un'evidente tendenza ad appropriarsi personalmente delle iniziative con atteggiamenti gelosi, al punto da non far circolare neppure i cataloghi. È già tanto se hanno permesso l'ingresso ai visitatori che tuttavia sono arrivati. Tutti hanno avuto dei compagni di classe che coprono il proprio esercizio



col braccio per tema di farsi copiare e sono proprio quelli che non hanno nulla da mostrare. Non è questo un buon atteggiamento per il sapere e men che meno per il diffondere cultura. Così facendo, ci si sottrae al contributo del dibattito critico e qui, dunque, non lo imporremo. Peccato, poiché – col dirla all'ingrosso – la mostra di San Benedetto poteva essere interessante, quasi un completamento di quella in Palazzo Ducale – non semplicemente compilativa – evitando quell'allestimento meno che piatto. Girolamo Bonsignori potrebbe ancora essere una scoperta per molti, e la mostra poteva essere intesa come minimo a livello nazionale mentre è rimasta un'iniziativa di campanile ed è così che nell'anniversario del 2019, per tutti, Giulio Romano fu celebrato con due mostre e non tre.

Se si manterranno in vita studi attorno alla figura e all'epoca di Giulio Romano, sarà possibile rimediare agli errori e alle manchevolezze, ma per questa occasione *quid actum est*. Anche sommando le virtù delle tre mostre, ci sarebbe stata, forse, una mostra grande che non avrebbe avuto le qualità necessarie per essere una grande mostra.

RENZO MARGONARI

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio G. Billoni, foto Giuseppe Billoni (San Benedetto Po, abbazia di Polirone).

Pagine 10-13: p. 10 Magonza, Landesmuseum, inv. s 70 (si ringrazia per l'immagine e la concessione il Landesmuseum di Magonza); p. 13 archivio R. Ghidotti, riproduzione dal *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XIII, n. 6973.

Pagina 22: archivio Il Bulino, immagine tratta dal volume G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, appendice: *Gonzaga. Genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il Bulino, 2010, p. 129.

Pagine 40-55: archivio G. Billoni; pp. 40 fig. 1, 42-44 figg. 2-4 disegni Billoni & Negri; pp. 40 fig. 1, 46-55 figg. 5-12 foto Giuseppe Billoni (San Benedetto Po, abbazia di Polirone).

Pagine 71-73: archivio Il Bulino, disegni di Giancarlo Malacarne tratti dal volume G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, III: *La vetta dell'Olimpo. I Gonzaga duchi, da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, pp. 223-231.

Pagine 78-101: immagini tratte dall'edizione originale dell'articolo sulla rivista «Cuadernos de Historia Moderna», 44 (2019); se ne ringrazia il Comitato di Redazione.

Pagina 112-116: archivio U. Bazzotti; p. 112 fig. 1 Vienna, Akademie der Bildenden Künste (foto Ugo Bazzotti), autorizzazione concessa all'autore; p. 115 fig. 2, Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», foto Renzo Paolini, autorizzazione concessa all'autore.

Pagine 120-125: archivio U. Padovani, foto Umberto Padovani.

Pagine 128-141: archivio C. Fraccari.

Pagine 147-153: archivio S. L'Occaso; p. 147 fig. 1 Colonia Veneta, Duomo; p. 148 fig. 3 Padova, collezione Giuliano Marella; p. 150 figg. 4-6 e p. 152 fig. 8 Verona, Museo di Castelvecchio, foto Umberto Tomba; p. 151 fig. 7 Bologna, Galleria Maurizio Nobile.

Pagine 158-159: locandine reperite in rete.

Gli autori, la proprietà e l'editore sono a disposizione degli aventi diritto con i quali non sia stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI MAGGIO 2020
IN TEMPO DI CORONAVIRUS
DA FOTOINCISA MODENESE
PER IL BULINO EDIZIONI D'ARTE