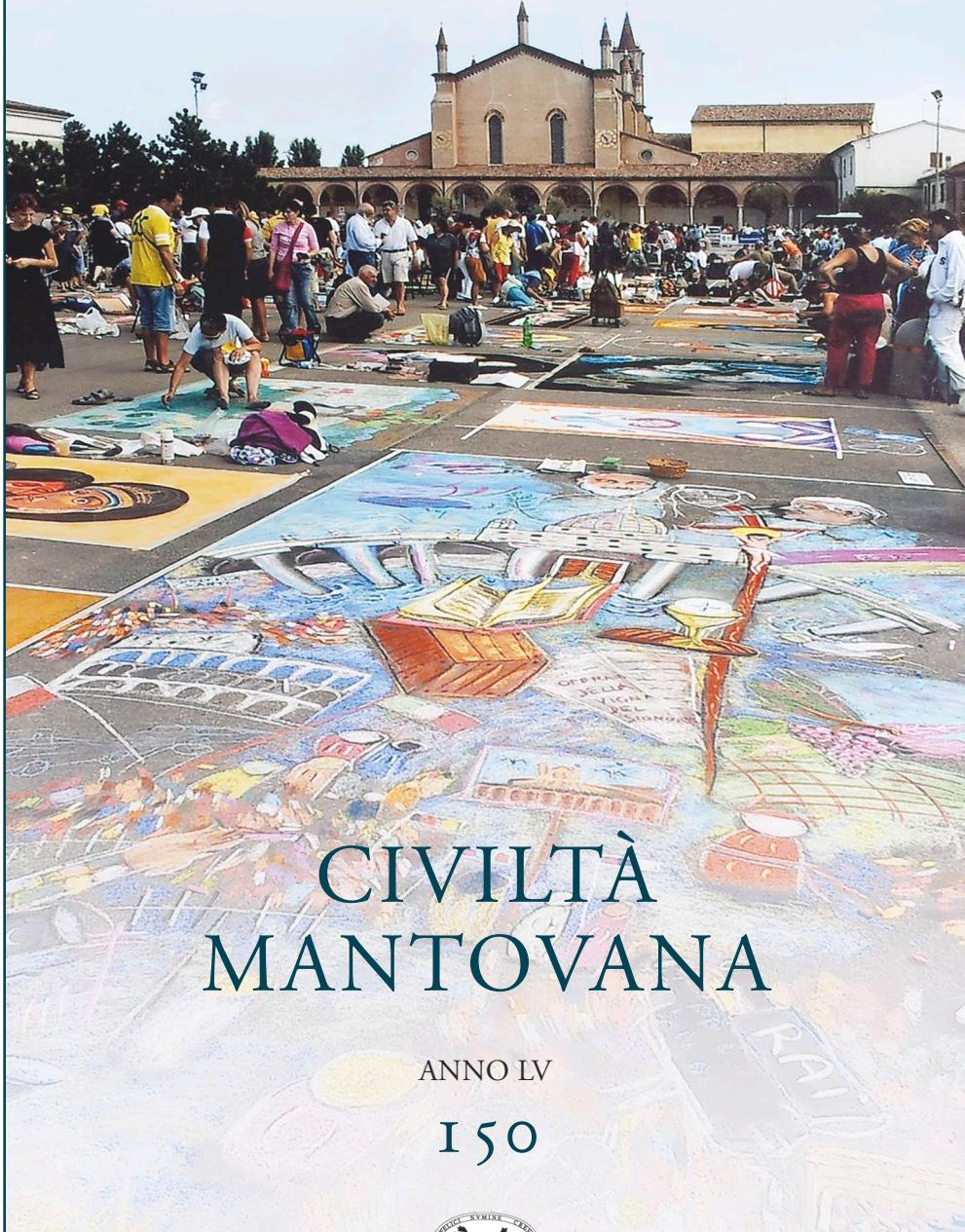




COMUNE DI  
MANTOVA



# CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LV

I 50

rivista semestrale



autunno 2020



## 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 IT49VO200812930000003191815

☺ abbonamento on-line: [www.ilbulino.com](http://www.ilbulino.com)



anno LV

numero 150

autunno 2020

---

# 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  
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

FRANCESCA FERRARI  
francesca.ferrari@comune.mantova.gov.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: «*Incontro Nazionale dei Madonnari*», anno 2005. In primo piano l'opera di *Toto De Angelis*, premio Santuario.

---

**Civiltà Mantovana on line:** [www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta\\_mantovana.asp](http://www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta_mantovana.asp)  
[www.bibliotecateresiana.it](http://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 <i>storico dell'arte</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	STEFANO L'OCCASO <i>storico dell'arte • Complesso Museale</i> <i>Palazzo Ducale di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CARLO M. BELFANTI <i>storico dell'economia • Università di Brescia</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	GIANCARLO MALACARNE <i>storico</i>
PAOLA BESUTTI <i>musicologa • Università di Teramo</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	RENZO MARGONARI <i>artista e storico dell'arte contemporanea</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CLAUDIA BONORA <i>storica del paesaggio, dell'architettura</i> <i>e dell'urbanistica</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	IRMA PAGLIARI <i>storica del territorio e dei beni culturali,</i> <i>bibliografici e cartografici</i>
MONS. ROBERTO BRUNELLI <i>storico delle religioni • Museo Diocesano</i> <i>«Francesco Gonzaga», Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	ROBERTA PICCINELLI <i>storica dell'arte • Università di Macerata</i>
SILVIO CARNEVALI <i>storico</i>	CARLO PRANDI <i>storico delle religioni</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CLAUDIO FRACCARI <i>critico letterario e di arti visive</i> <i>Liceo Scientifico «Belfiore», Mantova</i>	RAFFAELE TAMALIO <i>storico</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
GIUSEPPE GARDONI <i>storico medievista</i> <i>Istituto secondario di II grado</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>	CARLO TOGLIANI <i>storico dell'architettura</i> <i>Politecnico di Milano, sede di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</i>
CESARE GUERRA <i>storico dell'editoria</i>	LEANDRO VENTURA <i>storico dell'arte</i> <i>Ministero dei Beni e delle Attività Culturali</i> <i>e del Turismo</i>

### **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](mailto: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 corredatato 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: [biblioteche.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](http://www.comune.mantova.gov.it)  
tel. 0376 3381



## S O M M A R I O

<i>Editoriale</i>	II
Tra Venezia e Mantova. Confronti per l'attribuzione dell' <i>Angelo Annunciatore</i> di Palazzo Ducale <i>di GIGLIOLA GORIO</i>	13
La torre dello Zuccaro: appunti storici <i>di STEFANO L'OCCASO</i>	28
La famiglia Gonzaga e il monastero del Corpus Christi di Bologna <i>di CRISTINA CAMPO, MARIAFIAMMA FABERI e ANNA MARIA ORI</i>	42
«In sì sanguinosa impresa». Negoziali diplomatici e negozi amorosi di due agenti mantovani a Roma <i>di GUIDO REBECCHINI e MARCELLO SIMONETTA</i>	68
Un'arte popolare effimera e la sua rappresentazione museografica: l'«Incontro Nazionale dei Madonnari» e il Museo di Grazie di Curtatone. Appunti per una riflessione demologica <i>di RAFFAELLA MARASTONI</i>	98
Il Museo Diocesano «Francesco Gonzaga» <i>di ROBERTO BRUNELLI</i>	128
Il complesso di San Francesco nel dopoguerra: progetti, piani e attività di tutela per la ricostruzione post-bellica a Mantova <i>di GIULIA BRESSAN</i>	144
Mostre	159

## GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

GIULIA BRESSAN, dopo la laurea specialistica in Architettura conseguita a Ferrara, si specializza in Beni architettonici e del paesaggio al Politecnico di Milano, con il quale continua a collaborare. Dopo essersi occupata della ricostruzione post-sisma del 2012, con particolare riferimento ai centri storici, nel 2018 prende servizio in qualità di funzionario architetto presso la Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova.

DON ROBERTO BRUNELLI, canonico della cattedrale di Mantova, membro dell'Accademia Nazionale Virgiliana, direttore del Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», è autore di numerosi volumi di storia e arte, diversi dei quali tradotti in tutta Europa e in America. Tra quelli di interesse locale: *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Mantova* (Brescia 1986); *Il Duomo racconta* (Mantova 2001); *Vita di Andrea Mantegna pittore* (Mantova 2006).

CRISTINA CAMPO è studiosa di storia del Francescanesimo, in particolare del movimento dell'Osservanza francescana e delle riforme dei monasteri dell'ordine di Santa Chiara. Ha pubblicato con M. Faberi su «Archivum Franciscanum Historicum» l'edizione critica di una lettera inedita di santa Caterina Vigri da Bologna (2018) e su «Autographa» ha presentato cinque lettere inedite della beata Illuminata Bembo (2018).

MARIAFIAMMA FABERI, clarissa, è impegnata nella formazione in monastero anche attraverso pubblicazioni sul carisma clariano, in particolare su santa Caterina Vigri da Bologna: *La sponsalità dono e servizio in Chiara d'Assisi e Caterina da Bologna* (1996), CATERINA VIGRI, *I Dodici Giardini. L'esodo al femminile* (Bologna 1999, con G. Aquini), la biografia *Camilla Pio. Contemplativa in azione* (Assisi 2002) e “*Poverella bolognese*”. *Testimone di fede e di vita francescana* (Ancona 2013).

GIGLIOLA GORIO, laureata in Storia dell'Arte alla Cattolica di Milano nel 2014, ha vinto il dottorato di ricerca all'Università di Trento, che sta per concludere con la tesi «La scultura trecentesca in marmo nella Lombardia orientale. Una ricognizione nelle province di Brescia, Cremona e Mantova». Ha collaborato con diversi enti nell'ambito della ricerca e della catalogazione di beni storico-artistici, come il Polo Museale della Lombardia e la Fondazione Brescia Musei.

STEFANO L'OCCASO, nato a Roma nel 1975, dopo aver lavorato come restauratore entra nel 2000 come funzionario storico dell'arte in Soprintendenza; è ora direttore del Palazzo Ducale di Mantova, dopo esserlo stato del Polo Museale della Lombardia dal 2015 al 2018. Tra le sue pubblicazioni, il catalogo dei dipinti del Museo di Palazzo Ducale di Mantova (2011) e una monografia su Giulio Romano (2019). È socio ordinario dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

RAFFAELLA MARASTONI si è laureata in Lettere con indirizzo demo-etnico-antropologico alla Sapienza, con una tesi sull'«Incontro Nazionale dei Madonnari» e sul Museo di Grazie di Curtatone. Per il Centro Italiano Madonnari è coordinatore dei madonnari, responsabile dell'archivio documentario dell'associazione e operatore museale del Museo graziolese. È, inoltre, operatore museale del Museo Diffuso del Fiume/Conca del Bertazzolo di Governolo.

ANNA MARIA ORI, laureata in Lettere a Bologna, già insegnante nelle scuole superiori e direttrice della collana di studi storici, economici e sociali della Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi, ha pubblicato e curato numerose opere di storia moderna e contemporanea, collaborando con gli istituti culturali del territorio per la diffusione della conoscenza della storia locale; in particolare con Gabriella Zarri *Le Clarisse in Carpi. Cinque secoli di storia* (Reggio Emilia 2004).

GUIDO REBECCHINI ha studiato storia dell'arte alla Sapienza e conseguito il dottorato al Warburg Institute, a Londra, dove insegna Southern European Art presso il Courtauld Institute. I suoi interessi riguardano collezionismo e committenza, la storia dell'arte e quella urbana e sociale, prevalentemente nel Cinquecento a Mantova, Firenze e Roma; su questi temi ha tenuto conferenze e pubblicato saggi e monografie. Collabora con la Fondazione di Palazzo Te.

MARCELLO SIMONETTA, laureato a Roma e dottorato a Yale, vive a Parigi dove insegna Teoria politica e Storia europea. *Senior scholar* del Medici Archive Project e assegnista di ricerca alla Sapienza, è autore, fra gli altri, di *Rinascimento segreto* (Milano 2004), una trilogia medicea (*L'enigma Montefeltro, Volpi e Leoni, Caterina de' Medici*, Milano 2008, 2014 e 2018), *Tutti gli uomini di Machiavelli* (Milano 2020) e *Francesco Guicciardini fra biografia e storia* (Vicenza 2020).

*Ha inoltre collaborato a questo numero, con una recensione, CLAUDIO FRACCARI.*



## EDITORIALE

**D**oppiato il mezzo secolo e proposto migliaia di articoli, «Civiltà Mantovana» si presenta oggi all'attenzione dell'affezionato pubblico di lettori con il numero 150.

Ebbene, 150 numeri, oltre a molti quaderni di supplemento editati in particolari occasioni di grande rilievo (Andrea Mantegna, Isabella d'Este, Vie e Piazze di Mantova, Le Collezioni storiche e artistiche di Mantova, Il Principe e la Città), siamo certi costituiscano per la nostra storia un cammino culturale di ampio respiro e profondo significato.

Se pensiamo agli studiosi che dal 1966, anno in cui don Costante Berselli fondava «Civiltà Mantovana», si sono succeduti sulle pagine di questa rivista, con studi e ricerche di grande interesse e spessore, è inevitabile un moto di riconoscenza per tutto ciò che hanno saputo condividere con il mondo della cultura, ma anche con quello dei curiosi degli accadimenti e fatti di casa nostra. «Civiltà Mantovana» infatti sviluppa argomenti che hanno pertinenza con la vita del territorio, non in un assetto di carattere meramente provinciale fine a se stesso, ma nello sviluppo di tematiche che contribuiscono – e in che misura – alla conoscenza di una storia globale che si manifesta sempre più prega di contenuti. Del resto sappiamo che nessuno saprà mai bene dove vuole andare se non sa di dove viene.

La redazione della rivista — acquisita dal Comune di Mantova e editata da *Il Bulino di Modena* —, attualmente composta, oltre che dal direttore Gian-Carlo Malacarne, da un Comitato di Redazione che elenca: Daniele Bini, Silvio Carnevali, Claudio Fraccari, Cesare Guerra, Renzo Margonari, Irma Pagliari, Roberta Piccinelli, Raffaele Tamadio, e coadiuvata da un Comitato Scientifico di tutto rilievo, ha con la pubblicazione di questo numero acquisito un nuovo membro, nella persona di Francesca Ferrari, responsabile dei Servizi Bibliotecari e Archivistici del Comune di Mantova, alla quale va il nostro augurio di buon lavoro.

*Ritrovarsi ancora qui a dibattere di cultura dopo cinquantaquattro anni dalla fondazione assume un significato che ci riempie di orgoglio. Il contatto continuo con gli studiosi, la ricerca di contributi di studio, le strategie editoriali, la penetrazione di tematiche nuove e coinvolgenti, la presa di coscienza di un interesse consistente da parte delle Istituzioni, il guardare con entusiasmo al futuro, costituiscono un incentivo a proseguire in questa direzione e a sviluppare contatti sempre più allargati con il mondo umanistico e scientifico, così da poter ancora a lungo offrire elementi di conoscenza di non secondaria importanza.*

*Dunque un grazie a tutti i collaboratori e l'invito a voler presentare l'oggetto dei propri studi, qualunque sia l'argomento affrontato, così da contribuire, ognuno con la propria tessera di un mosaico sterminato, alla crescita di questa nostra «Civiltà Mantovana».*

*Infine un doveroso ringraziamento al Comune di Mantova, in particolare all'Assessorato alle Politiche Culturali, che sostiene sotto il profilo economico la pubblicazione della rivista.*

Il Direttore

GIGLIOLA GORIO

TRA VENEZIA E MANTOVA.  
CONFRONTI PER L'ATTRIBUZIONE  
DELL'«ANGELO ANNUNCIANTE»  
DI PALAZZO DUCALE

**L**a scultura lapidea trecentesca che si conserva nella città e nella provincia di Mantova è prevalentemente di origine veneziana. Alcuni studi recenti<sup>1</sup> hanno contribuito a far luce sui legami tra la città lombarda e i lapicidi lagunari, tra i quali emerge, nella seconda metà del secolo, lo scultore Andriolo de Santis, attivo in diversi centri veneti con la sua nutrita bottega<sup>2</sup>.

Di frequente i monumenti funerari mantovani riprendono forme e caratteristiche delle arche dei dogi e dell'alta nobiltà veneta, come accade per esempio nel sepolcro del vescovo Ruffino Landi, oggi nel cortile del Castello di San Giorgio a Mantova, su cui è raffigurata l'*Annunciazione* agli estremi del frontale, come di consueto in ambito veneziano e, in generale, veneto. Questo legame è tangibile anche se si considerano le sculture dal punto di vista strettamente stilistico, ma non è chiaro se i marmi fossero lavorati all'interno delle botteghe dei tagliapietre veneziani per essere poi inviati per nave fino a Mantova, come proposto da Martina Madella<sup>3</sup>, o se alcune botteghe si siano trasferite fisicamente nella città lombarda nella seconda metà del Trecento.

Tra le sculture esposte nel Museo di Palazzo Ducale, una in particolare sembra ascrivibile a uno stretto collaboratore di Andriolo, il veneziano Andrea da San Felice, che nell'ultimo decennio è stato oggetto di diversi studi da parte di Silvia D'Ambrosio e il cui catalogo può contare su qualche appiglio certo, che è bene ripercorrere alla luce delle recentissime ipotesi di Alessandro Gaggiato.

La D'Ambrosio ha individuato la formazione dell'artista nel cantiere del portale d'ingresso della chiesa di San Lorenzo a Vicenza, eseguito tra il 1342 e il 1345 da Andriolo de Santis e dalla sua bottega. Nei documenti relativi alla fabbrica vicentina compaiono i nomi di molti collaboratori di Andriolo, ma solamente uno è costantemente presente dall'inizio alla fine del cantiere: «Andrea da Venezia», cognato del maestro e ben retribuito (da 13 a 15 soldi a giornata). Andrea aveva un ruolo di prim'ordine, sostituiva Andriolo durante le sue assenze



1. Andrea da San Felice, monumento funebre di Giovanni Dolfin. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

e pagava le maestranze attive nella bottega<sup>4</sup>. L'identificazione con Andrea da San Felice è supportata, oltre che dalla coerenza cronologica, dalle numerose associazioni stilistiche tra i due scultori e dai rimandi diretti ad Andriolo e alle sculture vicentine che si notano nell'unica opera certa di Andrea, il monumento al doge Giovanni Dolfin (morto nel 1361), terminato nel 1362 e probabilmente iniziato nel 1360<sup>5</sup> (fig. 1). In seguito, come si evince dai documenti, all'artista fu assegnata l'esecuzione del sepolcro del successore del Dolfin, Lorenzo Celsi, che morì nel 1365<sup>6</sup> e la cui sepoltura fu curata da Marco Celsi, padre ed esecutore testamentario del doge. Alla morte di Marco, avvenuta il 24 gennaio 1367, subentrarono nella commissione testamentaria i procuratori di San Marco, che saldarono Andrea il 3 febbraio dello stesso anno. L'arca, non ancora terminata, fu portata a termine in seguito ad una sentenza della Corte del Procurator, alla quale si appellò la figlia del doge, Anna, con il marito Andreolo Cocco da San Martino<sup>7</sup>.

Andrea è poi citato nei documenti veneziani fino al 1376 come «Andrea Barosso del *confinio* di San Felice» e con il maestro Andriolo doveva gestire un'attività commerciale di materiale lapideo<sup>8</sup>. La presenza nei documenti veneziani della famiglia *Boroso*, attiva negli anni Novanta del secolo nell'importazione e nel commercio di marmo dall'Istria<sup>9</sup>, fa inoltre pensare all'appartenenza di Andrea a questo casato.

Nell'arca Dolfin si notano alcune caratteristiche che costituiscono elementi di originalità rispetto alla scultura coeva: l'inserimento di dettagli narrativi nel frontale dell'arca, al posto delle più comuni specchiature di marmo<sup>10</sup>; l'inquadratura dell'*Annunciata* e dell'*Angelo annunciante* agli estremi del frontale entro nicchie decorate, che testimonia una certa fantasia dell'autore nelle invenzioni architet-

2. Lorenzo Veneziano, Adorazione dei Magi.  
Esztergom, Kareszteni Múzeum.

in basso a sinistra:

3. Jan Grevembroch (1754), Il monumento funebre  
di Lorenzo Celsi. Venezia, Biblioteca del Museo  
Correr, ms. Gradenigo-Dolfin 228, III, c. 84.

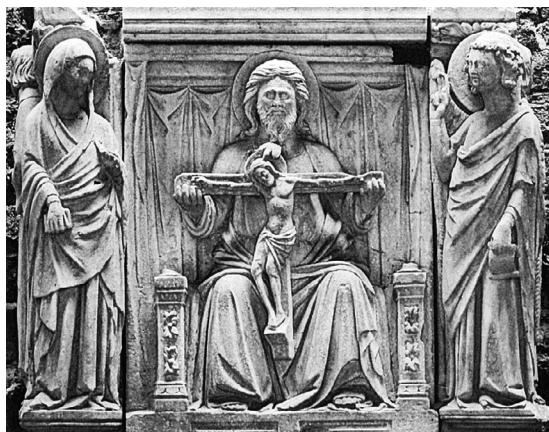
a destra:

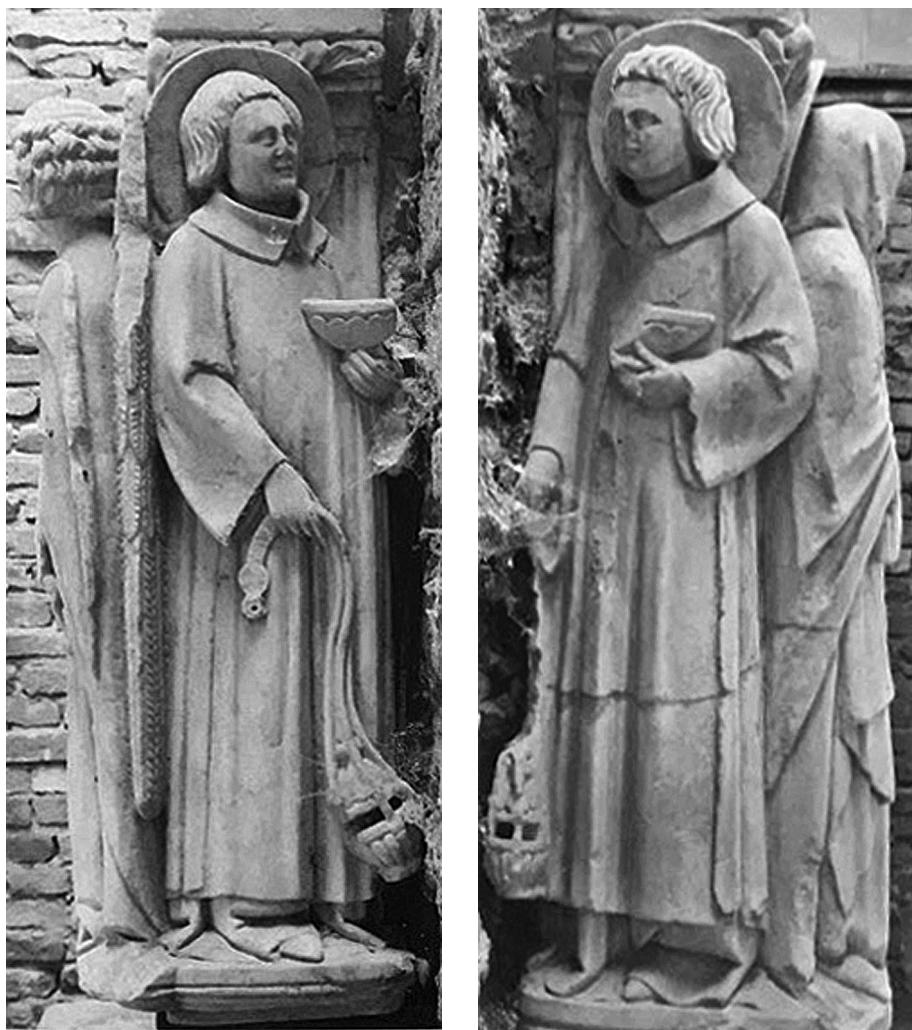
4. Andrea da San Felice, frammenti dell'arca Celsi.  
Potsdam, Castello di Sanssouci, Friedenskirche.



toniche e strutturali; la presenza di arbusti, rocce e paesaggi popolati da piccoli animali e, in generale, la rappresentazione di figure e dettagli originali, come lo zampognaro, scolpito nell'*Adorazione dei magi*, la cui iconografia secondo Silvia D'Ambrosio potrebbe ispirarsi a una tavola di Lorenzo Veneziano del quinto decennio del XIV secolo oggi nel Kereszteni Múzeum di Esztergom<sup>11</sup> (fig. 2).

Il problema della “perduta” tomba di Lorenzo Celsi, che era in origine collocata nella distrutta chiesa di Santa Maria della Celestia, «rimpetto all’altare della Vergine»<sup>12</sup>, è invece tuttora aperto. Alessandro Gaggiato, durante le ricerche per la stesura dei volumi sulle chiese perdute di Venezia, ha proposto di identificare alcuni frammenti del sepolcro del doge, che sono ritratti in un disegno di metà Settecento di Jan Grevembroch<sup>13</sup> (fig. 3), con quelli oggi visibili alla base del campanile della Friedenskirche di Potsdam, vicino a Berlino<sup>14</sup> (fig. 4). Nella città tedesca si conserva un rilievo composto da tre frammenti: al centro una *Trinità* entro una cornice modanata e, ai lati, due rilievi angolari ricavati ciascuno da un





5-6. Andrea da San Felice, Santi diaconi. Potsdam, Castello di Sanssouci, Friedenskirche.

unico blocco di marmo, raffiguranti la *Vergine Annunciata* e l'*Arcangelo Gabriele*. Ai lati di questi ultimi sono scolpiti due *Santi diaconi* con turibolo e navicella portaincenso<sup>15</sup> (figg. 5-6), che molto devono ad Andriolo e alle figure che ornano il baldacchino del sepolcro di Ubertino da Carrara nelle pieghe della veste in corrispondenza degli avambracci, nella simile capigliatura e nel panneggio tubolare.

Nell'arca Dolfin inoltre, proprio sopra al gruppo che raffigura *Cristo in trono con il doge Giovanni Dolfin e la dogaressa Caterina Giustinian* collocato in posizione centrale, scorre una sottile architrave su cui, a rilievo bassissimo, sono



7. Scultore veneziano, San Ruffino. Mantova,  
Castello di San Giorgio, arca di Ruffino Landi.



8. Andrea da San Felice, Angelo annunciatore. Mantova, Museo di Palazzo Ducale.

abbozzate tredici figure (la *Madonna* al centro e *I dodici Apostoli* ai lati), ciascuna delle quali è incorniciata in una piccola nicchia composta da due colonne che sorreggono un arco trilobato, soluzione di origine andriolesca che ritorna più volte anche a Mantova, come nei rilievi che ornavano il frontale del sepolcro maschile dei Gonzaga in San Francesco<sup>16</sup>.

Il rilievo di Palazzo Ducale rappresenta l'*Angelo Annunciatore* (fig. 8; inv. 11600) di scorcio, che alza la mano destra e tiene un cartiglio nella sinistra. Era in origine collocato all'estremità destra di un frontale di sarcofago, che



9. Andrea da San Felice, Angelo Annunciante, particolare. Mantova, Museo di Palazzo Ducale.



10. Andriolo de Santi, Angelo reggicero, particolare. Padova, chiesa degli Eremitani, arca di Jacopo II da Carrara.

era delimitato almeno nella parte superiore da una cornice dentellata simile a quella dell'arca Landi e costituiva un *pendant* con una *Vergine Annunciata* posta a sinistra, oggi dispersa e forse perduta. La schiena dell'angelo si appoggia su una sottile colonna tortile, che regge un capitello fogliato ed è nascosta dall'ala in una visione frontale; i piedi dell'angelo poggiano su una mensola aggettante a base circolare. La figura ha il volto paffuto, con il mento leggermente sporgente e solcato da una piccola fossetta, e indossa una tunica lunga fino ai piedi sormontata da un mantello, chiuso sul petto da una spilla circolare che origina alcune pieghe nel tessuto. La chioma si arriccia all'indietro, lasciando libero il volto e originando piccoli ricci a chiocciola.

Non si sa purtroppo nulla sulla provenienza dell'*Angelo*<sup>17</sup>, ma non ci sono dubbi sulla sua origine stilistica veneziana, già intuita da alcuni studiosi<sup>18</sup>, che come già accennato può ulteriormente essere circoscritta osservando i frequenti riferimenti dell'autore alle opere di Andriolo e alcune caratteristiche stilistiche. Il volto pieno e tondeggiante (*fig. 9*), per esempio, e i capelli derivano chiaramente dagli *Angeli reggicero* delle tombe dei Carraresi a Padova (*fig. 10*).

Osservando il panneggio dell'opera mantovana, Martina Madella ha proposto nel 2017 alcuni confronti con un *Angelo Annunciante* conservato nella Yale University Art Gallery<sup>19</sup>, anch'esso datato intorno al 1350, di cui sopravvive anche la corrispondente *Vergine Annunciata*, con altri due omonimi, conservati rispettivamente nel Museo Civico di Torino in Palazzo Madama<sup>20</sup> e nella Biblioteca dei Cavalieri di Malta<sup>21</sup>, e con quello inserito nel sepolcro del doge Bartolomeo Gradenigo nella basilica di San Marco a Venezia, del 1342. Proprio il paragone con quest'ultimo ha fatto ipotizzare alla studiosa una datazione intorno agli anni Quaranta del Trecento e, pur con cautela, la provenienza dalla



II. Scultore veneziano, frontale di sarcofago. Venezia, Biblioteca dei Cavalieri di Malta.

stessa mano. Si tratta però di sculture eterogenee, per datazione e qualità, e di questi solo l'*Angelo* del sepolcro Gradenigo e quello di Yale sembrano avvicinarvisi realmente. A onor del vero, anche l'*Angelo* all'estremità del sepolcro della Biblioteca veneziana dei Cavalieri di Malta sembrerebbe vicino a questa cultura, ma il suo stato conservativo impone una certa prudenza (*fig. II*).

Alcuni dettagli del rilievo mantovano dichiarano la loro vicinanza alle sculture della “presunta” arca Celsi. La sua capigliatura sembra molto simile a quella dell'*Angelo* di Potsdam, a sua volta avvicinabile all'*Angelo* dell’arca Dolfin, certamente di Andrea, e il confronto è più eloquente a un’osservazione delle opere di scorcio (*figg. 12-13*). Sembra chiarire ogni dubbio il paragone con l'*Angelo* Dolfin che è confermato da alcuni dettagli, come le pieghe ondulate che il mantello crea sul fianco

a sinistra:

12. Andrea da San Felice,  
Angelo Annunciatore. Mantova,  
Museo di Palazzo Ducale.

a destra:

13. Andrea da San Felice, Angelo  
Annunciatore. Potsdam, Castello  
di Sanssouci, Friedenskirche.





14. Andrea da San Felice, Angelo Annunciante, particolare. Mantova, Museo di Palazzo Ducale.



15. Andrea da San Felice, Angelo Annunciante, particolare. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, arca di Giovanni Dolfin.

destro, prima di ricadere verso terra con risvolti triangolari, o il modo praticamente identico in cui si adagia la sottostante tunica, in tre grosse pieghe, due corrispondenti alle gambe e una centrale (figg. 14-15). La tunica poi, a contatto con il piede sinistro dell'angelo, assume in entrambi i casi forme più spigolose, lasciando libera la punta.

Oltre alla scultura di Palazzo Ducale, altre opere mantovane sembrano debitrice di Andrea da San Felice, anche se non sono direttamente a lui riconducibili. Si rilevano alcune assonanze tra i *Diaconi* di Potsdam (figg. 5-6) e la figura di *San Ruffino* scolpita su uno dei lati brevi dell'arca Landi, sebbene quest'ultima appaia più semplificata in espressività e volume (fig. 7). Simili sono i risvolti della tunica sotto la dalmatica, che ricadono convessi sulla caviglia originando una piega netta e rientrante. Ancora, si può paragonare il panneggio della *Vergine Annunciata* Landi con quella di Yale, *pendant* dell'angelo già citato, che sembra ricalcarne le pieghe.

sopra

16. Scultore veneziano, *Angelo di san Matteo*. Mantova, chiesa di San Francesco, arca Gonzaga.



al centro

17. Scultore veneziano, *Angelo Annunciatore*. Mantova, Castello di San Giorgio, arca di Ruffino Landi.



sotto

18. Andrea da San Felice, *Angeli reggicortina, particolare*. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, arca di Giovanni Dolfin.



I confronti con la bottega andriolesca non escludono le sculture rinvenute nel 1942 da Aldo Andreani durante i lavori di restauro della chiesa di San Francesco, che un tempo erano parte del sepolcro maschile dei Gonzaga, collocato nella cappella di San Bernardino

insieme alle arche di Alda d'Este e Margherita Malatesta. In particolare il frammento, parte di un tetramorfo, raffigurante l'*Angelo di san Matteo* sembra strettamente imparentato, oltre che con l'*Angelo Annunciatore* dell'arca Landi, con i graziosi angeli che aprono la cortina del *Cristo benedicente* del sepolcro Dolfin. Si ritrovano in tutte queste figure alcuni tratti comuni, come la chioma tirata e rigonfia all'indietro, che cade ondulata sul collo, o i simili profili degli angeli visti di scorcio (figg. 16-18). Tra i rilievi superstiti del sepolcro maschile Gonzaga, uno rappresenta la *Natività* e verosimilmente era collocato in origine su uno dei lati brevi dell'arca. La *Natività* può essere integrata con un frammento, che raffigura due piccoli *Angeli oranti* che emergono da una nuvola, in origine posto sull'estremità superiore sinistra e oggi parte di una collezione privata milanese<sup>22</sup> (figg. 19-20). Si ritrovano nel piccolo frammento le capigliature proiettate all'indietro, ben definite e ondulate che, come si è detto, costituiscono uno dei tratti caratteristici della bottega di Andriolo.



19. Scultore veneziano, Angeli oranti. Milano, collezione privata

20. Ricostruzione grafica dell'originario rilievo con La Natività (Mantova, chiesa di San Francesco; Milano, collezione privata).



La *longa manus* andriolesca permea ogni aspetto delle sculture del secondo Trecento mantovano superstite, lasciando poco spazio ad altri linguaggi, come quello lombardo, rappresentato oggi solo da sporadici esempi<sup>23</sup>.

Andrea da San Felice ebbe un ruolo di prim'ordine nella Venezia di metà Trecento, colmando il vuoto lasciato in seguito all'impiccagione di Filippo Calendario nel 1355. La presenza a Mantova di una sua opera, collocabile verosimilmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Trecento, costituisce un interessante terreno di ricerca per studi di natura storico-artistica e archivistica e apre nuovi scenari sulla scultura gotica mantovana.

## ABSTRACT

Gigliola Gorio aims to attribute the *Archangel Gabriel* of Palazzo Ducale in Mantua to the Venetian artist Andrea da San Felice, the author of the Doge Giovanni Dolfin monument, whose catalogue has been studied and deepened in recent years. The attribution is supported by stylistic analogies with the indisputable works of the artist, who belonged to Andriolo de Santis' workshop. There are a lot of references to Gothic Venetian artists in 14<sup>th</sup> century sculptures in Mantova, for example in what remains of the monument to Guido, Francesco and Ludovico Gonzaga once in the church of San Francesco. A new fragment that belonged to this monument has been discovered in a private collection.

## NOTE

## RINGRAZIAMENTI

L'articolo deriva dagli studi effettuati per la stesura della mia tesi di dottorato in Culture d'Europa, che sto terminando presso l'Università di Trento con la supervisione della professoressa Laura Cavazzini. Si ringraziano per la disponibilità dimostrata in tutte le fasi della ricerca, oltre alla mia tutor, Cristina Garilli e Anna Martini del Complesso Museale di Palazzo Ducale a Mantova; un ringraziamento particolare deve essere rivolto anche a Paola Artoni, Silvia D'Ambrosio, Stefano L'Occaso e Martina Madella per i preziosi confronti sulla scultura veneta e mantovana.

1. M. MADELLA, «La scultura veneziana gotica e di influsso veneziano a Mantova», tesi di laurea, relatore G. Tigler, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2015-2016; EAD., *La scultura veneziana gotica a Mantova*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LII (2017), 144, pp. 10-33.
2. Per Andriolo de Santis si rimanda almeno a A. MOSCHETTI, *Andriolo de Santi scultore veneziano*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXI (1928), pp. 283-284; R. GALLO, *Contributi alla storia della scultura veneziana*, I: *Andriolo de Santi*, «Archivio veneto», LXIV-XLV (1950), pp. 1-40; C. SEMENZATO, *Appunti su Andriolo de Santi, scultore ed architetto*, in *Studi in onore di Federico M. Mistrirogo*, a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 257-269; G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura e l'arredo della cappella di S. Giacomo ora detta di S. Felice al Santo*, «Il Santo», 5 (1965), pp. 131-141; L. BOURDUA, *Death and the Patron. Andriolo de Santi, Bonifacio Lupi and the Chapel of San Giacomo in Padua*, «Il Santo», 39 (1999), pp. 687-697; A.M. SPIAZZI, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, «Il Santo», 42 (2003), pp. 329-334; EAD., *Le tombe dei Carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei Carraresi*, a cura di D. Banzato e F. D'Arcais, Treviso 2006, pp. 125-128; S. D'AMBROSIO, *Il monumento funebre di Giovanni della Scala e la chiesa dei Santi Fermo e Rustico al Ponte Navi*, «Verona illustrata», 19 (2006), pp. 43-57; A. SGARELLA, *Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia*, «Commentari d'arte», 16 (2010), 45, pp. 39-49; D. PINCUS, *The Turn Westward. New Stylistic Directions in Fourteenth-century Venetian Sculpture*, in *Medieval Renaissance Baroque*, a cura di D.A. Levine e J. Freiberg, New York 2010, pp. 25-44; L. BOURDUA, *Time-keeping in Fourteenth-century Venetian Sculpture. Andriolo de Santi's Absenteeism*, «The Sculpture Journal», 19 (2010), 1, pp. 102-107; A. SGARELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, «Commentari d'arte», XVIII (2012), 52-53, pp. 22-36; EAD., *I riflessi della scultura veronese del Trecento sulla produzione scultorea di Andriolo de' Santi*, «Commentari d'arte», XIX (2013), 54-55, pp. 45-55; EAD., *Osservazioni sugli influssi campionesi di Andriolo de' Santi*, «Arte Lombarda», nuova serie, 170-171 (2014), pp. 20-30; S. D'AMBROSIO, *La "perduta" tomba del doge Lorenzo Celsi*, «Arte Veneta», 72 (2015), pp. 31-47; EAD., *Il doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch*, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di devozione, spazi della fede*, a cura di C. Corsato e D. Horward, Padova 2015, pp. 163-176.
3. Madella (*La scultura veneziana gotica e di influsso veneziano*, cit., p. 77) ha sottolineato che il trasporto da Venezia di marmi e di sculture lapidee, talvolta parti di monumenti complessi, era usuale a quest'altezza cronologica.

4. GALLO, *op. cit.*, in particolare p. 39; S. CONNELL WALLINGTON, *Il cantiere secondo i dati d'archivio*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del convegno (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 35-52, in particolare p. 49.
5. Il sepolcro, un tempo corredato da un affresco di Guariento, era originariamente collocato nella parete sinistra della cappella maggiore della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e fu spostato nel 1815 nella Cappella Cavalli della stessa chiesa, D. PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge 2000, pp. 150-155; S. D'AMBROSIO, *Monumento funebre del doge Giovanni Dolfin*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013, pp. 85-88; EAD., *La "perduta" tomba*, cit., pp. 31-47. Si conserva una copia del testamento di Giovanni Dolfin, in cui si legge il seguente lascito: «Item pro anima nostra libras quinquaginta grossis, de quibus dimittimus monasterio Sanctorum Johannis et Pauli fratrum predicatorum de Veneciis, ubi eligimus sepulturam nostram in capella magna eccelse novae, ducatos centum pro fabrica ecclesie» (Archivio di Stato di Venezia, *Procuratori di San Marco, Citra*, b. 229, *Commissaria del Doge Giovanni Dolfin, Quaderno di Amministrazione della Commissaria n. 1*, copia del testamento di Giovanni Dolfin, 1360 luglio 25). Andrea da San Felice fu saldato il 2 marzo 1362 dai procuratori di San Marco per il lavoro svolto (A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venezia 1939, p. 88; ID., *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano, 1960, pp. 129-130).
6. Quanto disposto nel testamento di Lorenzo Celsi, scritto in Istria il 9 novembre 1357, fu convalidato dal suo successore Marco Corner il 29 luglio 1365. Per la trascrizione del testamento J. BERNARDI, *Antichi testamenti tratti dagli archivi della congregazione di Carità di Venezia*, II, Venezia 1883, pp. 29-35.
7. DA MOSTO, *I dogi di Venezia con particolare riguardo...*, cit., pp. 90, 352; ID., *I dogi di Venezia nella vita...*, cit., pp. 130-135; A. GAGGIATO, *Le chiese distrutte a Venezia e nelle isole della Laguna*, I, Venezia 2019, pp. 26-41, in particolare p. 32.
8. T. FRANCO, *Scultura e pittura del Trecento e del primo Quattrocento. Il gotico*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, cit., pp. 67-75, in particolare p. 71.
9. CONNELL WALLINGTON, *op. cit.*, p. 46. Geronimo Boroso, tagliapietre, e suo fratello Franceschino gestivano l'attività negli anni Novanta e, con il marmo istriano e con quello veronese, rifornivano il cantiere di San Petronio a Bologna.
10. Simili soluzioni, ma più semplificate e meno ricche di figure, erano già state sperimentate a Venezia negli anni Cinquanta del secolo nei sepolcri del doge Andrea Dandolo, nel battistero di San Marco, e in quello di Sant'Isidoro, nell'omonima cappella marciana (D'AMBROSIO, *Monumento funebre del doge Giovanni*, cit., p. 85).
11. Il pastore suona la zampogna seduto tra rocce e arbusti, con le gote gonfie per lo sforzo dell'esecuzione, di fronte alle pecore. La stessa scena compare nel rilievo che rappresenta la *Natività* della chiesa di San Francesco a Mantova, anch'essa probabilmente parte del sepolcro maschile dei Gonzaga, e, stando a Silvia D'Ambrosio, dovrebbe derivare dall'*Adorazione dei magi* di Lorenzo Veneziano, datato da Cristina Guarnieri alla metà del secolo (C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 177-178; D'AMBROSIO, *Monumento funebre del doge Giovanni*, cit., pp. 85-88).
12. E.A. CICOGNA, *Storia dei dogi*, Venezia 1867, n. 58.

13. J. GREVEMBROCH, *Monumenta veneta ex antiquis ruderibus, templorum, aliarumque Aedium Vetustate collapsarum collecta studio, et cura Petri Gradenici Jacobi Sen.*, ms. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo-Dolfin 228/I-III, 1754-1759, III, c. 84; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, tav. XVIII.
14. Nella chiesa neoromanica detta «della Pace», edificata nel 1841 nel parco del castello di Sansoucci a Potsdam. Per la storia della chiesa S. BADSTÜBNER GRÖGER, *Die Friedenskirche zu Potsdam*, Berlin 1986; H. MAI, *Die Ikonographie evangelischer Kirchen in Berlin und Potsdam zur Zeit König Friedrich Wilhelms IV*, «Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Jahrbuch», I (1995-1996), pp. 62-64; A. REISS, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrbuch*, Dettelbach 2008, pp. 118-123. Per la storia critica dei rilievi oggi a Potsdam si rimanda a D'AMBROSIO, *La "perduta" tomba*, cit., p. 46, n. 37; GAGGIATO, *op. cit.*, pp. 35-36.
15. Vi sono alcune differenze tra il disegno di Grevembroch e i rilievi di Potsdam, che però Gaggiato ha spiegato come conseguenze della storia conservativa dei marmi. Nel disegno settecentesco il doge è raffigurato a sinistra del trono, che è dotato di due sfere, poste sopra ai pilastri, assenti nel rilievo tedesco. Ciò si spiega con il fatto che il rilievo con la *Trinità* sembra essere stato rifilato: a sinistra è stata tolta la sezione che in origine doveva ritrarre anche il committente, a destra invece è stata asportata una piega della tenda. Secondo Gaggiato, inoltre, in origine l'*Annunciazione* era posta alle estremità di uno dei lati lunghi, come nell'arca Dolfin, e i diaconi erano parte della decorazione dei lati brevi. Stando a questa ricostruzione, intorno al 1754, quando lo vide Grevembroch, il rilievo doveva aver già subito alcuni rimaneagiamenti. Intorno al 1530 l'arca Celsi doveva essere posta «sopra la porta che va sotto il portico» (M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum*, a cura di L.A. Muratori, XXII, Milano 1733, col. 660; F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, IV, Venezia 1861, p. 175). Nel 1581 Sansovino, oltre a segnalare il grande incendio dell'Arsenale del 1569, che distrusse il monastero e danneggiò parzialmente anche Santa Maria della Celestia, affermò che sopra al sarcofago era scolpito un rigabello, un piccolo organo portatile usato per le funzioni sacre (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, I, Venezia 1581, p. 88r). Sempre nel 1581 iniziò il rifacimento della chiesa, affidato a Vincenzo Scamozzi sulla base di un progetto di Palladio che prevedeva una chiesa a pianta circolare. Nei primissimi anni del Seicento era già visibile la nuova chiesa, non ancora terminata, e dietro a essa vi era ancora parte di quella più antica, dove si vedevano quattro altari, tra cui uno dedicato alla Vergine nel transetto destro, di fronte al quale era collocata la sepoltura del doge Celsi (G. STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII libri da Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta emendata et ampliata da M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia 1604, pp. 129v-130r). L'opera, che si trovava dunque nel transetto sinistro, fu forse smontata poco dopo per far posto all'organo descritto nella stessa posizione da Giustiniano Martinoni intorno al 1663, e posta dove in seguito la vide Grevembroch, rimontata e frammentaria, G. MARTINONI, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII libri da Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta emendata et ampliata da M.R.D. Giovanni Stringa, edita ampliata da Giustinian Martinoni*, Venezia 1663, pp. 75-76; E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte e illustrate da Emmanuele Antonio Cigogna cittadino veneto*, III, Venezia 1830, pp. 199 ss., con segnalazione dell'epigrafe dell'arca Celsi e della sua storia a pp. 200-204, n. 4; GAGGIATO, *op. cit.*, pp. 35-36.

16. Accogliendo la proposta sull'identificazione dei pezzi come parti del sepolcro di Guido, Francesco e Ludovico Gonzaga, avanzata da Raffaella Pantiglioni e confermata da Paola Artoni, si segnalano i seguenti rilievi oggi nella cappella di San Giuseppe della chiesa francescana e un tempo in quella dedicata a San Ludovico: *Ludovico da Tolosa che introduce Ludovico Gonzaga*; la vicina *Madonna con Bambino in trono* e il rilievo raffigurante *Santa Caterina*. A questi si aggiunge, per la ricostruzione del frontale originario, il frammento che rappresenta *San Francesco che introduce Francesco Gonzaga* (inv. 11599) esposto nel Museo di Palazzo Ducale (R. PANTIGLIONI, *Statue antiche, una storia ancora aperta*, «Quadrante padano», XXI (2000), 2, pp. 33-35; P. ARTONI, *San Francesco in Mantova*, in *Sepolcri Gonzagheschi*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova 2013, pp. 57-86). Una simile struttura trilobata sorretta da colonne, che denuncia la matrice andriolesca della scultura mantovana, si osserva anche nel rilievo con la *Vergine in trono con Bambino, una santa, una devota e Sant'Antonio Abate* della cattedrale mantovana, che oggi ha funzione di *antependium*, e nel *San Pietro* esposto all'esterno della parrocchiale di Pietole, che era posto accanto al precedente nello stesso monumento funerario. A testimonianza della fortuna di questo elemento ornamentale si segnalano diversi pezzi simili in terracotta, un tempo parte di cornici architettoniche, oggi a Palazzo Ducale (invv. 12485; 12486; 12487; 12827; 12482; 12484; 12458; 12483; 11880; 11869; 11672; 11675; 11680).
17. L'*Angelo annunciatore* (69,5 × 23 × 15 cm), insieme ad altre opere del museo, fu trasferito a Palazzo Ducale nel 1937 dalle collezioni del Comune di Mantova, in applicazione a una convenzione firmata tra Stato e Comune nel 1915, ma non sono note le circostanze del suo ingresso nelle raccolte civiche né è al momento ipotizzabile la sua collocazione originaria. Per la storia delle opere già nel Museo Statale si rimanda a C. PISANI, *Le collezioni storico-artistiche del Comune di Mantova. Sulle tracce di un patrimonio da riscoprire. Il Museo Statale di Mantova 1790-1915: fotografie e documenti*, catalogo della mostra (Mantova 2015-2016), a cura di C. Pisani e C. Guerra, Mantova 2015, pp. 89-100.
18. Leandro Ozzola fu il primo a pubblicare il rilievo (L. OZZOLA, *Il museo d'arte medievale e moderna del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1950, p. 29 n. 45), ritenendolo opera di scuola locale del xv secolo, seguito da Ugo Bazzotti (U. BAZZOTTI, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento. Riapertura di un complesso museale*, a cura di F. Negrini, Mantova 1986, pp. 36-37 n. 39), che si rese conto del suo alto livello qualitativo e colse l'origine stilistica veneziana. Bazzotti lo confrontò con due rilievi di medesimo soggetto conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna databili nei decenni centrali del Trecento. È oggi possibile confermare tale paragone dal punto di vista tipologico, ma il panneggio del pezzo mantovano sembra distante ed è senz'altro di mano diversa. I contributi più recenti sulla scultura si devono a Martina Madella che, nella sua tesi di laurea e in un articolo del 2017 ha confermato, giustamente, la sua appartenenza a un sarcofago veneziano (MADELLA, *La scultura veneziana gotica e di influsso veneziano*, cit., pp. 76-83, cat. 6; EAD., *La scultura veneziana gotica a Mantova*, cit., pp. 12-13). Qualche lieve analogia si riscontra anche con un rilievo, segnalato da Stefano L'Occaso, che raffigura l'*Angelo annunciatore* ed è attribuito a Filippo de Santi in *Ritorni. Opere d'arte riportate in Italia dagli antiquari*, Roma 2000, n. 47.
19. A.F. MOSKOWITZ, in *Gothic Sculpture in America, I: The New England Museums*, New York - London 1989, pp. 328-329 n. 244.

20. Nei depositi del Museo Civico di Torino sono conservati nove pezzi di ambito veneziano, tra cui l'*Angelo* in questione, che non sono mai stati studiati in maniera compiuta. Le sculture sono entrate in museo intorno al 1870 senza una specifica documentazione e rappresentano tre *Vergini Annunciate*, i rispettivi tre *Angeli Annuncianti*, due *Santi con libro*, e un *Profeta*. Devo alla gentilezza di Simone Baiocco della Fondazione Torino Musei la segnalazione dei nove pezzi e della data del loro ingresso in museo. L'*Angelo Annunciatore* è datato all'inizio del Quattrocento in L. MALLÉ, *Le sculture del Museo d'arte antica. Gotico internazionale, Rinascimento, Tardogotico*, Torino 1965, p. 112 n. 11h, fig. 52b.
21. L'*Angelo Annunciatore* segnalato da Martina Madella in relazione alla scultura di Palazzo Ducale è in realtà parte di un frontale di sarcofago, a tratti logoro ma leggibile, che si trova oggi a Venezia, nella Biblioteca dei Cavalieri di Malta. Agli estremi del frontale è raffigurata un'*Annunciazione*, come di frequente in ambito veneziano, e al centro, entro una cornice liscia delimitata da un tendaggio aperto, anch'esso in pieno stile veneziano, una *Madonna con Bambino* accompagnata da *Santa Caterina e San Giovanni Battista* che introduce un *devoto inginocchiato*. Il rilievo, che attende di essere studiato dettagliatamente, è purtroppo molto rovinato in corrispondenza dei panneggi della parte centrale e nei volti dell'*Annunciazione*. Nonostante ciò, sembra vicino allo stile di Andrea da San Felice e all'*Angelo* di Palazzo Ducale. Si ringrazia il procuratore dell'Ordine di Malta Clemente Riva di Sanseverino che mi ha concesso di analizzare il rilievo, che è pubblicato in C. RIVA DI SANSEVERINO, *Infirmis servire regnare est. Il Gran Priorato di Lombardia e Venezia*, Roma 2018, p. 16.
22. Si ringraziano Stefano L'Occaso e Niccolò Tasselli per la segnalazione del frammento ( $14,6 \times 31,2 \times 8,8$  cm), che presenta tracce di policromia blu, di dorature sulle aureole degli angeli e di calce sui bordi superiore e sinistro. Il margine inferiore è stato con ogni probabilità regolarizzato successivamente al suo rinvenimento negli anni Quaranta del Novecento per fungere da base. Il retro è decorato con modanature geometriche e presenta il numero 29 segnato a pennarello. Curioso, anche in questo caso, il rimando iconografico all'*Adorazione dei magi* di Lorenzo Veneziano conservata presso il Kereszteni Múzeum di Esztergom, già citata in nota 11 relativamente al pastore che suona la zampogna.
23. Pochi sono gli esempi oltre alla *gisante* di Alda d'Este di Palazzo Ducale, per cui si rimanda all'attribuzione al lombardo Bonino da Campione avanzata in L. CAVAZZINI, *Da Jacobello Dalle Masegne a Bonino da Campione, da Margherita Malatesta ad Alda d'Este: qualche altro frammento di Mantova tardogotica*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 241-263, e all'alternativa proposta riguardo al tagliapietre «Cantino» che in quegli anni frequentava la corte, come si evince da un documento che si conserva in Archivio di Stato di Mantova (Archivio Gonzaga, b. 197, c. 15v), segnalato in S. L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, pp. 70-71. Credo rientrino in questo gruppo la scultura in marmo dipinto che rappresenta la *Vergine Annunciata* proveniente da Frassino e oggi nel Museo Diocesano di Mantova (inv. 243) e l'*Angelo Annunciatore* acefalo esposto nella sala del Bazzani di Museo di Palazzo d'Arco (inv. 1332), sul quale resta aperta l'ipotesi dell'appartenenza al sepolcro di Alda.



1. Mantova, torre «del Zuccaro» vista da via Rubens, angolo via Tazzoli.

STEFANO L'OCCASO

## LA TORRE DELLO ZUCCARO: APPUNTI STORICI

**E**merito dello storico Stefano Davari (Mantova 1836-1909) aver ricostruito la storia più antica del monumento oggetto di queste pagine. Non è il suo unico merito, perché le sue ricerche sono fondamentali per la storia della città nel basso Medioevo; i suoi studi sono una miniera di informazioni e tra le sue carte, in parte edite ma in parte ancora manoscritte, presso l'Archivio di Stato di Mantova, passa la storia della Mantova medievale e rinascimentale, letta attraverso le fonti. Non ci si può, quindi, avvicinare senza riconoscenza agli scritti di questo studioso.

Tuttavia, scrivendo della «torre del Zuccaro», Davari troppo precipitosamente volle dimostrare falsa quella tradizione cittadina secondo la quale la torre sarebbe appartenuta chissà quando «all'antica e nobile famiglia dei Zuccaro», come gli storici settecenteschi Federico Amadei e Giovan Battista Visi avevano sostenuto. Occorrerà tuttavia partire proprio dagli studi di Davari per dare conto della storia dell'edificio medievale, di proprietà demaniale e oggi in consegna alla Soprintendenza per l'Architettura, le Belle Arti e il Paesaggio per le province di Mantova, Cremona e Lodi<sup>1</sup>. Il piano terreno della torre è coperto da una volta a crociera in mattoni, recante un foro al centro, mentre al di sopra si trovano oggi otto solai lignei (figg. 1-3).

Nella sua più importante pubblicazione, le *Notizie storiche topografiche della città di Mantova*, del 1903<sup>2</sup>, Davari ripercorse la storia dell'edificio sin dal XII secolo. Lo studioso identificava la torre come elemento fondamentale del fortilizio imperiale, all'interno della città del XII secolo, adducendo a prova il diploma imperiale del 1116 e il sito sovrapposto dell'odierna via Tazzoli<sup>3</sup>. Davari ritenne dunque che «questa *Torre* e il *Palazzo* che andava ad essa unito furono la prima sede del governo repubblicano dell'antica Comunità di Mantova, essendo in carica i Rettori, *Guerra*, *Arioli* e *Ruffi*, nell'anno 1143»<sup>4</sup>. Questi nomi erano riportati in una «lapidetta», letta dal Visi sopra la porta della torre, «del seguente tenore:



2. Mantova, torre «del Zuccaro», piano terreno.

A. (anno) D. (domini) MCXLIII, indizione v<sup>a</sup> temporibus Verre, Arioli et Rufforum<sup>5</sup>. Sul finire del XII secolo dal Comune la torre passò – secondo la ricostruzione di Davari – ai da Rivalta, che così andarono a costituire un nucleo residenziale in quell'area; nel 1214 la torre apparteneva ai da Rivalta, per diventare proprietà dei Bonacolsi, nel 1273; sarebbe stato Pinamonte Bonacolsi a comprarla dai figli di Corrado da Rivalta, «in un coll'attiguo palazzo merlato»<sup>6</sup>.

Nel 1314 parte della torre passava da Rinaldo Bonacolsi a Filippino

detto Ravazolo Bonacolsi. Con l'avvento della signoria gonzaghesca anche la torre cambiò padrone, assieme evidentemente agli edifici attigui. Davari segna il passaggio di proprietà al 1354<sup>7</sup>, e sul finire del XIV secolo la torre appartenne dunque a Guido Gonzaga, per passare poi a suo figlio Febo; quindi, per eredità, ai figli di quest'ultimo, Gasparo e Giovanni Maria, dai quali Ludovico II avrebbe acquistato nel 1469 i beni – la torre e l'adiacente palazzo – per 950 scudi<sup>8</sup>.

Lo studioso ne concluse che «fin dal principio del XIII secolo al 1469 la famiglia Zuccaro o Zuccari non fu per niente affatto proprietaria della torre», per aggiungere che «da quest'epoca, fino al 1590, la torre continuò ad essere proprietà dei Gonzaga» e che in quell'anno il duca Vincenzo I Gonzaga cedette torre e palazzo al mercante cremonese Galeazzo Campi, ricevendone in cambio altri immobili<sup>9</sup>. Davari era dunque convinto che mai alcuna famiglia Zuccaro o Zuccari possedette la torre e affermava ciò in opposizione a quanto riportato dagli storici anteriori che se ne erano occupati.

Il cronista Federico Amadei – il quale compose la sua *Cronica* entro la metà del Settecento – scrisse della torre, ma senza indicarne la data di erezione e senza spiegare le ragioni del nome, che pure allora era moneta corrente. Francesco Tonelli, nelle settecentesche *Memorie di Mantova*, la definì «torre del Zuccaro» e la disse sorta presumibilmente nel 1143<sup>10</sup>, a ragione della lapidetta già citata, della quale offrì la trascrizione<sup>11</sup>. La lapide fu ricordata anche dal Visi, nel 1782, rilevando tuttavia la problematica indicazione dell'indizione: «I caratteri sono di quella forma, che volgarmente chiamasi gotica, ed il loro senso a dir vero per



3. Mantova, torre «del Zuccaro», ultimo piano.

me è un enigma. La prima cosa da osservarsi però da chiunque si è l'Indizione v congiunta all'anno 1143, nel quale correva la sesta; onde se non fu posta la pietra sul terminar dell'anno, converrà dire o che lo scalpellino errasse, o che siasi servita questa Città dell'Era Pisana»<sup>12</sup>. Bottoni, nella *Mantova numerizzata* edita del 1840, nulla aggiunse alla questione, notando anch'egli e trascrivendo la lapide in caratteri gotici<sup>13</sup>.

Si giunge quindi alla ricostruzione storica di Davari, moneta corrente per la maggioranza degli studiosi. Per rimanere in anni a noi prossimi, Boriani la dice adibita dal 1566 al 1763 a magazzino del sale, assieme al volume della vicina e sconsacrata chiesa dei Santi Cosma e Damiano, ne ricorda alcune vicende storiche e rammenta anche la *querelle* circa il nome, ipotizzando che la famiglia Zuccaro, attestata in via Tazzoli nel 1521<sup>14</sup>, possa comunque aver dato il nome alla contrada, pur senza la certezza che abbia posseduto l'edificio<sup>15</sup>.

L'ipotesi di Davari è ritenuta «avventata» da Marani, il quale, pur ricordando l'esistenza di una famiglia Zùccari a Mantova, ritiene che questa abbia abitato la torre nel primo Seicento; dal 1599 almeno la scuderia antistante l'attuale palazzo accademico servì da «magazzino del sale gestito dalla famiglia degli Zùccari, alla quale non molti anni dopo apparteneva pure la vicina torre medievale detta appunto dello Zùccaro»<sup>16</sup>. Anche Datei si è interessato alla torre, con un diverso punto di vista, ossia presentando l'ipotesi che essa, assieme alle torri

del palazzo del Podestà, dei Gambulini e della Gabbia, costituisse una sorta di «osservatorio solare»: opinione che mi sembra azzardata<sup>17</sup>. Questo è il quadro degli studi, salvo mie involontarie dimenticanze<sup>18</sup>.

Da qui, la necessità di una verifica sulle fonti archivistiche, tutte conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova, sempre così disponibile e generoso di risposte, per chi ha la pazienza di porre domande: anche in un periodo non facile per gli istituti di cultura, come la stagione corrente. Occorre precisare che ho potuto e voluto esaminare la questione solo per un limitato periodo storico, tra Quattro e Cinquecento, ma vale la pena presentare in sequenza cronologica almeno parte delle fonti note, che, almeno fino al Trecento, erano quasi tutte note a Davari.

Il primo documento potrebbe essere del 7 maggio 1214, che vedrebbe la torre di proprietà della famiglia Rivalta: «Actum est hoc sub porticu turim [sic] dominorum Ripalte»<sup>19</sup>.

A quel lotto abitativo sembra far riferimento un documento del 1240, pubblicato da Vaini, con cui Bonaventura *ab Oculo* acquista dai Rivalta una casa con torre:

Posuit dominum Bonaventuram de Oculo in tenutam de quarta parte pro indiviso de una pecia terre cum domo et cum turre supra se habente, iacente in hora Sancti Allexandris [sic], et de dominio et proprietate ipsius quod dominus Bonacursius de Piçollis Pilipariis tenet et tenebat in feudum a domino Grimerio de Vicecomitibus, secundum quod mihi notari infrascripto relatum fuit<sup>20</sup>.

Tuttavia, l'edificio pare fosse ancora dei Rivalta nel 1273, se essi vendevano, il 14 marzo, a Pinamonte Bonacolsi un complesso abitativo con torre «iuxta fossatum bovum in civitate veteri Mantue»; Andrea e Gualfardino del fu Corrado da Ripalta «auctoritate ipsius Andreas eius curatoris»,

concesserunt et tradiderunt eidem domino Pinamonti ob causam infrascriptam: quartam partem pro indiviso turris, que fuit illorum de Ripalta, posite in civitate veteri Mantue, iuxta fossatum Boum ab una parte et iuxta ipsum dominum Pinamone et iuxta palatium veterum quod fuit illorum de Ripalta<sup>21</sup>.

Nel 1354 la torre passava ancora di proprietà, ai Gonzaga stavolta, e la sua appartenenza sul finire del XIV secolo a Guido Gonzaga è documentata ancora da Davari; poi per asse ereditario essa – secondo lo storico – sarebbe stata di suo figlio Febo e quindi dei figli di quest'ultimo, Gasparo e Giovanni Maria, dai quali Ludovico II avrebbe nel 1469 acquistato la torre e l'adiacente palazzo<sup>22</sup>.

Una precisazione rispetto a questo percorso ci viene da un documento del 19 marzo 1377: «Johannes filius quondam domini Branchini de Malloxelo» dispose una donazione al «nobili et egregio milliti domino Febbo filio magnifici domini domini Lodovici de Gonçaga domini Mantue», di una serie di beni immobili e di appezzamenti, tra cui

«unam peciam terre casamentive cum domo supra coppata, murata et solarata et una ture supra edificata, posita in civitate Mantue in contrata Sancte Marie Matris Domini, penes magnificentum dominum dominum Ludovicum de Gonçaga dominum Mantue a duobus lateribus, bona quondam dicte domine Veronexie a tercio, et stramat Comunis a quarto<sup>23</sup>.

Febo di Ludovico nacque circa il 1355 e morì nel 1396 ed è assai probabile che la torre citata nel documento del 1377 fosse proprio quella analizzata in queste pagine.

L'8 marzo 1469 avvenne in effetti una

Compra del marchese di Mantova da Gasparo e Giovan Maria fratelli Gonzaga, cioè da Gasparo di due terzi e da Giovan Maria dell'altro terzo, di una pezza di terra casamentiva con una torre situata in Mantova nella contrada dell'Aquila, per il prezzo di ducati 950 d'oro<sup>24</sup>.

A questa data, secondo Davari la torre sarebbe divenuta di Ludovico II.

Occorre precisare – rispetto a quanto affermato da Davari – che Febo fu padre e non figlio di Guido Gonzaga; Febo fu figlio naturale di Ludovico, terzo capitano del popolo, e suo figlio Guido morì nel 1446<sup>25</sup>. Inoltre, si data al 1437 la *Sententia arbitralis lata in favorem ser Branchini de Maloxello et contra nobilles fratres quondam domini Phebi de Gonzaga de ducatis quingentis vigintiquinque*, a farci intendere che rapporti (pur non idilliaci) con i Malosello proseguirono per oltre mezzo secolo<sup>26</sup>. A questo punto interviene, a mio parere, un importante documento pubblicato dalla Lazzarini, seppure non esplicitamente riferito alla torre in esame<sup>27</sup>. La studiosa segnala due documenti del 1461 strettamente collegati: una donazione e una vendita.

Taddeo fu Febo donò, il 25 agosto 1461, un bene immobile all'oratore Zaccaria Saggi<sup>28</sup>; questa «pecia terre casamentive cum domo supra copata, murata et sole-rata, cum orto, puteo, curte et brolio et una turi» confinava con la via pubblica, con gli «heredes quondam domini Guidonis eiusdem domini Tadei fratriss» e, su due lati, con le proprietà di Ludovico II. Zaccaria a sua volta rivendette, l'11 settembre, a «Zucharo filio Belini de Palazo de Mediolano, civi et habitatori Mantue», l'oggetto della precedente donazione, assieme ad «alia domuncula ibi iuxta et uno stabulo quos ad presens tenet et conductit egregius vir Marsilius de Andreaxiis, cum uno puteo in dicta domo stabuli iuxta dictam turim» e assieme a un altro bene immobile. La transazione avvenne per il considerevole importo di 800 ducati: si trattava, come la stessa studiosa intuisce, «non [...] di una casa da nulla», e a me pare praticamente certo che la torre indicata nell'atto fosse proprio quella in esame. Dunque, nel 1461 questo Zuccaro entrò a mio avviso in possesso dell'edificio e da questo punto mi discosto dalla strada tracciata da Davari. Il rapporto della famiglia Palazzo con quel Gonzaga dovette essere stretto, poiché ancora nel 1511 compare l'impegno degli «Heredi de Zucharo da Gonzaga

*<alias de Pallatio>*, debono dare per lo anno 1511 del legato del quondam messer Thadeo da Gonzaga», un impegno registrato sui libri di masseria del Capitolo della cattedrale; infatti nel 1467 Alda di Taddeo Gonzaga aveva fatto testamento, lasciando erede universale suo marito Giannantonio detto Zuccherò<sup>29</sup>.

A questo punto, ipotizzo che il documento del 1469 alludesse a una vicina ma non identica torre; oppure che la torre «dello Zuccaro» fosse frazionata in più proprietà, che seguirono vicende diverse. Tant’è: nel 1474 il nobile Zuccaro di ser Bello da Palazzo abitava in contrada Aquila Nigra e, se anche non ne è precisata l’abitazione, è estremamente probabile che tra i suoi possedimenti figurasse la torre<sup>30</sup>. Il suo nome per la precisione fu «Johannes Antonius dictus Zucharo», come si evince da diversi altri documenti, che non hanno stretta attinenza con le vicende della torre, ma che attestano la sua presenza in contrada dell’Aquila negli anni a seguire<sup>31</sup>.

Nel 1489 Giovanni Antonio, «fq nobilis Belley de Palazo», abitante in contrada Aquila, acquistò terre a Casatico dallo «spectabilis dominus Gaspar fq spectabilis domini Guidonis q domini Febi de Gonzaga»<sup>32</sup>. I rapporti con quel ramo della famiglia rimasero quindi rilevanti ancora per un quarto di secolo.

Il 28 giugno 1490 il «nobilis Zucharus de Palazo» fece testamento, disponendo d’essere sepolto in Sant’Agnese, citando la moglie Antonia fu Battista Crespelano, i figli Alda, Chiara, Ludovico, Cecilia, Antonia e Barbara, ma soprattutto i due figli naturali e legittimi nominati suoi eredi universali: Agostino e Zaccaria<sup>33</sup>.

La torre passò dunque per via ereditaria ad Agostino e quindi a suo figlio, Giovanni Angelo Zuccari de Palazzo: così nel frattempo era mutato il cognome di famiglia. Non conosco la data di morte di Agostino, ma forse la torre era già di Giovanni Angelo quando essa, «la più alta torre di Mantova», fu colpita da un fulmine nel 1540, l’anno della morte di Federico II Gonzaga. Da questo evento furono tratti funesti auspici: «certum est tactam e caelo turrim quae haud longe eminebat, commeatuum angustiam portenta partu edita, praesagium mathematicis dedisse etc»; Possevino non dice quindi di quale torre si trattasse, ma Amadei ne desume fosse quella

detta del Zuccaro, che fu mozzata nella sua sommità e diroccarono li quattro finestroni che vi erano per sostenere il tetto, onde poi rimase sempre, fino a’ giorni miei, così diroccata e scoperta, sebbene fu, come il dirò l’anno 1717, risarcita e coperta<sup>34</sup>.

I primi restauri furono condotti pochi anni più tardi, ma nel frattempo avvenne un nuovo passaggio di proprietà. Giovanni Angelo Zuccari de Palazzo vendette la torre a Giulio Ceruti (o Ceruto) nel 1551-1552, in fasi distinte. Questi entrò in possesso del fabbricato – che includeva, come espressamente detto nell’atto d’acquisto, un appezzamento con una casa e «cum una ture alta, antiqua, murata, solerata, non tamen cupata, cum curte, orto et stabulo de medio



4. Mantova, torre «del Zuccaro», epigrafe del 1553 in esterno.

puteo»<sup>35</sup>. Un'epigrafe, ancora esistente ma praticamente illeggibile, poiché quasi completamente abrasa (fig. 4), è ricordata dal cronista settecentesco Amadei e dà memoria di un restauro effettuato nel 1553 sulla torre, evidentemente a carico di Giulio Ceruti («SUB DUCE GULIELMO GONZAGA III MANTUAE | JULIUS CAESAR CERUTUS HANC SUAM TURRIM | RESTAURAVIT ANNO MDLIII»)<sup>36</sup>. L'intervento fu realizzato nel contesto di più ampi lavori: proprio nel 1553 il *mercator* Giulio Ceruti ottenne di ampliare la sua proprietà sino alla limitrofa legnaia della Corte; il decreto che autorizzava i lavori fu sottoscritto da Giovan Battista Bertani, allora prefetto delle fabbriche<sup>37</sup>. La torre dovette servire all'epoca da magazzino a supporto dell'attività di Ceruti (e prima forse anche degli Zuccari da Palazzo); è anche ipotizzabile che l'oculo posto al centro della volta al piano terreno servisse, in asse con simili fori nei solai soprastanti (ma quelli attuali, moderni, ne sono privi), per la movimentazione della mercanzia, all'epoca di Ceruti e forse anche prima.

Ceruti lasciò poi la torre alla moglie Veronica Bottagli, con testamento rogato il 5 luglio 1566<sup>38</sup>. La vedova si risposò neanche otto anni più tardi, con il ricco mercante Galeazzo Campi<sup>39</sup>, figlio del ben noto pittore cremonese Giulio Campi, e infatti nella dote della donna compare la «peciam terre casamentive cum domo supra cupata, murata et solerata, cum horto, puteo, stabulo et revolto, cum turre ei iuncta dicta la torre del Zuccaro»<sup>40</sup>. Forse nel 1568 è quindi la prima menzione, cronologicamente rilevante, del nome «torre del Zuccaro»,

che Marani riteneva seicentesco. Anzi, la contrada in cui la torre giace ne prese il nome, come attesta una carta di fine Cinquecento:

Una pezza de terra casamentiva con casa sopra murata, coppata et solerata, con corte, pozzo et revolto, posta nella contrata dell'Aquila detta della torre del Zuccaro<sup>41</sup>.

La torre rimase proprietà di Campi fino al 29 novembre 1590, quando tornò a essere dei Gonzaga.

Vincenzo I Gonzaga permuto una casa, da lui comprata il 5 giugno 1590 da Niccolò d'Arco e confinante con un lato colla casa dei Borromei, con il complesso abitativo che include la «torre del Zuccaro», entrandone in possesso<sup>42</sup>. Per la sua nuova casa, nell'attuale via Cavour, Galeazzo Campi commissionò ad Antonio Maria Viani una decorazione della quale ci rimane un disegno preparatorio all'Albertina di Vienna (inv. 17246)<sup>43</sup>; sempre su committenza del Campi, Viani dipinse anche un *San Michele Arcangelo* nella vicina chiesa di Sant'Agnese<sup>44</sup>.

Nella torre o nelle immediate adiacenze visse per un paio di anni il celebre pittore Domenico Fetti, giunto a Mantova al principio del 1614, al servizio del suo più importante committente e protettore, Ferdinando Gonzaga, già cardinale, poi settimo duca di Mantova. Fetti ottenne il 20 novembre 1620 in dono dal Gonzaga una casa posta «in questa contrata dell'Aquila, dove si dice dalla Torre del Zuccaro»<sup>45</sup>; all'epoca, questa era di proprietà del duca di Mantova. Il pittore abbandonò Mantova nel 1622, morendo assai giovane nel 1623. Le successive notizie sulla torre risalgono agli inizi del XVIII secolo.

Il cronista Amadei ci fa sapere che nel 1717

«nell'ottobre fu risarcita in Mantova la torre denominata del Zuccaro, con idea di valersene a porvi dentro in sicuro le polveri d'artiglieria. Era essa tutta scoperta, senza tetto e senza scale per salirvi in cima, rimasta così malconcia da un fulmine, siccome lo notai l'anno 1540. Furono adunque fatte fare le scale opportune e gli operai, tirando su quella sommità con lungo stento li legnami e materiali occorrenti, coprironla di tetto. Poscia a piedi della medesima, verso strada, vi fu aperto un taglio per comodo dell'ingresso, qual vedesi ora, ed assicurato con una porta ferrata<sup>46</sup>.

Un documento menziona la torre nel 1763: la «Torre detta del Zuccaro con diversi piani, serve di magazeno della Camera»; così nella *Specificazione de' numeri marcati nel disegno del piano generale della regia ducal corte di Mantova* compilata a Milano, il 10 aprile 1763 da Giuseppe Bianchi<sup>47</sup>.

Pur senza riuscire a seguire tutti i passaggi di proprietà dello stabile e senza averne indagato le più remote origini, ho potuto dimostrare che la torre appartenne alla famiglia Palazzo dal 1461 al 1551 e che questa famiglia prese anche il nome di Zuccari, da quel Giovanni Antonio, detto appunto Zuccaro, che visse almeno dal 1461 al 1490 e che lì abitò; inoltre, ho potuto retrodatare il toponimo «torre del Zuccaro» almeno al 1568, chiarendo così che il nome della stessa deriva da un antico proprietario dell'edificio.



*Mantova, torre «del Zuccaro» vista da via Don Enrico Tazzoli.*

## ABSTRACT

Archival sources allow us to understand the name of the tower called “del Zuccaro” and set close to the Gonzaga palatine complex. These findings give credit to 18<sup>th</sup> century sources that explained the name as due to a former owner of the building, even if suggesting an incorrect chronology. The scholarly approach by Stefano Davari, who traced back the property passages of the tower from the early 13<sup>th</sup> century on, is here completed with the story of the building from 1461 on. In this period, the tower belonged to the Palazzo family, also known as Zuccari, because of the surname “Zuccaro” given to Giovanni Antonio (documented from 1461 to 1490), who owned the building.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
CC	Capitolo della Cattedrale
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio Notarile
RN	Registrazioni Notarili

1. L'interno della torre è oggi pulito e in ordine, grazie a un intervento risalente al 2016. Per aver agevolato l'accesso, ringrazio il soprintendente Gabriele Barucca e il funzionario architetto Paolo Corradini.
2. S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova 1975 (1903).
3. *Ibid.*, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. *Ibid.*, p. 15.
6. *Ibid.*, pp. 11 e 29 nota 24.
7. Circa i due passaggi trecenteschi: *ibid.*, pp. 15-16.
8. *Ibid.*, p. 16.
9. *Ibid.*, p. 16. V.P. BOTTONI, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città, con note*, Mantova 1839, p. 9, afferma invece che nel 1590 la torre passò dalla famiglia Zuccari a Vincenzo I Gonzaga.
10. F. TONELLI, *Ricerche storiche di Mantova*, I, Mantova 1797, p. 88.
11. *Ibid.*, p. 358.

12. G.B. VISO, *Notizie storiche della città e dello stato di Mantova*, II: *Dall'anno di Cristo 990 fino all'anno 1183*, Mantova 1782, pp. 266-267.
13. BOTTONI, *Mantova numerizzata*, cit., p. 9.
14. ASMN, AG, Decreti, libro 35, cc. 200v-201r, 25 febbraio 1521: Una «portiuncula terre sive casamentive, murata et solerata contigua suprascriptam ab uno latere, versus confinia domus olim illorum de Zucharo, nunc vero Francisci Pagani» e adiacente al forno della corte, forse perché nel frattempo si erano trasferiti in contrada Pusterla.
15. E. BORIANI, *Castelli e torri dei Gonzaga nel territorio mantovano*, Brescia 1969, pp. 195-197.
16. E. MARANI, *Vie e piazze di Mantova (Analisi di un centro storico)*, «Civiltà Mantovana», X (1976), 55-56, pp. 104-118: 116 e 118 nota 18 (ora anche: ID., *Vie e piazze di Mantova. Analisi di un centro storico*, nuova edizione, «Civiltà Mantovana», quarta serie, XLIX (2014), supplemento al n. 138, pp. 27 e 32 nota 63). In ASDMN, fondo Santa Barbara, b. 76, ex filza xxi, relativa alla costruzione delle case canonicali, anni 1583-1596, Roberta Benedusi con la sua consueta gentilezza ha individuato un paio di documenti in cui si nomina il «salario de Cucaro» (c. 573, 27 agosto 1588) o «il salario nella contrada de Zuchari» (c. 616, 16 luglio 1588).
17. E. DATEI, *Mantova: le torri del sole*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXVIII (1993), 9, pp. 57-65. Ben curiosa la conclusione dell'autore (p. 64): «anche se le torri a quel tempo fossero state costruite a casaccio, non ha poi grande rilevanza perché le relazioni matematiche comunque esistono e sono controllabili. Vorrà dire che noi mantovani del xx secolo abbiamo ora scoperto o interpretato o recuperato un osservatorio solare che i nostri antenati inconsapevolmente avevano costruito», paragonandolo alle costruzioni dei Maya. Non mi pare un modello di metodo, né una conclusione condivisibile.
18. Con taglio necessariamente divulgativo, mi ero interessato alla torre in un articolo apparso il 10 gennaio 2010 sulla «Gazzetta di Mantova», anticipando la soluzione qui adeguatamente argomentata.
19. ASMN, AG, b. 303, 7 maggio 1214, *Emtpio Jacobi iudicis de Mercato unius petiae terrae vineatae iacentis in loco ubi dicitur Sanctus Cassianus, precio librarium 24 a Raimondino et Açolino fratribus de Mscaro*.
20. M. VAINI, *Dal Comune alla Signoria. Mantova dal 1200 al 1328*, Milano 1986, p. 32; ASMN, AG, b. 304, 12 febbraio 1240.
21. DAVARI, *Notizie storiche topografiche*, cit., p. 29 nota 24; ASMN, AG, b. 245-248, fasc. 4.
22. *Ibid.*, p. 16.
23. ASDMN, Mensa Vescovile, Investiture, registro 13 (ex 12), c. 111r-v. La *Veronexia* citata nell'atto come la «filia quondam domini Petri de Ambroxiis de Verona, a qua domina Veronessia dictus quondam Branchinus eius pater fuit heres universalis institutus», il 30 dicembre 1349.
24. ASMN, AG, b. 249, fasc. 35, cc. 44v-45r (B XI, Catastri Camerali, 1469-1473).
25. Per uno schema genealogico di quel ramo della famiglia Gonzaga: G. NOSARI, F. CANOVA, *I Gonzaga di Mantova*, Reggiolo 2019, pp. 100-101.
26. ASMN, RN, 1437, cc. 158v-160r. L'atto vede contrapposti Guido, Taddeo e Alberto Gonzaga, anche per gli altri fratelli Francesco e Anselmo, e Branchino di Giovanni Malosello.

27. I. LAZZARINI, *Gerarchie sociali e spazi urbani a Mantova dal Comune alla Signoria*, Pisa 1994, p. 92; ASMN, RN, 1461, cc. 25v (*Donatio nobilis Zacharie de Pisis a domino Tadeo*) e 26r (*Emptio Zuchari de Palatio a Zacharia Pisano*). Entrambi i documenti sono rogati alla presenza, tra i vari testimoni, di maestro Giorgio di Ottolino di Baviera *scriptor* (su cui: S. L'OCCASO, *Fonti archivistiches per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento. 1382-1459*, Mantova 2005, pp. 93-94), il quale desumo potesse essere a stretto contatto con Zaccaria Saggi.
28. Su Zaccaria Saggi, figura importante della cultura a Mantova nel secondo Quattrocento: A. CANOVA, *Dispersioni. Cultura letteraria a Mantova tra Medio Evo e Umanesimo*, Milano 2017, *ad indicem*.
29. ASDMN, CC, fasc. 73, *Liber introitorum et expensarum*, 1511-1512, c. 19v. Per il testamento di Alda e altre notizie su Giannantonio: *Cronaca di Mantova. Memoriale (1445-1481) di Andrea Stanziali / Vidali da Schivenoglia e aggiunte anonime (1482-1506)*, a cura di R. Signorini, II, Mantova 2020, p. 634.
30. ASMN, RN, 1474, c. 400.
31. ASMN, AG, b. 2426, da Ceresara, il 16 maggio 1481, Zuccaro scrive in qualità di vicario; ASMN, AG, b. 2430, c. 2, Zuccaro da Palazzo a Federico I, 30 luglio 1482 (circa danni fatti in casa sua); ASDMN, CC, *Liber introitorum et expensarum*, 1483, *liber Colomne*, c. 18v: «Johannes Antonius dictus Zucharo dare debet singulo anno vigore ut in libro Corone a carta 17, pro toto anno 1483»; ASMN, RN, 1485, cc. 168 e 391.
32. ASMN, RN, 1489, cc. 505v e 505v-506r.
33. ASMN, RN, 1490, c. 39.
34. F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, 5 voll., Mantova 1954-1957, II, p. 589.
35. ASMN, AN, notaio Antonio Pontevico, b. 7357, 2 luglio 1551 (*Emptio et investitura domini Julii de Cerutis a domino Johanne Angelo de Zuccaris de Pallatio*; Gian Angelo, dichiarando di essere maggiorenne, vende a Giulio centoventuno parti *pro indiviso* di 550, dell'appezzamento che include la torre; delle altre 429 parti investe per quattro anni lo stesso Giulio Ceruto), e b. 7358, 6 febbraio 1552. ASMN, RN, 1551, c. 1122v: il «discretus vir dominus Johannes Angelus filius quondam domini Augustini de Zucharis de Pallatio» è cittadino mantovano abitante in contrada Pusterla. La transazione si concluse nel 1552 (vedi anche ASMN, RN, 1552, c. 151r): *Emptio et liberatio domini Julii de Cerutis a domino Johanne Angelo de Zuccaris de Pallatio*; Gian Angelo Zuccari de Palatio abitante in contrada Pusterla «dedit tradidit affrancavit et liberavit comendabili domino Julio filio quondam domini Johannis Baptiste de Cerutis, civi, et mercatori Mantue de contrata Aquile presenti, affrancanti, aquirenti et stipulanti pro se et heredibus suis, partes centum pro indiviso ex partibus quadringentisvigintinovem unius petie terre casamentive cum domo supra murata, solerata, cupata et cum una ture alta, antiqua, murata, solerata, non tamen cupata, cum curte, orto et stabulo de medio puteo [...], sita in civitate Mantue in contrata Aquile, penes viam communis in parte, dominum Bernardum zardinerium in parte a primo latere, iura illustrissimi et excellentissimi domini ducis Mantue a secundo et tercio, illos de Paganis in capite unius viazole tendentis ad curtem domus domini Antonii aromatari de Andreasiis et predictum dominum Andream in parte a quarto, salvis aliis confinibus». Nel 1560 Giovanni Angelo era già morto: ASMN, RN, 1560, c. 2892r-v (*Inventarium quondam nobilis domini Johannis Angeli de Zuccaris aliter de Pallatio*).

36. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 667 («e se ne legge la memoria su quella medesima lapidetta che indica la prima sua edificazione»).
37. ASMn, AG, Decreti, libro 44, cc. 44v-45r.
38. ASMn, AN, notaio Giuseppe Caggioni, b. 2876 bis, 5 luglio 1566. Giulio (ASMn, famiglie celebri d'Arco, III, p. 231) fu sepolto con la moglie al Carmine, dove una lapide ricordava «*Julius Cerutus sibi et Veronicae Bottalae uxori fidissime hoc sepulcrum statuit xxiii jannuarii MDLXV*». La stessa fonte ricorda Veronica di Giovanni de Botaleis (*ibid.*, pp. 231 e 233) come vedova di Filippo Alberigi, al momento del suo matrimonio con Giulio Ceruti.
39. Galeazzo Campi ottenne la cittadinanza mantovana il 28 novembre 1567, con decreto ducale (ASMn, AG, Decreti, vol. 48, c. 112r).
40. ASMn, AN, notaio Taddeo Berlenghi, b. 1876, 6 gennaio 1568.
41. ASMn, AG, b. 271-272, fasc. 7, c. 73v (ma anche c. 73r).
42. ASMn, Magistrato Camerale Antico, b III, Palazzi e Fabbriche Camerali, 1560-1593, 29 novembre 1590; *Permutatio inter Serenissimum dominum dominum ducem Mantuae et Montisferrati et magnificum dominum Galeatium Campum cum renuntia magnifica dominae Veronicae eius uxoris et cum aliis cautionibus*, con la quale, nella casa di Galeazzo «sita in contratta Aquilae, nuncupata torre del Zucaro», la stessa fu ceduta dal mercante al duca in cambio di un immobile confinante per tre lati sulla via pubblica e «illusterrimos dominos comites de Borromeis ab aliis», la quale torre Veronica aveva dato in dote a Galeazzo. La permuta era stata impostata già il 7 giugno ed è accompagnata da una stima di Giovan Francesco Vigilio. Il documento è trascritto da G. SORTINO, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 27 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), a cura di G. Bora e M. Zlatoohlávek, Milano 1997, p. 493 doc. 8.
43. G. BORA, in *I segni dell'arte*, cit., pp. 362-363 n. 158. Campi rimase ancora almeno due anni nella precedente abitazione, a causa dei rallentamenti nei lavori nella nuova.
44. C. TELLINI PERINA, *I Campi e il loro lascito*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori: saggi di storia dell'arte*, Cremona 2004, pp. 95-100.
45. E.A. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, p. 334 doc. 33.
46. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., IV, p. 344.
47. *Dai Gonzaga agli Asburgo. L'inventario di Palazzo Ducale del 1714*, a cura di P. Bertelli, R. Berzaghi, S. L'Occaso, G. Malacarne, Bologna 2006, p. 232 n. 78.



1. Albero serafico di Carlo de Arenberg, Epilogus totius Ordinis Seraphici P.S. Francisci,  
Anversa 1650, in cui sono ritratti gli esponenti delle nobili famiglie entrati  
nell'ordine francescano; particolare del cartiglio riservato ai Gonzaga di Mantova  
con la «B. Paula», ovvero Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga.

CRISTINA CAMPO - MARIAFIAMMA FABERI  
ANNA MARIA ORI

LA FAMIGLIA GONZAGA  
E IL MONASTERO DEL CORPUS CHRISTI  
DI BOLOGNA

**D**urante una ricerca presso l'Archivio di Stato di Mantova, tesa a rilevare eventuali collegamenti tra i monasteri dell'ordine di Santa Chiara del Centro-Nord Italia, abbiamo trovato un carteggio consistente in quattordici lettere inviate dal monastero del Corpus Christi<sup>i</sup> di Bologna ai signori di Mantova<sup>2</sup>. Nonostante le dimensioni ridotte il carteggio documenta un forte legame, finora ignoto, tra il monastero bolognese e la corte dei Gonzaga. Una sorpresa è stato il ritrovamento in corso d'opera di alcune lettere inviate da Isabella d'Este al monastero.

Il materiale documentario può essere diviso in tre gruppi, cronologicamente successivi: il primo, di sei missive, si apre con una lettera sottoscritta da suor Leonarda Gozzadini con un breve saluto di suor Illuminata Bembo, mentre le altre cinque lettere sono sottoscritte personalmente da quest'ultima, compagna e prima biografa di santa Caterina Vigri. Il secondo gruppo, composto da otto lettere, ha come destinatari la marchesa Isabella d'Este, moglie di Francesco II Gonzaga, e il marchese Federico suo figlio. Tra le mittenti spiccano suor Camilla Bentivoglio<sup>3</sup>, figlia di Giovanni II Bentivoglio e di Ginevra Sforza, e suor Ursina, figlia dello scrittore umanista Giovanni Sabadino degli Arienti<sup>4</sup>, segretario di Andrea Bentivoglio e apprezzato autore di opere letterarie e di novelle. Il terzo gruppo è costituito dalle tre risposte della marchesa Isabella, rinvenute nei suoi registri personali di copialettere, indirizzate al Corpus Christi di Bologna.

*Da Paola Malatesta a Barbara di Brandeburgo*

La presenza dei Francescani a Mantova è precoce, accertata da documenti per il ramo maschile già nel 1232<sup>5</sup> e per le Clarisse dal 1244<sup>6</sup>; la presenza di entrambi è protetta dal potere politico cittadino anche durante le gravi difficoltà del XIV

secolo. Nel primo e secondo decennio del Quattrocento il ramo femminile riceve un forte impulso da Paola Malatesta (Pesaro 1393 - Mantova 1449), dal 1409 moglie di Gianfrancesco Gonzaga, il primo della famiglia a ottenere il titolo di marchese nel 1433.

La giovane signora, molto legata alla famiglia d'origine, in particolare alla cognata Battista da Montefeltro, appare da subito «responsabile, attenta, talora più salda e presente del marito, cui la univa probabilmente un'analogia sensibilità religiosa»<sup>7</sup>. Paola Malatesta<sup>8</sup>, infatti, su ispirazione e consiglio di Bernardino da Siena si prodiga per dare inizio a una nuova comunità di Clarisse a Mantova. Nel 1418 chiede e ottiene da papa Martino V che il bizzoccaggio da lei fondato<sup>9</sup> possa adottare la *Regola* di santa Chiara. Nel 1420 le religiose ottengono la conferma papale per professare la *Prima Regola*, che prevede il *privilegio della povertà* senza la sicurezza economica di rendite o proprietà. Mantova diviene in breve un polo attraente della riforma dell'Osservanza, tanto che dal Corpus Christi di Mantova prendono vita cinque nuove fondazioni e due monasteri già attivi vengono riformati<sup>10</sup> (fig. 1).

### *Caterina Vigri da Ferrara a Bologna*

Tra le nuove comunità sorte sotto l'influenza mantovana vi è, nel 1431, il Corpus Christi di Ferrara. Il suo esordio è travagliato: il gruppo di donne riunitesi attorno a Lucia Mascheroni, dopo una prima vicinanza agli Agostiniani, si divide e non riesce ad accordarsi su quale spiritualità e regola seguire. Caterina Vigri, figlia di un giurista ferrarese al servizio degli Este, a soli tredici anni, dopo un'esperienza come damigella di Margherita d'Este, nel 1426 lascia la corte estense per entrare nella comunità di Lucia Mascheroni. Possiede già una formazione culturale e religiosa che può offrirle un matrimonio vantaggioso, eppure sceglie di unirsi a donne penitenti, ancora incerte sulla regola monastica da adottare<sup>11</sup>. Dopo varie tensioni un primo gruppo di sorelle seguirà la regola agostiniana, mentre l'altro, sostenuto da Caterina Vigri, si legherà sempre più strettamente ai frati dell'Osservanza, chiedendo di professare la *Prima Regola* di santa Chiara<sup>12</sup>. Dopo un lungo travaglio, grazie all'opera di mediazione del ramo maschile con la curia papale e con l'aiuto economico della facoltosa Verde Pio da Carpi<sup>13</sup>, la comunità ferrarese riesce a trovarsi unita nell'accogliere la *Prima Regola* di santa Chiara. In questa delicata fase di partenza un gruppo di sorelle mantovane, consapevoli delle difficoltà degli inizi di una nuova comunità religiosa, si trasferisce presso la nascente fraternità ferrarese del Corpus Christi<sup>14</sup>.

Durante la sua esperienza alla corte estense Caterina ha avuto la possibilità di acquisire una cultura di alto livello, da cui le derivano la padronanza del latino, la passione per la musica, per la miniatura e la conoscenza della produzione

letteraria dell'epoca. Nei primi anni della fondazione ferrarese suor Caterina si tiene lontana da ruoli di governo, ma ricopre per un lungo periodo il gravoso incarico di fornaia e l'ufficio di maestra delle novizie. Nel 1455 alcuni Terziari Francescani bolognesi e i frati dell'Osservanza<sup>15</sup> chiedono alla badessa del Corpus Christi di Ferrara, suor Leonarda degli Ordelaffi, di mandare un gruppo di sorelle ferraresi ad avviare una nuova fondazione clariana a Bologna. Caterina, già conosciuta per esemplarità di vita e santità, viene sollecitata perché vi prenda parte. La richiesta di trasferimento di Caterina suscita un certo scompiglio non solo all'interno del mondo ecclesiale e conventuale, ma anche cittadino: persino Borso d'Este, preoccupato, incalza il suo referendario Ludovico Casella perché Ferrara non venga privata della presenza di una santa donna:

Tu vedrai quella [lettera] di vescovo<sup>16</sup> et de Pedro de Lardi<sup>17</sup> che fanno mentione delabbaressa del Corpo di Christo<sup>18</sup>, vedi de intendere la cossa cum el vescovo et che fra lui et nuoi se pilgli qualche buono partito che non faciamo questa perdeza de perdre una dona sancta<sup>19</sup>. Bartoli Lombardi

Il desiderio di Borso d'Este resta tale. Infatti il 22 luglio 1456 una ventina di sorelle ferraresi, guidate da Caterina Vigri, abbadessa per ordine di suor Leonarda, arrivano a Bologna accolte con tripudio da tutta la città; tra loro, oltre a suore bolognesi di nascita, c'è anche la veneziana Illuminata Bembo, che diverrà la sua prima biografa e testimone dei fatti più salienti della nuova fondazione bolognese<sup>20</sup>. Caterina è preceduta dalla sua fama di donna santa, da racconti delle sue esperienze mistiche e della sapienza umile che ha caratterizzato il suo cammino. Una fama non cercata e non alimentata, perché ha sempre vissuto nel nascondimento, tanto che lei stessa si definiva «minema chagnola»<sup>21</sup>.

In pochi anni il Corpus Christi di Bologna diventa un centro di vita evangelica e, per la sua attrazione spirituale e culturale, numerose figlie di famiglie nobili bolognesi vi entrano per vivere da sorelle povere di santa Chiara.

Caterina muore il 9 marzo 1463. La sua sepoltura emana un soave profumo, tanto che, richiesti i dovuti permessi, il suo corpo viene dissepolto dopo diciotto giorni e le sorelle lo ritrovano mirabilmente intatto. La notizia si diffonde e tutti i bolognesi vogliono rendere omaggio a quel corpo incorrotto, che presto opera guarigioni e prodigi che ne confermano la santità, già riscontrata da molti quando ancora era in vita.

### *Un dono per il corpo della beata Caterina*

La morte di Caterina lascia un forte senso di smarrimento nelle sorelle<sup>22</sup>, la nomina di una nuova badessa è difficile. La più adatta, votata all'unanimità dalle consorelle, suor Paola Mezzavacca<sup>23</sup>, si sottrae all'incarico, accettando «solo per obbedienza» la carica di commissaria, in attesa dell'intervento del

padre provinciale dei Minori Osservanti, il quale, informato che la vita del monastero è comunque ordinata e tranquilla, arriva a Bologna dopo tredici mesi e sblocca la situazione.

Il 9 aprile del 1464<sup>24</sup> una nuova elezione chiama al badessato suor Leonarda Gozzadini, donna, come dicono le *Memorie* del monastero, «di grand'ingegno e sapere, e in tutte le cose prudente»<sup>25</sup>. Il suo insediamento è approvato e confermato dal provinciale degli Osservanti e la vita del monastero continua, mentre gli eventi straordinari relativi al corpo di Caterina attirano la crescente attenzione dei bolognesi, e non solo.

La prima lettera del nostro carteggio (*fig. 2*), datata 7 gennaio 1466 e sottoscritta da suor Leonarda<sup>26</sup>, ne conferma le doti di ingegno e prudenza. Per una richiesta molto delicata relativa al corpo di Caterina incarica il converso del monastero, fra Gasparo da Reggio, di consegnare la lettera personalmente, presentandosi alla marchesa di Mantova Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico Gonzaga<sup>27</sup>, e di illustrarle l'importanza della supplica che le rivolge, a nome di tutte le sorelle del monastero di Bologna, nella quale, dopo essersi scusata con la marchesa, così «nobile, devota e pia» della libertà che si sono prese di scriverle «così familiarmente», avanza la richiesta:

Nui puverele vi pregamo vi piaça darce per elemosina tanto drapo e borchato,  
possiamo fare almeno una honesta<sup>28</sup> alla nostra beata madre Katerina quale suo  
divoto e mirabele corpo abbiamo apresso annui come vi poterà informare questo  
nostro factore portatore de la presente.

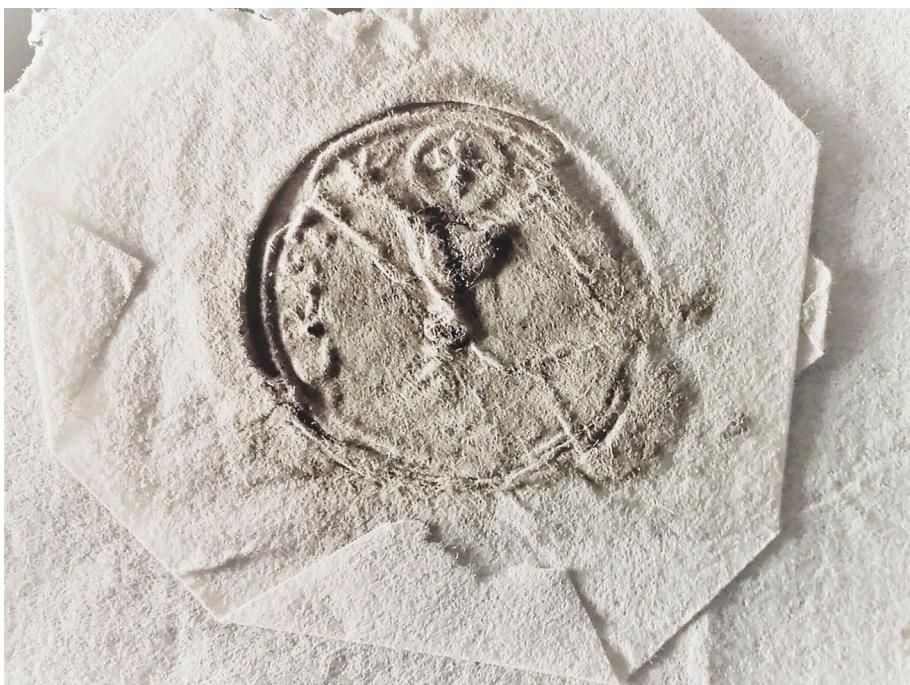
Fra Gasparo dunque non è un semplice corriere, così come la sua ambasciata presso la corte gonzaghesca va oltre la semplice richiesta del tessuto. Grazie a lui, le sorelle offrono alla marchesa Barbara l'occasione di udire da un testimone degno di fiducia tutto ciò che riguarda la fama di santità di Caterina e la devozione popolare per il suo corpo incorrotto<sup>29</sup>. Inoltre, fornendo il tessuto per lo scapolare, la benefattrice, oltre a manifestare la sua devozione per Caterina, potrà ottenere da lei la protezione per sé e per la propria famiglia, anche grazie alle preghiere di intercessione e al ricordo delle sorelle:

la beata Katerina per vui e per lo Illustro Vostro Signore e figlioli sarà avochata e  
nui etiam sempre renderemo obligatissime in tute nostre.

Suor Leonarda lascia poi uno spazio alla fine della lettera perché suor Illuminata Bembo possa rivolgere il suo saluto personale alla marchesa Barbara:

Io suor Illuminata a vui mia amabile madona me aricomando piaçavi avere de me  
aricordo. Non *aliud* la divina clemencia vi conserva per tempore longo.

Illuminata sollecita la marchesa a ricordarsi di lei: questo desiderio può rivelare una conoscenza o un rapporto epistolare precedenti. Nella sottoscrizione suor



2. Particolare del sigillo cartaceo apposto sul retro della lettera di suor Leonarda Gozzadini alla marchesa Barbara di Brandeburgo del 7 gennaio 1466. Si distinguono il calice e l'ostia e parte della dicitura «Corpus Christi». Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1141 n. 133.

Leonarda si qualifica «poverela»: sembra volersi avvicinare allo stile e all'esempio di umiltà di Caterina, la quale, in una lettera del 1462 indirizzata ai reggenti di Bologna, si congeda con le parole «poverela indegna sora»<sup>30</sup> e aveva concluso il suo trattato più famoso, *Le Sette Armi necessarie alla Battaglia Spirituale*, con la sottoscrizione: «Catherina poverella bolognesa»<sup>31</sup>.

### *Il cardinale Francesco Gonzaga, legato apostolico a Bologna*

Nel 1471 il cardinale Francesco Gonzaga, secondogenito dei marchesi Barbara e Ludovico, è nominato legato pontificio a Bologna; si rafforza così un legame non solamente personale e devozionale, ma anche istituzionale tra le clarisse del Corpus Christi di Bologna e la famiglia Gonzaga.

L'8 gennaio 1473 Illuminata Bembo, ora abbadessa, scrive due lettere simili ma non identiche<sup>32</sup>, una diretta al marchese Ludovico e l'altra alla marchesa Bar-

bara; sono il secondo appello che Illuminata rivolge ai marchesi dopo un primo tentativo a cui non è seguita alcuna risposta. Entrambe le missive chiedono ai marchesi che si facciano intermediari presso il figlio Francesco, cardinale legato a Bologna, perché questi le aiuti economicamente nella costruzione della chiesa. Il tono è diverso, più formale nella lettera indirizzata al marchese, più intimo in quella alla marchesa Barbara: suor Illuminata ripone in lei piena fiducia perché sa che un figlio non opporrà alcun rifiuto alle richieste della madre.

Dopo la fondazione del Corpus Christi di Bologna, il monastero è un cantiere aperto tra ampliamenti e modifiche, che vede via via la costruzione di un chiostro tra gli anni 1461-1463, a cui ne seguono altri due entro la fine del Quattrocento. La richiesta di Illuminata al cardinale Francesco Gonzaga avviene in un momento di intensa espansione che necessita di un cospicuo aiuto. Dopo il 1476 si ha la costruzione della chiesa interna alla clausura che sostituirà il vecchio oratorio di San Cristoforo delle Muratelle, per proseguire col prolungamento della chiesa esterna, destinata ai fedeli, nel 1478<sup>33</sup>.

### *Il cardinale Francesco Gonzaga visita il monastero*

Nei mesi successivi alla richiesta di Illuminata del gennaio 1473 il cardinale Francesco si trova a Mantova; solo nel mese di novembre scende verso Bologna per proseguire verso Roma. Durante questo viaggio, il 14 novembre 1473 scrive da Loiano<sup>34</sup> alla madre una lettera in cui racconta la sua visita al monastero del Corpus Christi, raccontandone i particolari:

Heri in executione de quanto desideravano le monache del Corpo di Christo da Bologna per la ampliatione de quello suo monasterio: e de la raccomandatione che Vostra Signoria me ne fece: cavalcai al luoco loro: et io stesso le misi in possessione la qual cosa abrazai tanto più caldamente per quello havevano fatto a la Illustrissima Madonna Paulina mia sorella. Et entrai nel monasterio mosso da singolar devotione de quella beata Catherina dove l'abbadessa me disse: che fin d'ora ugni septimana sette monache havevano degiunato pan et acqua per impetrar da Dio quella gratia desiderata de mia sorella. Et che ge ne era una: la qual tra loro è reputata molto sancta che haveva fatto continuamente speciale oratione a Dio: che se degnasse conservare quella giovene senza mancamento alcuno.

E più presto convertisse in lei dice mo l'abbadessa haverne buona speranza perché già a questa monacha è cominciato de quello mal: che fa persuaderli sia exaudita la oratione sua: che cussì piaccia a l'Altissimo de fare<sup>35</sup>.

Abbiamo voluto trascrivere per intero il messaggio del cardinale Francesco per conservare la freschezza e il coinvolgimento con cui riferisce alla madre la sua visita al monastero. Il doppio appello ai marchesi di Mantova di Illuminata Bembo del gennaio 1473 ha avuto un esito positivo, anche se non immediato,

ma più prezioso, perché il donativo sembra davvero provenire dal patrimonio privato del cardinale<sup>36</sup>. Inoltre la lettera mette in luce la forte motivazione familiare da cui deriva tanta generosità: il cardinale riconosce e attribuisce alle sorelle del Corpus Christi un miglioramento delle condizioni di salute della sorella minore Paola, che ha da poco compiuto nove anni. La badessa<sup>37</sup> riferisce al cardinale che una monaca «molto sancta» sta pregando per Paola e che i sintomi del male che affligge la bambina si stanno manifestando in questa monaca. Assumere su di sé la malattia di un'altra persona per farle riavere la salute fisica è una preghiera di intercessione particolare, che si può definire preghiera di espiazione vicaria<sup>38</sup>: attraverso l'offerta personale della propria vita si intercede e chiede la liberazione dell'altra persona dalla malattia.

La piccola Paola<sup>39</sup> soffre dei primi sintomi di una malformazione della colonna vertebrale, che le provoca problemi cardiaci e frequenti dolori di stomaco; la sua salute peggiorerà col passare del tempo, fino a portarla alla morte a trentadue anni. Si tratta di una patologia ereditaria che ha funestato diversi membri della famiglia Gonzaga: «Sono in molti ad attribuire alla Malatesta [Paola] la responsabilità delle non infrequenti gibbosità che perseguitarono le schiene di uomini e donne e che la famiglia Gonzaga si portò appresso fino al tempo del terzo duca Guglielmo»<sup>40</sup>, lasciando libera la prima generazione, ma colpendo le successive fino alla sesta. Quasi vent'anni prima, nel 1457, i marchesi Barbara e Ludovico, nel presentarsi della stessa sintomatologia nella figlia Susanna, già promessa sposa a Galeazzo Maria Sforza, modificano gli accordi matrimoniali in modo che la sorella Dorotea possa sostituirla. Susanna, impossibilitata alle nozze per l'evidenza della gibbosità, entra nel convento del Corpus Christi di Mantova con il nome di suor Angelica<sup>41</sup>. Nemmeno Dorotea diventerà la signora di Milano, morendo prematuramente, forse di febbri malariche, nel 1467<sup>42</sup>. Anche l'ultimogenita, Paola, è segnata dal medesimo marchio, a cui si sommano sintomi di altra natura.

Nella lettera alla madre, caratterizzata da un tono di gratitudine e di gioia, il cardinale Francesco dichiara una «singolar devotione» per Caterina Vigri. Attribuisce alle preghiere delle sorelle bolognesi un cambiamento nella vita della piccola Paola: «per quello che [hanno] fatto a la Illustrissima Madonna Paulina mia sorella», probabilmente un miglioramento delle sue condizioni di salute o il superamento di una crisi che ne minacciava la sopravvivenza. Le suore continuano a pregare per Paola, perché non tutto si è risolto, e quando il cardinale Francesco accenna a «quella gratia desiderata de mia sorella», forse allude a una guarigione completa dei problemi di salute che affliggono Paola<sup>43</sup>.

Non abbiamo riscontri sulla persona che possa aver suggerito alla marchesa Barbara di rivolgere le proprie suppliche alla beata Caterina, ma osiamo avanzare l'ipotesi che possa essere stata la sorella di Paola, Susanna, entrata come clarissa col nome di suor Angelica nel monastero del Corpus Christi di Mantova<sup>44</sup>. Se

si considerano il forte legame di fondazione e le relazioni coltivate tra i monasteri osservanti di Mantova, Ferrara e Bologna, suor Angelica era sicuramente ben informata su Caterina. Il compito di diffondere un primo racconto della vita e delle opere di Caterina fu affidato a Illuminata Bembo, la quale redige nei mesi successivi alla morte di Caterina nel 1463 una lettera circolare per vari monasteri d'Italia<sup>45</sup>. Non si poteva trovare penna più adatta<sup>46</sup>: Illuminata era stata compagna, amica e sorella speciale di Caterina fin dai primi anni della fiorente fraternità ferrarese. Disponiamo di due esemplari di questa lettera: la prima, del 4 luglio 1463, indirizzata alle sorelle del Corpus Christi di Ferrara<sup>47</sup>, la seconda, per le sorelle del Corpus Christi di Mantova, è datata 2 settembre 1463<sup>48</sup>.

### *Ringraziamenti e progetti di nozze*

Il 17 novembre 1473, alcuni giorni dopo la visita del cardinale al Corpus Christi di Bologna, Illuminata manda alla marchesa Barbara una lettera di ringraziamento per

la aricomandatione aviti facto allo Reverendissimo Cardinale, vostro dolcissimo fio-  
lo e Monsignore nostro, lo quale veramente ha auditò la voce de la Illustrissima sua  
madre avendoci aiutate mirabilmente non tanto cum parole ma personalmente<sup>49</sup>.

L'abbadessa è riconoscente per l'aiuto economico, ma lo sarebbe ancora di più se potesse ricevere la notizia che lei stessa e tutte le sorelle desiderano

per la quale habiamo facto tante e forte oratione, deçuni, discipline, processione e  
molte altre, che Idio e la beata Katerina conceda quella gratia che desidera la Illustris-  
sima Signoria Vostra avendo etiam preso una tanta intrinseca carità a quella fiolina.

Forse non è una coincidenza il fatto che le parole con cui Illuminata accenna a quanto le sorelle hanno fatto per Paola sono praticamente simili a quelle usate nel secondo capitolo della sua biografia di Caterina, *Specchio di Illuminazione*, quando descrive la cura e la apprensione di Caterina per la salute fisica e spirituale delle persone che le chiedevano aiuto o che vedeva in condizioni di necessità:

Lei tutta abundantissima de carità molto più se affligea per l'altrui salute che per  
la sua, imperoch'io la vite fare molta abistinentia, dezuni e discipline, maceratione,  
oratione e lacrime e vegilie per la salute altrui che non facea per lei<sup>50</sup>.

Illuminata e le sorelle, prodigandosi in preghiere di intercessione, si fanno eredi degli insegnamenti della loro madre Caterina, in questo caso, poi, con maggior fervore, avendo «preso una tanta intrinseca carità a quella fiolina».

Con una lettera da Roma del luglio 1474<sup>51</sup> il cardinale Francesco Gonzaga informa la madre che il signore di Forlì<sup>52</sup> è interessato a imparentarsi con i

Gonzaga senza pretendere una dote generosa e progetta di chiedere in sposa Paola. Il cardinale, ricordando le notevoli difficoltà incontrate prima di stringere il recente matrimonio della sorella Barbara col conte di Württemberg<sup>53</sup>, nonostante la sua «tanta singular belleza che se puoria mettere a parragone cum tute le belle done d'Italia», non sa cosa poter

sperare de quest'altra che non è de quella belleza: *salvo se [a meno che] quella beata Catherina non havesse operato molto per miraculo, che non so quanto el sia processo*<sup>54</sup>.

Quindi il cardinale pensa che il futuro di Paola dipenda da un miracolo della beata Caterina, anche se non sa quanto possa essere risolutivo. Ma anche se non è una bellezza speciale e crescendo si troverà ad essere rachitica, più che gobba, con «l'omero destro più alto del sinistro e affetta da diverse patologie»<sup>55</sup>, Paola si rivelerà una creatura sensibile, intelligente, amante delle arti e della letteratura e anche gioiosa, quando le è stato possibile.

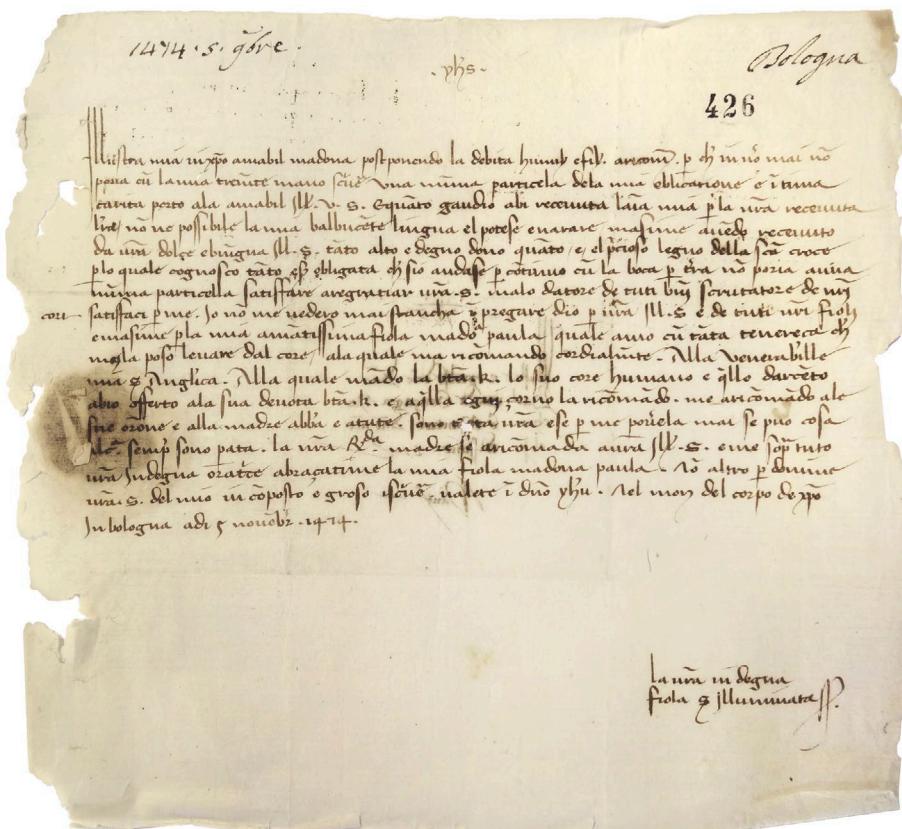
Forse il miracolo auspicato dai suoi familiari è stato più interiore che fisico: la sua grande capacità di autoconsapevolezza, di sopportazione e la volontà di non lasciarsi sopraffare né dai problemi di salute, né dal malanimo del marito, rude militare, per non avergli dato l'erede desiderato.

### *La reliquia del legno della Santa Croce*

Il rapporto tra la marchesa Barbara e le sorelle del Corpus Christi di Bologna continua anche dopo la donazione in favore della fabbrica del monastero da parte del cardinale Francesco, come si ricava da una lettera sottoscritta da Illuminata nel novembre del 1474<sup>56</sup> (fig. 3) che rivela un'intensa cordialità reciproca, forse anche in virtù dell'intercessione di preghiera delle sorelle bolognesi a Caterina Vigri e del successivo miglioramento di salute della piccola Paola. Illuminata, qualificandosi «la vostra fiola», ringrazia la marchesa Barbara insieme con la madre e le sue sorelle per il

tanto alto e degno dono quanto è el precioso legno de la Sancta Croce per lo quale cognosco tanto essere obligata<sup>57</sup>.

Non disponiamo di autentiche sulla provenienza di questa reliquia del Legno della Croce<sup>58</sup>, un dono prestigioso soprattutto per la sensibilità religiosa e culturale di quel tempo. L'esibizione al culto dei fedeli di una reliquia della Passione e della morte di Cristo, rimando immediato ai luoghi santi, diviene un elemento di attrazione per i devoti che si recano a venerare la beata Caterina, soprattutto per chi aveva fatto voto di affrontare il pericoloso e oneroso pellegrinaggio in Terra Santa. Nel 1471 un breve di papa Paolo II a favore del



3. Lettera di suor Illuminata Bembo del 5 novembre 1474 in cui rivolge un saluto a suor Angelica del Corpus Christi di Mantova, ovvero nel secolo Susanna Gonzaga, figlia dei marchesi Barbara e Ludovico. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1141 n. 426.

monastero bolognese aveva dispensato da tale impresa chi avesse donato alla fabbrica del Corpus Christi di Bologna il denaro che avrebbe utilizzato per il viaggio<sup>59</sup>. Possiamo ricordare, *en passant*, che già nell'anno precedente Illuminata aveva comunicato al duca Ercole d'Este che, in virtù dello stesso breve, poteva ritenersi esonerato dal voto di recarsi in Terra Santa in quanto generoso benefattore del monastero del Corpus Christi di Bologna<sup>60</sup>.

Illuminata prosegue con parole piene di affetto per Paola, per la quale nutre un forte sentimento di affetto:

Io non me vederò mai stancha in pregare Dio per Vostra Illustrissima Signoria e de tutti vostri fioli e masime per la mia amatissima fiola Madona Paula quale amo cum tanta tenereza che mai la poso levare dal core a la quale ma ricomando cordialmente.

Un diverso, ma non minore affetto Illuminata lo prova per la sorella maggiore di Paola, Susanna, ora suor Angelica<sup>61</sup>, professa nel Corpus Christi di Mantova dopo l'annullamento del matrimonio con Galeazzo Maria Sforza, e approfitta di questa lettera alla marchesa per farle avere il suo ricordo e uno scambio di preghiere, da cui apprendiamo anche un altro dettaglio del grande cuore di Caterina:

Alla venerabile mia suor Angelica alla quale mandò la beata Katerina lo suo core humano e quello darcento abio offerto a la sua devota beata Katerina e a quella ogni çorno la ricomando, me aricomando a le sue oratione e alla madre abbadessa e a tute.

Susanna entra in monastero a Mantova in una data sconosciuta dopo il 1457, quando Caterina è badessa a Bologna. La clausura è imposta dai genitori, del tutto antitetica al futuro di moglie del signore di Milano su cui aveva costruito progetti fin dall'infanzia<sup>62</sup>. Illuminata non a caso sceglie la metafora «alla quale mandò la beata Katerina lo suo core humano», che lascia trapelare una relazione epistolare tra Caterina e suor Angelica caratterizzata da uno scambio interiore di affetti e sentimenti, un rapporto intimo, in cui Caterina sostiene e accompagna la giovane nobile dal destino spezzato ad accettare e ad amare la sua nuova realtà.

Il legame tra la marchesa Barbara e il monastero del Corpus Christi di Bologna trova ulteriore conferma nel suo testamento, dettato il giorno prima della morte, il 7 novembre 1481, al notaio Antonio Cornice<sup>63</sup>: vuole e comanda che i suoi figli facciano fare e al più presto mandare «in executione de certi suoi voti», tra cui una donazione «a la beata Catarina da Bologna [di] ducati 50». Il registro contabile dei commissari testamentari accerta che il desiderio della defunta marchesa è stato esaudito: il 9 maggio 1482 Giacomo Filippo Arrivabene, medico di fiducia della duchessa<sup>64</sup>, si reca di persona presso il «convento e monasterio de le sore del Corpo di Cristo dove è il corpo della beata Catherina da Bologna»<sup>65</sup> a consegnare il lascito<sup>66</sup>.

Sicuramente la marchesa, così attenta a riconoscere i giusti meriti, deve aver avuto un gran tormento per il futuro di Paola, il cui matrimonio, celebrato dopo molti rinvii nel 1478, si era rivelato infelice. Colta e raffinata, appena quindicenne si era ritrovata maritata con un uomo rude, di oltre vent'anni più anziano di lei, Leonhard, conte di Gorizia e del Tirolo (1440-1500), governatore di Lienz e, quindi, anche signore della Pusteria, sempre più risentito nei suoi confronti perché non riusciva a generare l'agognato erede maschio, dopo una bimba morta a pochi mesi di vita. Ma Paola non si lascia sconfiggere, continua a seguire le sue passioni, a leggere, a curarsi, tornando un'ultima volta in Italia, ad Abano, nel 1495. Muore nel 1497<sup>67</sup>.

*L'ultima richiesta di suor Illuminata al marchese  
Francesco II dopo la visita di Isabella d'Este al Corpus Christi*

L'ultima lettera del nostro carteggio inviata da Illuminata Bembo alla corte di Mantova è datata 11 luglio 1494<sup>68</sup>. Un ventennio è trascorso dalla precedente, un tempo molto lungo in cui forse i rapporti tra il Corpus Christi di Bologna e i Gonzaga sono continuati senza lasciare testimonianza. Nel 1494 Illuminata è di nuovo abbadessa, ma a Mantova governa un'altra generazione della famiglia Gonzaga. Il destinatario è il marchese Francesco II (1466 -1519), nipote dei marchesi Ludovico II e Barbara di Brandeburgo e marito di Isabella d'Este, uomo di temperamento molto diverso dal loro<sup>69</sup>. Tuttavia Illuminata lo riconosce «tanto contemplativo e divoto de l'Ordine di san Francesco, et di Sancta Chiara» e gli si rivolge con semplicità: «pregandovi me vogliati socorere de alquanta elemosina secundo la clementia di Dio vi spira». A fine lettera, prima della sottoscrizione, Illuminata aggiunge il saluto di una sorella per il marchese: «Una cum sore Camilla e tutto questo sacro collegio sempre me aricomando. Valete in domino felice».

Suor Camilla, professa nel monastero del Corpus Christi di Bologna, conosce il marchese Francesco perché è figlia di Giovanni Bentivoglio, signore di Bologna, e di Ginevra Sforza, figlia naturale di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, anche se è entrata in monastero a soli 8 anni<sup>70</sup>. Grazie alle sue parentele mette in contatto il Corpus Christi con le corti di Mantova e di Ferrara, per una serie di matrimoni incrociati, tutti avvenuti nell'ultimo decennio del Quattrocento<sup>71</sup>. Più tardi, nel 1503, entrerà nello stesso monastero anche la sorella Isotta, promessa sposa a Ottaviano Riario, dopo che quest'ultimo, spogliato dei suoi beni da Cesare Borgia, si è fatto ecclesiastico<sup>72</sup>.

Nella primavera di quello stesso anno Isabella d'Este aveva intrapreso un pellegrinaggio a Loreto e Assisi, per sciogliere un voto espresso durante la gravidanza della primogenita Eleonora. Dopo un viaggio di quasi un mese e mezzo, sulla via del ritorno, in aprile si ferma a Bologna, accolta con grande pompa e magnificenza dalla famiglia Bentivoglio<sup>73</sup>. Durante il soggiorno bolognese la marchesa visita il Corpus Christi di Bologna, come emerge solo da una lettera che suor Ludovica di Ferrara<sup>74</sup> le invia due anni dopo, nel 1496, per mezzo della cognata Laura Bentivoglio<sup>75</sup>, in un momento di forte preoccupazione a causa delle condizioni di salute del marchese Francesco<sup>76</sup>. Nella lettera c'è la richiesta di un'elemosina di due ducati, un'umile supplica che la suora rivolge alla marchesa ricordando la giornata trascorsa con lei al Corpus Christi: «Avvisandovi dolce la mia cordial Madona che sono quella sore de Ferrara che stete cum la prefacta Signoria Vostra tutto quello zorno eravati nel monasterio nostro appresso». Suor Ludovica, con la speranza di essere esaudita, manda alla marchesa Isabella un piccolo ricordo della beata Caterina: «Vi mando uno

poco di quella erba che nasce proprio sopra la sepultura de quella sancta dona che qui vedisti la morte».

Almeno per un giorno, quindi, anche Isabella d'Este è stata pellegrina al Corpus Christi di Bologna, forse accompagnata da Ginevra Sforza e accolta dall'anziana Illuminata Bembo, entrambe testimonî delle virtù di Caterina e degli eventi prodigiosi avvenuti dopo la sua morte.

### *Suor Ursina degli Arienti*

Il 29 giugno 1492 Giovanni Sabadino degli Arienti, letterato di corte al servizio dei Bentivoglio, dopo aver consegnato la prima a Ginevra Sforza a cui l'opera è dedicata, manda a Isabella d'Este la seconda copia della sua *Gynevera de le clare donne*<sup>77</sup>, che comprende trentatré profili di donne più o meno famose di epoche diverse: tra loro, oltre a parecchie nobildonne bolognesi – tra cui anche la moglie dell'autore, morta a trentatré anni – alcune che conosciamo, come Paola Malatesta, Barbara di Brandeburgo e la stessa «Catherina beata de Bologna». L'impostazione letteraria deriva dal *De claris mulieribus* del Boccaccio, ma con la novità della lingua «bolognese», come afferma lo stesso autore, e dello stile “giornalistico”, fatto di resoconti, aneddoti di vita reale e genealogie, assieme a fatti storici basati sulla testimonianza di persone affidabili.

Isabella d'Este perciò forse conosceva, dal *Gynevera*, la beata Caterina, che così vi è presentata:

Non possendo duncha noi abstener de dare de sanctità illustratione al nostro Gynevero intendiamo far memoria de una donna facta a li nostri giorni per voluntà de Dio nostra citadina; la quale per observantia, per humiltà, per pietate, per oratione, per optimi exempli, et per forteza hebbe contra le diabolice bataglie, in l'ordine de sancta Clara del corpo de Christo s'è facta in terra et in cielo beata et sancta<sup>78</sup>.

Due figlie dell'Arienti si fanno monache: Angelica entra nel monastero di San Vincenzo di Bologna col nome di suor Bernardina, mentre Ursina sceglie il Corpus Christi<sup>79</sup> e Ginevra Sforza le dà «certi ducati da farse una celletta cum altre sore»<sup>80</sup>.

Tra il 1502 e il 1503 una lunga ondata di gelo percorre l'Italia, fa morire le persone più povere, il bestiame e gli animali selvatici e riduce pesantemente i raccolti: tutta l'Italia affronta una terribile carestia che raggiunge il picco, ovviamente, nella primavera del 1504. Tra luglio e agosto l'Arienti invia ben cinque lettere alla marchesa Isabella d'Este chiedendole il dono di sei sacchi di frumento da seminare in un suo fondo; ma la marchesa è lontana da Mantova e solo al suo rientro, il 23 agosto, gli fa avere quanto richiesto. L'anno successivo, a raccolto avvenuto, il 24 giugno 1505, suor Ursina scrive alla marchesa Isabella<sup>81</sup> per ringraziarla del dono di frumento fatto al padre:

Havendo inteso dal nostro caro patre et da altri la liberalità de charità grande de frumento che ha usata a lui la Vostra Excelentia in questa carestia grande la quale ha afflitta questa cità de Bologna ne ho avuto tanta alegreza et consolatione et insieme cum queste mie matre venerande che per questa mia povera litterina me alegro cum la Exclentia Vostra e a quella rendo infinite gracie e mercede.

Suor Ursina si rivolge a Isabella in quanto la sa «amantissima de la nostra sacra religione» e promette preghiere: «che 'l dulcissimo Jesu Christo ve conservi ne la sua divina gratia et racomandovi la nostra religione de Sancta Chiara et tutte le altre».

### *Suor Camilla Bentivoglio*

Anni dopo, in un'Italia molto diversa, impoverita da guerre e sul punto di cadere sotto il dominio straniero, e in una Bologna da cui sono scomparsi i Bentivoglio, il 30 dicembre 1520 suor Camilla Bentivoglio, da poco eletta abbadessa del Corpus Christi, non esita a chiedere a Isabella d'Este:

significandoli come a li transacti zorni fu asompta al dominio de questo illibato collegio il quale tene claustrate 148 spose del celeste Signor consecrate et dedicate da soi cunaboli al suo sancto servitio, q'io sono quella che de jure bisogna proveda a tute sue urgente necessità et nulla cossa terrena possedemo et a mi il vigore de miei consanguinei è manchato, però confidenter avui Illustrissima et Excellentissima madona ricorre rechedendovi qualche aiuto secundo il vostro beneplacito.

Il numero elevato di sorelle a cui deve provvedere quotidianamente è confermato dal *Memoriale dell'Origine del nostro monastero e delle monache professe*, che già tra il 1457 e il 1487 registra centroquarantacinque professe<sup>82</sup>. Altre fonti documentano cifre analoghe: nel 1518 una richiesta di pesce salato al duca Alfonso I d'Este denuncia

la urgente et extrema penuria di questo povero cenobie maxime hora per essere li tempi tanti extranei et nuj in tanto grande numero de circha 150 et più et grande parte de inferme<sup>83</sup>.

In un atto del 10 ottobre 1521<sup>84</sup> le suore capitolari presenti sono centoventi, a cui naturalmente va aggiunto un buon numero di converse impegnate nelle mansioni di servizio della comunità<sup>85</sup>.

Nelle parole di suor Camilla si avverte tutto il peso di una responsabilità non solo spirituale, ma anche materiale: senza possedimenti e rendite il monastero dipende dalla Provvidenza; e poiché «il vigore de [suoi] consanguinei è manchato», Camilla non può contare sull'aiuto dei Bentivoglio, ormai lontani e dispersi<sup>86</sup>.

*1522 e 1529: carestie a Bologna*

Nel 1522 gran parte della penisola italiana è toccata dalla peste, che continuerà a imperversare a macchia di leopardo fino al 1530, portandosi dietro la carestia. In questo periodo difficile suor Camilla Bentivoglio, ricordando i rapporti tra i Gonzaga e la sua famiglia, scrive nello stesso giorno due missive, una per Federico II<sup>87</sup>, ora marchese di Mantova «affectionatissimo al seraphico ordine nostro et a nostri fratelli e parenti Bentivogli», e l'altra per Isabella d'Este<sup>88</sup>, marchesa madre, «affectionatissima et singolare protectrice de l'ordine nostro» da cui emerge la gravità del momento. Anche in questo caso le due lettere hanno lo stesso contenuto, ma sono di tono diverso, più formale per il marchese, più accorato per Isabella. Così si rivolge infatti Camilla alla marchesa:

vogli cum pietoso affecto subvenire a la indigentia nostra de alcun temporal subsidio però essendo che la carestia qui a Bologna non posso a le necessità del monasterio supplire qual sono assai extreme.

Anche nel 1524 la badessa suor Christina de la Testa<sup>89</sup> lamenta una «extrema penuria» e, come le consorelle che l'hanno preceduta, si rivolge alla marchesa Isabella perché si faccia ancora una volta protettrice del monastero sollecitando l'abate di San Benedetto Po a versare la quota del legato disposto nelle ultime volontà di Lucrezia Pico della Mirandola<sup>90</sup>:

meritiamo hora recevere uno certo legato ne expecta dare el Reverendo Padre abato de Sancto Benedecto de Mantua qual ne lassò la bona memoria de Madona Lucrecia da la Signata, hora ce converia dare ducati 10 per l'anno presente e passato, per tanto soto l'ale de la sua fidelissima protectione ricorremo cum summa fidutia como a matre pietosissima.

La somma richiesta è essenziale in quel periodo segnato da peste e carestia, ma negli stessi anni anche i monaci benedettini devono affrontare la perdita economica causata dalla rivolta dei loro contadini.

Nel 1529 è l'abbadessa suor Cherubina Manzoli<sup>91</sup> a lanciare un appello alla marchesa Isabella, ma la sua non è una supplica per un gesto consueto di carità, come quella di suor Ginevra nel 1500<sup>92</sup>, bensì un grido disperato, perché la carestia sta minacciando seriamente la sopravvivenza del monastero rimasto privo delle elemosine dei benefattori:

supplicandola per le viscere de la pietà divina si degni dare sucuro a la extremissima indigentia di tanto copioso collegio che per la carestia, che è stata grandissima, non concorreno le solite elemosine necessarie al victo nostro e siamo per perire di stento.



4. Particolare del dorso dei raccoglitori dell'Archivio del Corpus Christi oggi all'Archivio di Stato di Bologna. Santa Caterina in estasi davanti al calice e all'ostia, un modello iconografico che riprende il sigillo usato per la corrispondenza (vedi fig. 2).

### *Isabella d'Este scrive a suor Camilla Bentivoglio*

Come accennato nella premessa, il terzo gruppo di lettere è formato da tre risposte di Isabella d'Este.

Isabella sa muoversi bene tra le stanze di corte e gli spazi monastici, anche in un dialogo di partecipazione a eventi che colpiscono sia le comunità religiose, sia la famiglia Gonzaga, come la morte di un familiare. Nel gennaio del 1521<sup>93</sup> Isabella partecipa a un lutto che ha colpito suor Camilla<sup>94</sup> e le manda un'elemosina perché preghi a sua volta «per la anima dello Illustrissimo R. Signor Cardinale da Este mio fratello»<sup>95</sup>, venuto a mancare il 3 settembre 1520.

Nel novembre del 1521<sup>96</sup> Isabella ringrazia per un dono ricevuto da suor Camilla, però non può contraccambiare con la consueta elargizione, dichiarando che «se non è bella come li altri anni la ni escusarà peroché in condition di questi tempi nelli quali occorre assai cose a fare che sono urgentissime».

Anche nel 1522 Isabella risponde a suor Camilla<sup>97</sup>, la quale evidentemente era solita mandare i doni tipici dei monasteri, come quadretti, ricami, dolciumi o rimedi curativi prodotti con erbe officinali. La penuria continua ancora, però Isabella manda comunque una piccola somma a suor Camilla:

Havimo dato al messo suo da consignar per elemosina ad essa Vostra Reverencia due scudi e cinquanta bolognini se ne avessimo trovato meglio il modo che non facemo al presente gli haveressimo anche fatto maior elemosina.

Abbiamo voluto inserire nel nostro lavoro queste lettere, perché aggiungono dettagli sulle relazioni tra Isabella d'Este e le clarisse osservanti, un legame ribadito anche delle scelte funerarie sue<sup>98</sup> e della madre Eleonora d'Aragona<sup>99</sup>, entrambe sepolte nelle rispettive chiese del Corpus Christi delle loro città, Mantova e Ferrara.

Le tracce a nostra disposizione si fermano dieci anni prima della morte di Isabella d'Este. Non sappiamo se i rapporti tra il Corpus Christi di Bologna e i Gonzaga siano proseguiti; sicuramente questi documenti ci hanno consegnato momenti di partecipazione umana e spirituale animati dalla devozione alla beata Caterina da Bologna e dal cordiale e profondo rapporto e coinvolgimento con le sorelle clarisse bolognesi (*fig. 4*).

## APPENDICE

### Corrispondenza tra il monastero del *Corpus Christi* (oggi *Corpus Domini*) di Bologna e i Gonzaga nell'Archivio di Stato di Mantova, Archivo Gonzaga

COLLOCAZIONE	DATA	MITTENTE	DESTINATARIO
b. 1141 n. 133	1466 gennaio 7	suor Leonarda (saluto finale di suor Illuminata)	marchesa Barbara
b. 1141 n. 372	1473 gennaio 8	suor Illuminata	marchesa Ludovico
b. 1141 n. 373	1473 gennaio 8	suor Illuminata	marchesa Barbara
b. 1141 n. 400	1473 novembre 17	suor Illuminata	marchesa Barbara
b. 1141 n. 426	1474 novembre 5	suor Illuminata	marchesa Barbara
b. 1143	1494 luglio 11	suor Illuminata (saluto finale di suor Camilla)	Federico corretto in Francesco
b. 1144 n. 54	1496 ottobre 13	suor Ludovica	marchesa Isabella
b. 1145	1500 giugno 30	suor Ginevra	marchesa Isabella
b. 1146 n. 152	1505 giugno 24	suor Ursina degli Arienti	marchesa Isabella
b. 1148 n. 346	1520 dicembre 30	suor Camilla Bentivoglio	marchesa Isabella
b. 1149 n. 446	1522 ottobre 5	suor Camilla Bentivoglio	marchesa Isabella
b. 1149 n. 447	1522 ottobre 5	suor Camilla Bentivoglio	marchesa Federico
b. 1150 n. 452	1524 maggio 10	suor Cristina	marchesa Isabella
b. 1152 n. 455	1529 novembre 24	suor Cherubina	marchesa Isabella
b. 2997 libro 37 n. 916 c. 85r	1521 gennaio 9	marchesa Isabella	suor Camilla Bentivoglio
b. 2998 libro 38 n. 158 c. 85v	1521 novembre 28	marchesa Isabella	suor Camilla Bentivoglio
b. 2998 libro 40 n. 140 c. 51r	1522 novembre 24	marchesa Isabella	suor Camilla Bentivoglio

## ABSTRACT

This study is dedicated to some surviving fragments of the correspondence between the Gonzaga family and the Corpus Christi monastery in Bologna (1466-1529). Of particular interest are the letters signed by blessed Illuminata Bembo (1420?-1493), companion and first biographer of saint Catherine of Bologna (Caterina Vigri, 1413-1463). These letters brought to light a miraculous healing attributed to the intercession of Catherine in favour of Paola, the last daughter of marquis Ludovico II Gonzaga and Barbara of Brandenburg, who was just nine years old. The connection between the Mantuan court and the Bolognese monastery was then fostered by the relationship Francesco II Gonzaga and Isabella d'Este had with sister Camilla Bentivoglio.

## NOTE

### ABBREVIAZIONI

AGABo	Archivio Generale dell'Arcidiocesi di Bologna
ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
ASBo	Archivio di Stato di Bologna
ASMi	Archivio di Stato di Milano
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
ASMo	Archivio di Stato di Modena
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. Per il presente contributo si è scelto di adottare la denominazione di Corpus Christi per i monasteri clariani di Mantova, Ferrara e Bologna seguendo l'uso del periodo storico in esame. Più tardi il monastero di Mantova assumerà il nome di Corpus Domini e infine di Santa Paola, in onore di Paola Malatesta.
2. Si veda lo schema riassuntivo in «Appendice».
3. Camilla era la quarta delle sette figlie di Giovanni II Bentivoglio e di Ginevra di Galeazzo Sforza di Pesaro. P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia. Bentivoglio di Bologna*, tav. v, Milano, Ferrario, 1834.
4. G. GHINASSI, s.v. «Giovanni Sabadino degli Arrienti», in *DBI*, 4, 1962.
5. *La regola e lo spazio. Potere politico e insediamenti cittadini di ordini religiosi*, atti delle giornate di studi (Castiglione delle Stiviere 2002), a cura di R. Salvarani e G. Andenna, Bologna, Marietti, 2005 («Studi e documenti CESIMB»).
6. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 20, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.
7. I. LAZZARINI, s.v. «Gonzaga, Paola», in *DBI*, 57, 2001.
8. Paola, dopo la morte del marito Gianfrancesco avvenuta nel 1444, si ritira in una casa accanto al monastero del Corpus Christi da lei fondato e dove aveva preso il velo la figlia Cecilia; entrambe sono menzionate nel Martirologio Francescano.

9. Anche a Mantova «donne al fuori dei monasteri già stabiliti, si raccolgono insieme, sovente in un primo momento seguendo la Regola del Terz'Ordine e poi scegliendo di professare la Prima Regola di S. Chiara». M. BARTOLI, *Introduzione storica*, in *Storia della Spiritualità Francescana*, I: *Secoli XIII-XVI*, a cura di M. Bartoli, W. Block e A. Mastromatteo, Bologna, Dehoniane, 2017, pp. 411-419.
10. «Le clarisse di Mantova fondarono cinque monasteri: a Verona (1424), Ferrara (1431), Padova (1439-1446), Treviso (1439), Feltre (1492) e ne riformarono due: San Guglielmo a Ferrara (1439) e Santa Chiara a Muriano (1441)». A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Santità e mistica femminile nel Medioevo. Donne e Francescanesimo*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, p. 298 nota 272.
11. C. LEONARDI, *Caterina Patrona della città*, in *Caterina Vigri. La Santa e la Città*, atti del Convegno (Bologna 2002), a cura di C. Leonardi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004, p. xxxviii.
12. Caterina, negli anni precedenti l'adesione alla Regola di santa Chiara, si recava abitualmente, per il sacramento della confessione, alla chiesa di Santo Spirito in Ferrara, retta dai Frati Osservanti. Anche se non era ancora decisa quale strada avrebbe intrapreso la comunità della Mascheroni, Caterina aveva già contatti regolari con la famiglia osservante dei Frati Minori. M. BARTOLI, *Caterina la Santa di Bologna*, Bologna, Dehoniane, 200, p. 52.
13. Verde Pio dei signori di Carpi aveva sposato nel 1393 Ludovico Alidosi, vicario pontificio di Imola, abile condottiero, coinvolto nelle lotte tra il papato e i Visconti. Nel 1424 questi ultimi attaccano la sua città e la prendono, facendolo prigioniero. Liberato dopo due anni, ottiene dal papa lo scioglimento consensuale del matrimonio, permettendo in tal modo a Verde di entrare nel Corpus Christi di Ferrara con le figlie Taddea e Lucrezia. Nel 1428 si fa frate minore osservante in Modena. Recatosi a Roma, vi muore nel 1430; s.v. adespota «Alidosi, Ludovico», in *DBI*, 2, 1960, s.i.p.
14. «La professione religiosa nella Prima Regola di Santa Chiara per Caterina e le compagne avviene nel 1432 e nel 1435, le sorelle stesse con l'aiuto di Verde Pio di Carpi ottengono da papa Eugenio IV di potersi uniformare in tutto al modo di vivere delle clarisse di Mantova. Presso entrambi gli autori (Wadding e Ferraresi) la bolla è riportata con la premessa aggiuntiva: *Ut Moniales Monasterii Corporis Christi Ferrarensis se conformenter modo observantiae Monasterii Corporis Christi Mantuanus*». T. LOMBARDI, Francescani a Ferrara, IV: *I monasteri delle clarisse: S. Guglielmo, Corpus Domini, S. Bernardino, S. Chiara*, Bologna, Dehoniane, 1975, p. 90 nota 19. Si veda anche SANTA CATERINA VEGRI, *Le Sette Armi Spirituali*, a cura di C. Foletti, Padova, Antenore, 1985, cap. 3, pp. 41-76.
15. BARTOLI, *Caterina la Santa di Bologna*, cit., pp. 69-70.
16. Nel 1456 il vescovo di Ferrara è Francesco de Lignamine.
17. Pietro Lardi fu fattore generale di Borsone d'Este e savio del Magistrato. L. UGHI, *Dizionario degli uomini illustri ferraresi*, I, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, p. 36.
18. Suor Leonarda degli Ordelaffi aveva certamente preso accordi nei mesi precedenti riguardo la nuova fondazione bolognese, scegliendo oculatamente le figlie da trasferire a Bologna.
19. K.G. ARTHUR, *Women, Art and Observant Franciscan Piety. Caterina Vigri and the Poor Clares in Early Modern Ferrara*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 17.

- ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Carteggio di Referendari, Consiglieri, Cancellieri e Segretari, b. 2/a. L'istruzione di Borsone d'Este al referendario Ludovico Casella è priva di data cronica, sopravvive la datazione topica (Quartesana). Anche in BARTOLI, *Caterina la Santa di Bologna*, cit., p. 140 nota 5 e in LOMBARDI, *Franciscani a Ferrara*, IV, cit., p. 142.
20. «Figlia di Lorenzo Bembo, illustre patrizio veneziano, e di Maddalena Morosini, nacque a Venezia tra il 1410 e il 1420 e si monacò nel 1430 col nome Illuminata. La sua vita religiosa ebbe probabilmente inizio nella città natale, ma poco dopo il 1434 si trasferì a Ferrara, dove fece il proprio ingresso tra le clarisse osservanti del *Corpus Christi*. Qui conobbe Caterina Vigri, allora maestra delle novizie [...] e le due consorelle divennero inseparabili, tanto che, quando nel luglio del 1456 la Vigri fu inviata a Bologna a fondare il monastero del *Corpus Domini*, Illuminata la seguì insieme ad altre tredici professe. Alla morte di Caterina, avvenuta nel 1463, fu una delle suore che assistettero al disseppellimento del corpo e che ne verificarono l'incorrottibilità. [...]. Nel 1469 compose infatti lo *Specchio di illuminazione*, uno scritto peculiare che si presenta in parte come raccolta di detti della biografata ed in parte come autobiografia. Illuminata morì nel monastero bolognese nel 1493, stando al Memoriale (AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 37/7, c. 76 recto), anche se la data è ora messa in dubbio da una lettera datata 11 luglio 1494 (ASMN, AG, b. 1143)». S. SERVENTI, *Illuminata Bembo (1410/1420-1493)*, in *Autographa*, II, 1: *Donne, sante e madonne (da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi)*, a cura di G. Murano, Imola, La Mandragola, 2018, pp. 56-57. Si veda anche M. FABERI, *Della felice entrata di Santa Caterina Vigri in Bologna e delle prime sorelle che con lei fondarono il monastero del Corpus Domini. Nel 550° della fondazione, 1456-2006*, «Forma Sororum», n. 43 (Città della Pieve 2006), p. 203 ss.
  21. SANTA CATERINA VIGRI, *Le Sette Armi Spirituali*, a cura di A. Degl'Innocenti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 3.
  22. Illuminata riporta i sentimenti delle sorelle dopo la morte di Caterina: «rimanendo nui tute sconsolate como povere pecorelle sença lo suo pastore». I. BEMBO, *Specchio di illuminazione*, ed. critica a cura di S. Mostaccio, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 74.
  23. Paola Mezzavacca (1426-1492), della nobile famiglia bolognese, entra nel monastero del Corpus Cristi di Ferrara a tredici anni, seguita tre anni dopo dalla sorella minore. Entrambe fanno parte del gruppo che va a Bologna con Caterina Vigri. Abbadesse nel 1487 e riconfermata più volte, si spegne nel marzo del 1492. Presto è considerata beata dalla popolazione bolognese e le sue spoglie, esumate dal cimitero assieme a quelle della beata Giovanna Lambertini, nel 1530 sono trasportate nella cappella di Caterina Vigri, dove riposano tuttora. G. MELLONI, *Atti, o memorie degli uomini illustri in santità nati o morti in Bologna*, III, Bologna Stamperia di Lelio della Volpe, 1780, pp. 290-292, Google Books, accesso il 19 maggio 2020.
  24. AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 1, fasc. 2, atto di elezione di suor Leonarda Gozzadini del 9 aprile 1464.
  25. Leonarda Gozzadini, figlia di Nicolò Gozzadini e già moglie di Battista Gozzadini, era entrata in religione nel 1457 e morì nel 1476. MELLONI, *Atti, o memorie...*, cit., p. 196.
  26. ASMN, AG, b. 1141, n. 133, 7 gennaio 1466. Questa missiva sottoscritta da suor Leonarda Gozzadini è stata oggetto di un confronto paleografico in C. CAMPO, M. FABERI, *Una lettera inedita di Caterina Vigri ai Reggenti di Bologna (1462)*, «Archivum Franciscanum Historicum», III (2018, Grottaferrata, Frati Editori di Quaracchi), 1-2, pp. 227-228.

27. Barbara di Brandeburgo (1422-1481), sposa a undici anni di Ludovico II Gonzaga (1412-1478), è stata una delle donne più colte e stimate del Rinascimento, autrice tra l'altro di un ricco scambio di corrispondenza sia privata che diplomatica. Il marchese Ludovico Gonzaga e la moglie Barbara sono ritratti da Andrea Mantegna coi loro figli, genitori e aderenti nell'affresco della *Camera degli Sposi*, realizzato nel castello di San Giorgio a Mantova tra il 1465 e il 1474, proprio nel periodo delle nostre lettere.
28. Probabilmente per *honesta* qui si intende un abito da lavoro, indossato sopra la tonaca, molto semplice, una fascia di tessuto con un'ampia apertura a metà altezza in cui si faceva passare la testa, che oggi chiamiamo scapolare.
29. L'anno successivo alla visita a Mantova di fra Gasparo, il 30 dicembre 1467, la badessa «*soror Illuminata [Bembo] de Veneciis* e le monache del convento del Corpo di Cristo dell'Ordine di Santa Chiara nella chiesa di San Cristoforo delle Moradelle conferiscono a fra Gasparo Callegari da Reggio, converso del convento, un mandato di procura». ASBo, Demaniale, b. 1/1126. Nel 1494 «Fra Gasparo Caligare» è a Reggio Emilia presso il Consorzio dei Frati del Parolo, vedi ASMo, Giurisdizione Ecclesiastica, Appendice, b. u, lettera del 30 maggio 1494.
30. CAMPO, FABERI, *Una lettera inedita*, cit., pp. 219-232.
31. SANTA CATERINA VIGRI, *Le Sette Armi Spirituali*, cit., p. 62.
32. Si tratta delle prime 2 lettere delle 5 sottoscritte da Illuminata Bembo oggetto del presente studio, già brevemente descritte in C. CAMPO, *Illuminata Bembo scrive ai Gonzaga*, in *Autographa*, II, 1, cit., p. 61. ASMn, AG, b. 1141, n. 372 e n. 373 dell'8 gennaio 1473.
33. Sull'ampliamento del monastero del Corpus Domini di Bologna si veda M. FORLAI, *La vicenda architettonica del Corpus Domini di Bologna, luogo abitato e spazio costruito*, in *Vita artistica nel monastero femminile*, a cura di V. Fortunati, Bologna, Compositori, 2002, pp. 291-313, in particolare pp. 301-303.
34. Loiano: località dell'Appennino Tosco-Emiliano, circa 35 km a sud di Bologna.
35. ASMn, AG, b. 845, n. 117.
36. Nei registri bolognesi non è stata rinvenuta traccia di una donazione straordinaria. ASBo, Comune-Governo, *Liber Mandatorum* n. 399 (1468-1473). Nel mese di ottobre 1473 il cardinale ha una rinnovata disponibilità economica grazie al prestito di 5000 ducati d'oro accordatogli dal fratello Gianfrancesco. ASMn, AG, b. 2187, c. 949 del 12 ottobre 1473. D.S. CHAMBERS, *A Renaissance Cardinal and His Wordly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London, Warburg Institute, 1992 («Institute Surveys and Texts», xx), p. 47.
37. Il cardinale non cita mai esplicitamente il nome della badessa, ma si tratta di Illuminata Bembo, che si dichiara tale nella sottoscrizione delle lettere dell'8 gennaio 1473 e del 17 novembre 1473.
38. Ne abbiamo un esempio nella vita di santa Caterina, quando prega tutta la notte per la salvezza di un condannato a morte impenitente, o quando si offre per la salvezza dei peccatori come l'incudine su cui possa battere il martello della Giustizia divina. Vedi in SANTA CATERINA VIGRI, *Le Sette Armi Spirituali*, cit., pp. 52-53 e in BEMBO, *Specchio di illuminazione*, cit., pp. 13-14.
39. Biografie in LAZZARINI, s.v. «Gonzaga, Paola», cit., *Treccani online*, accesso il 24 maggio 2020; P. COSMACINI, s.v. «Paola Gonzaga», in *Enciclopedia delle donne* online, <http://www.encyclopedia.delledonne.it/biografie/paola-gonzaga>, accesso il 20 luglio 2020.

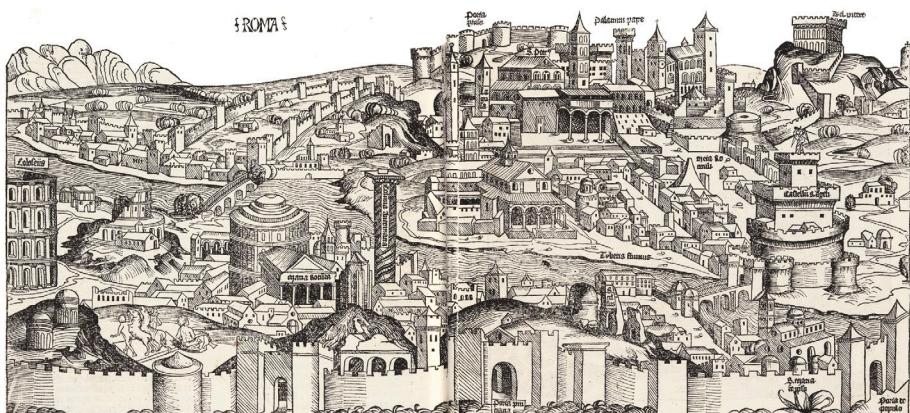
40. G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, I: *Ascesa di una dinastia. I Gonzaga capitani: da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena, Il Bulino, 2004, p. 325.
41. G. MALACARNE, *Il potere e la virtù. Die Macht und die Tugend*, Mantova-Rezzato, Magalini Due - Lions Club Mantova Barbara Gonzaga, 1997, «Susanna la monaca», p. 54.
42. «Dorotea la sventurata», *ibid.*, pp. 54-55.
43. «A Mantova ella [Paola] aveva sempre avuto dai quattro ai sei medici a sua disposizione!». C. ANTENHOFER, *Lettere tra sud e nord: uno sguardo sulla corrispondenza epistolare attorno a Paula Gonzaga e Leonhard di Gorizia*, estratto da *La contea dei goriziani nel medioevo*, Gorizia, Goriziana, 2002, p. 223.
44. I. LAZZARINI, s.v. «Gonzaga, Dorotea», in *DBI*, 57, 2001.
45. M. BARTOLI, *La costruzione della memoria di Caterina: Illuminata Bembo, Sabadino degli Arienti e Mariano da Firenze*, in *Caterina Vigri. La Santa e la Città*, cit., p. 195 nota 2 e p. 196 nota 3.
46. S. DEGLI ARIENTI, *Gynevera de le clare donne*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1888, p. 244: «sore Illuminata antedicta, [...] per modo ignoro se Italia habia una altra religiosa donna reclusa de tanta spirituale eloquentia et prestantia de ingegno et sufficientia de governo».
47. LOMBARDI, *Francescani a Ferrara*, IV, cit. La trascrizione della lettera è alle pp. 149-153.
48. MELLONI, *Atti, o memorie degli uomini illustri*, cit. Alle pagine 479-482 la trascrizione completa della lettera.
49. CAMPO, *Illuminata Bembo scrive ai Gonzaga*, cit., p. 61. ASMn, AG, b. 1141, n. 400 (fasc. 32) del 17 novembre 1473.
50. BEMBO, *Specchio di illuminazione*, cit., p. 16.
51. ASMn, AG, b. 845, n. 230 dell'8 luglio 1474. Trascrizione completa in C. ANTENHOFER, A. BEHNE, D. FERRARI, J. HEROLD, P. RÜCKERT, *Barbara Gonzaga: die Briefe / Le lettere (1455-1508)*, Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg - Kohlhammer, 2013, pp. 187-189.
52. Pino III degli Ordelaffi, rimasto vedovo nel 1473, dopo la morte della seconda moglie Zaffira Manfredi.
53. Si tratta del conte Eberardo v il Barbuto (Eberardo I duca del Württemberg, dal 1495). Sposa Barbara, ottava figlia di Barbara di Brandeburgo e Ludovico II Gonzaga, nel 1474.
54. Corsivo nostro, che interpretiamo così: «... a meno che la beata Caterina non sia riuscita a produrre un gran miglioramento, ma non saprei quanto avanzato».
55. Paola «nel maggio 1475 si reca con la sorella Cecilia alle terme di Abano. I genitori provano, se non a sanare la malformazione, almeno a lenire con il fango i dolori artritici delle ragazze. La cura termale è un gioco. Paola, spensierata e affettuosa, ama cantare e “balar a la padoana”, ridere e scherzare; anche se forse è proprio qui che compaiono anche i segni di un “mal di cuore” che la tormenterà per la vita». COSMACINI, *Paola Gonzaga*, cit.
56. C. Campo, Illuminata Bembo scrive ai Gonzaga, op. cit., p. 61. ASMn, AG, b. 1141, n. 426 (fasc. 32) del 5 novembre 1474.
57. Il rapporto tra i Gonzaga e le reliquie di Gerusalemme è stato ampiamente studiato in S. L'OCCASO, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, «Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», CDV, ix serie, XIX (2008 [2009]), 4, pp. 695-796.

58. Attualmente presso il monastero del Corpus Domini di Bologna sono presenti due reliquie del Legno della Croce ma si tratta di donazioni avvenute nei secoli XVII-XVIII. AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 3.
59. ASBo, *Demaniale, Corpus Domini*, b. 1/1126, *Breve di papa Paolo II del 4 febbraio 1471*: il pontefice concede facoltà al padre guardiano del monastero di San Paolo al Monte dell'ordine dei Minori dell'Osservanza di Bologna, di dispensare venti persone dal voto di andare in pellegrinaggio a Sant'Antonio di Vienne, quattro persone per il pellegrinaggio a San Giacomo di Galizia, quattro per il pellegrinaggio a Gerusalemme e dieci persone per altri pellegrinaggi (eccetto quello per Roma), a patto che versino il denaro che avrebbero utilizzato per la spesa del viaggio a favore della fabbrica del monastero del Corpus Christi di Bologna dell'ordine di Santa Chiara.
60. ASMo, *Cancelleria interna, Giurisdizione sovrana*, b. 422/b; lettera del 18 luglio 1472. Questa inedita lettera di Illuminata Bembo indirizzata al duca Ercole I d'Este può considerarsi la prima testimonianza della sua attività epistolare a noi giunta, in quanto antecedente alle lettere indirizzate ai Gonzaga di Mantova.
61. ASMn, *Doni e acquisti*, b. 6, c. 189. Nell'elenco delle religiose di casa Gonzaga in Santa Paola: «la madre suor Angelica figlia dell'Illustrissimo signor Ludovico secondo marchese di Mantova morì dal 1481 adì 19 decembre». Il suo panegirico funebre fu pronunciato dal beato Vittorino da Feltre: R. BRUNELLI, *I Gonzaga con la tonaca*, Mantova, La Postumia - La Cittadella, 2014, p. 78.
62. La promessa di matrimonio era stata pattuita quando Susanna aveva tre anni. MALACARNE, «Susanna la monaca», cit..
63. ASDMn, Archivio Notarile, *Estensioni notarili*, b. r78, atto del 6 novembre 1481.
64. Giacomo Filippo Arrivabene fu uno dei più illustri medici e filosofi dell'epoca, chiamato al capezzale di molti importanti personaggi in tutta Italia. Morì a Mantova nel 1477. G. BOCCARDO, Enciclopedia Italiana, ovvero *Dizionario generale di Scienze, Lettere, Industrie ecc.*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, II, 1876, p. 837.
65. ASDMn, Capitolo della Cattedrale, Miscellanea, b. 1648, c. 51r.
66. ASDMn, Capitolo della Cattedrale, Miscellanea, b. 1648, c. 50v. R. SIGNORINI, *La malattia mortale di Barbara di Brandeburgo seconda marchesa di Mantova*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XXII (1987), 15, 1987, pp. 1-39.
67. COSMACINI, Paola Gonzaga, cit.
68. CAMPO, *Illuminata Bembo scrive ai Gonzaga*, cit., p. 61. ASMn, AG, b. 1143, lettera dell'11 luglio 1494.
69. «Francesco II è sensuale di temperamento, ingordo di piaceri (sistematiche le sue molte infedeltà coniugali), amante dei cavalli e delle giostre. Di certo non è colto, al più sensibile alle lusinghe dei letterati e a loro interessato per quel tanto che può ricavarne prestigio d'immagine [...]. Poche e sbrigative le sue letture; e se leggiucchia vite di santi non è da dedurne una qualche propensione devota». G. BENZONI, s.v. Francesco II Gonzaga, in *DBI*, 49, 1997.
70. AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 38/3, c. 9r. «La reverenda madre sor Camila figlia che del signore misser Zoanne e de madona Zanevera Bentivogli da Bologna. Vene sua reverenda a la religione del 1483 e de stata abbadessa 2 volte in questo sacro monasterio. Poi piacendo a Dio la chiamò a si grande doglia de tute le monache che

- fu del 1531 adi 13 de marzo a hore 10 essendo nostro confessore el reverendo padre fra Christophoro da Rego e tutta sua età si fu 56 anni».
71. Indicazioni essenziali di questo incrocio familiare: nel 1487 Lucrezia (figlia naturale di Ercole I d'Este, padre anche di Isabella d'Este) sposa Annibale Bentivoglio; nel 1490 Francesco II Gonzaga sposa Isabella d'Este; nel 1491 Giovanni Gonzaga (fratello di Francesco II) sposa Laura Bentivoglio.
  72. P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia. Bentivoglio di Bologna*, cit., tav. v.
  73. ASMn, AG, b. 2109, n. 214 del 30 aprile 1494: Isabella racconta al marito Francesco l'accoglienza riservatele al suo arrivo a Bologna dai signori Bentivoglio.
  74. «Sor Ludovica dona che fu de fra Ludovico da Ferrara inspirata da Dio abandonò il suo consorte e vene in questo sacro monasterio, epso suo consorte si fece frate del nostro ordine e ambedue finireno la vita sua in questo sacro ordine, elexito de la dicta sor Ludovica si fu del 1499». AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 38/3, c. 6v.
  75. ASMn, AG, b. 1144, n. 54 del 13 ottobre 1496.
  76. M. DOLCI, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, i segreti di una coppia, 1490-1496*, Mantova, Sometti, 2018. In particolare si veda il capitolo II, «1496: la spedizione nel Regno di Napoli», pp. 96-106. Le fatiche della guerra e il clima afoso indeboliscono il marchese, ha attacchi di febbri tifoidee e violente coliche, nell'agosto del 1496 ha un attacco di malaria.
  77. C. JAMES, *The Letters of Giovanni Sabadino degli Arienti (1481-1510)*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 125-126.
  78. ARENTI, *Gynevera de le clare donne*, cit.
  79. AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 38/3, c. 13v: «Sor Ursina di Arienti da Bologna vene ala religione del dicto mileximo [1500] e lexito suo si fu del 1523».
  80. JAMES, *The Letters of Giovanni Sabadino degli Arienti*, cit., p. 218. La sorella di Ursina, Angelica, entra nel monastero di San Vincenzo di Bologna grazie alla dote di 100 ducati offerti da Ginevra Sforza.
  81. *Ibid.*, p. 220 nota 1.
  82. G. ZARRI, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 56.
  83. ASMo, Giurisdizione Sovrana, b. 422/A, lettera del 24 febbraio 1518 dal monastero del Corpus Christi di Bologna al duca Alfonso I d'Este, sottoscrizione mancante per lacerazione della carta.
  84. ASBo, Corporazioni Religiose Soppresse, Corpus Domini, b. 5/1130, atto del 10 ottobre 1521.
  85. M. PAPALINI, *Le converse delle Clarisse: carattere e mutazioni lungo i secoli*, «Archivum Franciscanum Historicum», 112 (2019), 1-2, pp. 125-168 .
  86. Nel 1506 papa Giulio II, ben deciso a ripristinare il potere effettivo dei papi sullo Stato della Chiesa che i Bentivoglio avevano calpestato, scomunica Giovanni II, padre di suor Camilla, che la notte del 2 novembre abbandona Bologna con la numerosa famiglia. La combattiva Ginevra Sforza, non piccola cagione della sventura, muore a Busseto qualche mese dopo, quando si rende conto che non riuscirà a rientrare in Bologna. Giovanni passa di città in città, finché a Milano è imprigionato nel castello, dove muore nel 1508. I figli Annibale ed Ermes tentano poco dopo di rientrare in Bologna, dando così occasione

alla furia del popolo di saccheggiare e distruggere il loro magnifico palazzo. Riescono a rientrare in nel maggio del 1511, con l'aiuto dei francesi, ma nel 1512 sono di nuovo cacciati e i tentativi posteriori del 1514, del 1522 e del 1527 subiscono la stessa sorte.

87. ASMn, AG, b. 1149, n. 447 del 5 ottobre 1522 all'«Illustrissimo Domino Domino Federico de Gonzaga Mantue marchioni dignissimo et Sancte Ecclesie vexilifero». Il 10 luglio 1521 Federico II è proclamato da Leone X, durante il concistoro, capitano generale della Chiesa. Il 20 aprile 1522 i bolognesi respingono il tentativo dei Bentivoglio di riprendersi la città: Bologna rimane territorio pontificio. Dopo la cacciata dei Bentivoglio suor Camilla si rivolge a Federico in qualità di capitano dello Stato della Chiesa di cui Bologna fa parte.
88. ASMn, AG, b. 1149, n. 446 del 5 ottobre 1522.
89. ASMn, AG, b. 1150, n. 452 del 10 maggio 1524. Si tratta di suor Christina de la Testa, così ricordata in AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 38/3, c 8v: «Vene ala religione del dicto mileximo [1481] ed stata abbadessa una volta donna assai elexito suo si fu del 1546».
90. Figlia di Giovan Francesco I della Mirandola e di Giulia Boiardo, eredita molti beni dalla madre e più tardi anche dal marito, Pino III Ordelaffi da Forlì, e infine riceve un ingente patrimonio in terreni e denari da papa Sisto IV perché lasci Forlì a suo nipote Girolamo Riario. Si risposa col conte Gherardo Felice Appiano d'Aragona e con lui da Roma torna al cuore dei suoi possedimenti, la corte delle Segnate, vicina a San Benedetto Po. Muore nel 1511, ma già nel 1500 aveva fatto testamento lasciando tutti i suoi beni all'abbazia di San Benedetto di Polirone, con numerose clausole a favore di monasteri, tra cui evidentemente, anche il Corpus Christi di Bologna. *Lucrezia donatrix come Matilde*, Fondazione Telecom Italia - Consorzio di Bonifica dell'Emilia centrale, online all'indirizzo <http://ilpaesaggiodellabonifica.it/#quintoitinerario-lucreziadonatrixcomematilde>, accesso il 26 luglio 2020. Si veda anche V. CAPPI, *Lucrezia Pico (1458-1511). Dalla corte della Mirandola all'abbazia di San Benedetto di Polirone*, Mirandola, Centro Internazionale di Cultura Giovanni Pico della Mirandola, 2008 («Quaderni», 5). Il testamento di Lucrezia Pico si trova in ASMi, Fondo di Religione, San Benedetto, nn. 214 e 45 (copia).
91. ASMn, AG, b. 1152, n. 455 del 24 novembre 1529. Si tratta di suor Cherubina Manzoli così ricordata in AGABo, Archivio della beata Caterina, b. 38/3, c. 10r: «Figlia di Batista Manzoli vene del dicto mileximo [1485] ala religione, fu vicaria e abbadessa nel presente monastero nel quale abatissato stette solo due anni e piaque al Signore Dio vocarla a si de che fu del 1531 el meso de agosto».
92. ASMn, AG, b. 1145, lettera del 30 giugno 1500. Suor Ginevra chiede alla marchesa Isabella lino e formaggio.
93. ASMn, AG, b. 2997, libro 37, c. 85r, n. 916 del 9 gennaio 1521.
94. Si presume che Isabella faccia riferimento a Ippolita Sforza, moglie del fratello di Camilla, Alessandro Bentivoglio, morta in data sconosciuta tra il 1520 e il 1521.
95. Si tratta del cardinale Ippolito d'Este, terzogenito del duca Ercole I e di Eleonora, destinato dalla nascita alla carriera ecclesiastica, a cui Isabella era molto legata.
96. ASMn, AG, b. 2998, libro 38, c. 50v, n. 158 del 28 novembre 1521.
97. ASMn, AG, b. 2998, libro 40, c. 51r, n. 140 del 24 novembre 1522.
98. G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova*, cit., III: *La vetta dell'Olimpo. I Gonzaga duchi: da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, p. 178.
99. LOMBARDI, *Francescani a Ferrara*, IV, cit., p. 159.



Anonimo, veduta di Roma intorno al 1490, tavola xilografica alle cc. 57v e 58r della Weltchronik di Hartmann Schedel, Norimberga 1493. Collezione privata.

GUIDO REBECCHINI - MARCELLO SIMONETTA

«IN SÌ SANGUINOSA IMPRESA»  
NEGOZIATI DIPLOMATICI E NEGOZI AMOROSI  
DI DUE AGENTI MANTOVANI A ROMA

**L**a competizione professionale fra agenti diplomatici, come fra artisti, non ci sorprende, per di più in un'arena insidiosa come la curia romana sotto i papi Medici e Farnese<sup>1</sup>. Le vicende personali di due agenti mantovani ci illustrano le dinamiche di tale competizione e aprono una prospettiva inedita sulle loro relazioni con un'altra categoria notoriamente “a rischio”, quella delle cortigiane. La spietata competizione sul mercato delle informazioni diplomatiche come delle prestazioni sessuali ha curiosi rapporti. Sia agenti e ambasciatori, sia le cortigiane dovevano infatti destreggiarsi agilmente tra livelli sociali diversi e padroneggiarne i diversi linguaggi, usi e costumi. Entrambe le categorie, inoltre, dovevano saper interpretare gli umori dei potenti per estrarne informazioni, favore e denaro. In assenza di protocolli rigidamente stabiliti e chiare distinzioni tra spazio pubblico e privato, ciascuno dei rappresentanti di queste due categorie praticava la propria professione come un'arte dispiegando uno stile strettamente personale che ne poteva determinare il successo o la sfortuna<sup>2</sup>. Il caso di due agenti della corte di Mantova, Fabrizio Pellegrini e Nino Sernini, e alcune loro relazioni con il vastissimo universo delle cortigiane romane offre uno spaccato unico per valutare le strategie di questi due rappresentanti dei Gonzaga a Roma, permettendoci di coglierne le difficoltà e le aspirazioni dal punto di vista del quotidiano, piuttosto che da quello, più astratto, dei principi politici e istituzionali.

*«Invidioso Nino maligno ribaldello»*

Il cortonese Nino Sernini compare per la prima volta, per quanto sia possibile sapere, nell'autunno del 1533 nella corrispondenza tra il duca di Mantova Federico Gonzaga e il suo agente a Roma Fabrizio Pellegrini. Quest'ultimo si

lamentava del fatto che Sernini lo avesse definito in una lettera indirizzata a Mantova come «huomo grosso», cioè poco sofisticato nei giudizi e nei modi, e, quel che dovette sembrare ancor peggio, avesse scritto «che le brigate si marrigliano che ella [Federico Gonzaga] m'adopri [è Pellegrini che scrive] alle facende sue». Pellegrini era evidentemente stato informato del contenuto della lettera di Sernini da una “talpa” alla corte di Mantova, che avrà segretamente avvisato l'amico a Roma del pericolo in cui quei giudizi mettevano il suo ruolo. Il discredito che queste frasi gettavano su Pellegrini suscitò una reazione indignata da parte di quest'ultimo, il quale contraccambiò riversando sul collega una sfilza di impropri e insulti, conditi da un diffuso sentimento antisemita, che conviene riportare: «Christo non puoté fuggire le malvagie lingue de' Giudei et a torto fu crucifixo, Nino è di malvagia lingua et peggio che giudeo»<sup>3</sup>, «invidioso Nino maligno ribaldello», «tristarello», «ignorante bestiola et prosumptuoso animale», «puoco fidele a' suoi padroni»<sup>4</sup>. La virulenza dell'attacco, del tutto inusuale nel contesto dell'abbondantissima e generalmente pacata corrispondenza di Pellegrini, mostra con ogni evidenza come l'agente riponesse le basi del proprio prestigio sociale e politico sul rapporto che lo legava al duca di Mantova. Egli, insomma, rispose così duramente alle insinuazioni di Sernini per sventare il pericolo di perdere la propria credibilità e, con essa, la stima e la fiducia del proprio potente protettore. Dovette così essere un gran sollievo per Pellegrini ricevere, poco dopo, conferma del pieno sostegno accordatogli dal duca<sup>5</sup>.

Pellegrini tuttavia non sapeva, o fingeva di non sapere, che a esprimere dubbi sulla sua condotta non era stato solo Nino Sernini, ma, fin dall'anno precedente, anche il ben più potente e pericoloso referente e padrone di quest'ultimo, cioè il cardinale Ercole Gonzaga in persona<sup>6</sup>. L'illustre porporato aveva infatti consigliato il fratello duca di non servirsi più di Pellegrini nelle cause più importanti, poiché, secondo le sue informazioni, l'agente non osservava quella discrezione che sarebbe stata necessaria. Dalle missive del cardinale relative all'anno 1532 apprendiamo infatti come Pellegrini servisse anche il cardinale veneziano Francesco Pisani<sup>7</sup> e come, di fronte a quest'ultimo, avesse espresso riserve sull'oratore mantovano a Venezia, Benedetto Agnelli, le cui lettere, secondo Pellegrini, erano piene di «bugie»<sup>8</sup>. Il cardinale Ercole suggeriva quindi al fratello di servirsi piuttosto di se stesso e dei suoi segretari e agenti, oppure di limitarsi al servizio di un loro parente, Girolamo Gonzaga, che allora era attivo a Roma come ambasciatore residente. Grazie alla sua lunga esperienza della corte romana, Pellegrini rappresentava però per il duca una preziosa fonte di informazioni aggiuntiva e indipendente rispetto a quelle fornite dall'ambasciatore ufficiale. In effetti le sue dettagliatissime lettere, scritte settimanalmente in una calligrafia minuta e assai originale, costituiscono una sorta di gazzetta dei principali avvenimenti che si succedevano a Roma o di cui a Roma giungeva notizia. Grazie alla sua capacità di cogliere preziose spigolature della vita

pubblica e diplomatica romana, Pellegrini riuscì a schivare le conseguenze degli attacchi lanciati contro di lui dal cardinale Ercole e da Sernini e poté invece continuare a inviare informative al duca di Mantova fino all'estate del 1540, quando Federico Gonzaga, il 28 giugno, morì.

Questi scambi di lettere riguardanti notizie, voci, bugie, delazioni e suppliche pone in piena evidenza il clima altamente competitivo che caratterizzava la circolazione di informazioni nella Roma papale e il moltiplicarsi di livelli attraverso cui esse venivano apprese, filtrate e infine comunicate, passando dalla piazza o dai corridoi della curia, attraverso le scrivanie di ambasciatori, agenti e informatori a vario titolo coinvolti, fino a raggiungere le cancellerie straniere<sup>9</sup>.

Ma chi erano, nella fattispecie, Fabrizio Pellegrini e il suo rivale Nino Sernini? Quali le condizioni del loro operare? Quale lo svolgersi della loro carriera? E quali esperienze segnavano la loro vita quotidiana?

### *Fabrizio Pellegrini*

Originario di Parma, Pellegrini era un cortigiano di lungo corso che aveva a lungo orbitato nell'entourage mediceo servendo dapprima Giuliano de' Medici, duca di Nemours († 1516) e poi Lorenzo, duca d'Urbino († 1519), del quale nel 1517 era segretario<sup>10</sup>. Pellegrini aveva abbracciato la carriera ecclesiastica; nel 1520 era cubiculario di Sua Santità e nell'agosto di quell'anno fu inviato da Leone X a Mantova affinché intercedesse presso il nuovo marchese Federico in favore di un certo cavalier Cavriana<sup>11</sup>. Fu presumibilmente in quell'occasione che Pellegrini diede inizio al proprio rapporto con Federico Gonzaga, cosa che non gli impedì, presumibilmente dopo la morte di papa Leone X, avvenuta nel dicembre 1521, di rimanere nell'orbita medicea, entrando anche al servizio del cardinale Silvio Passerini, fedelissimo ai Medici e tutore dei giovani Ippolito e Alessandro, orfani rispettivamente di Giuliano duca di Nemours e di Lorenzo duca di Urbino. Fu Pellegrini, per esempio, a informare da Firenze Alessandro de' Medici della mutilazione del *David* di Michelangelo, a cui fu fratturato un braccio durante il Tumulto del venerdì (26 aprile 1527): «Et insino al povero Gingante [sic] di Piazza ha patito per lo stato de' Medici»<sup>12</sup>. Durante il Sacco di Roma Pellegrini trascorse un periodo a Parma, sua città natale, da dove non cessò di fungere da informatore del marchese di Mantova<sup>13</sup>. Poco dopo il suo precoce rientro nella città papale egli si trovò a dover affrontare, oltre alle tragiche conseguenze del Sacco, le incertezze in cui lo lasciò la morte di Passerini, avvenuta nell'aprile 1529: una lettera del 21 aprile di quell'anno testimonia il suo scoraggiamento e la volontà, dopo «quarant'anni», di lasciare Roma per ritirarsi a Piacenza, dove Passerini gli aveva assegnato, poco prima di morire, una prepositura,

et costi fare il resto della vita che m'avanza in riposo et lassare questa misera meschina et fallita corte di Roma a chi la vuole, qual per me più non fa, et puocho altro che stento, travaglio, affanni et dolori vi posso sperare, grandezze non vi sonno et se pur vi fossero et mi venessero, che non credo, mi verebbero con puocho piacere et manco consolazione<sup>14</sup>.

Le sue lamentazioni sui «poveri cortigiani» sono quasi ininterrotte fino alla morte<sup>15</sup>. Della corte di Roma, però, Pellegrini non si sarebbe liberato così facilmente, e infatti vi rimase almeno fino all'estate del 1540, quando abbiamo le ultime notizie di lui. Dopo la scomparsa di Passerini, Pellegrini dovette mettersi alla ricerca di una nuova posizione che gli garantisse una ragionevole sicurezza economica. Il desiderio di raggiungerla non era tuttavia tale da convincerlo ad assumere il ruolo di precettore del giovane Ippolito de' Medici, del quale conosceva il «cervello balzano et poco fermo»<sup>16</sup>, e al principio di febbraio del 1532 annunciò con orgoglio di essere stato deputato «all'offitio de chiericato et secretariato del Sacro Collegio»: una posizione che implicava la scrittura delle

lettere che appartengono al detto Collegio et a tenere conto delle distributione del cappello per le cose consistoriale et si fanno tre o quattro volte l'anno et per un anno ogn'anno se fanno doi chierici, cioè uno italiano et l'altro oltramontano, et rende dieci scudi 'l mese per ciascuno et con certi altri straordinarii renderà 200 scudi l'anno et ancora di più che ogni volta che viene o morte o creatione di qualche cardinale habbiamo xxv scudi per ciascuno<sup>17</sup>.

L'assegnazione di questo ufficio rendeva evidente che Pellegrini, grazie al suo lungo servizio mediceo, godeva della fiducia di Clemente VII. Questa relazione privilegiata con la famiglia del papa ne faceva una presenza preziosa a Roma per Federico Gonzaga, tanto che nello stesso 1532 Federico gli inviò un cospicuo «dono» di 200 scudi, confermando così l'apprezzamento del suo servizio e garantendosi un aggiornamento continuo sulla situazione romana e sull'avanzamento dei propri interessi a Roma<sup>18</sup>. In questo senso, per quanto di natura informale, il rapporto con Federico Gonzaga, protrattosi per oltre vent'anni, costituiva un prezioso elemento di continuità a fronte di una carriera i cui equilibri erano sempre minacciati dai rivolgimenti della fortuna. Nel 1537, per esempio, Pellegrini si ritrovò senza introiti a causa delle nuove misure di austerità introdotte da Paolo III per finanziare il potenziamento delle difese contro i turchi, che prevedevano un contributo di duecentomila scudi dai baroni e dal popolo romano, e la sospensione di due o tre mensilità dovute a tutti gli ufficiali di corte. Questa brutale politica fiscale mise in gran difficoltà l'anziano Fabrizio, che si vedeva costretto a contemplare ancora una volta la fuga da Roma.

La sua lunga esperienza della labirintica Curia romana e la sua abilità di destreggiarvisi erano d'altra parte ben note e guadagnarono a Pellegrini perfino una menzione negli *Elogia* di Giovio e nel *Ragionamento delle corti* di Pietro

Aretino, dove egli appare rispettivamente come collezionista di antichità e come esperto della vita a corte<sup>19</sup>. Tale successo era in parte dovuto alla sua prudenza, che emerge in effetti dalle sue numerosissime lettere come sua principale virtù. Nel 1530, per esempio, a fronte delle voci secondo cui Ippolito de' Medici era in procinto di abbandonare la porpora cardinalizia, Pellegrini sconsigliò vivamente il cardinale di compiere tale gesto poiché «col tempo se ne doverà forsi pentire al exemplo del duca Valentino et dell'altri che hanno fatta simile leggerezza», osservazione a cui aggiungeva lapidariamente: «L'ambitione precipita le persone poche considerate»<sup>20</sup>. Nel 1535, sempre riferendosi a Ippolito, Pellegrini commentava invece favorevolmente le scelte fatte dal cardinale per ridurre le spese con una sua caratteristica massima di tono moralistico:

li eccessivi favori et le grandezze, spetialmente a chi non pensa l'avenire, fa le persone gagliarde di cervello, et alle volte trasportate dalli appetiti loro<sup>21</sup>.

Per molti anni, dunque, grazie alla sua rete di contatti e alla sua prudenza, Pellegrini seppe muoversi tra le funzioni di cortigiano, diplomatico, segretario e agente, rivelandoci la labilità dei confini dei diversi ambiti di pertinenza e l'interscambiabilità dei loro ruoli<sup>22</sup>. Questa indeterminatezza era ben chiara allo stesso Pellegrini, il quale affermò di detestare le feste di Natale, quando «parafreneri, mazeri, mastruscieri, portaferro, cursori et simil officiali di Palazzo» gli chiedevano una mancia, rivolgendosi strumentalmente a lui come fosse un ambasciatore, mentre «tutto 'l restante de l'anno son agente et negotiatioire»<sup>23</sup>.

### Nino Sernini

Il nome di Sernini è relativamente meno sconosciuto agli studi, in quanto la sua corrispondenza è stata abbondantemente adoperata per far luce su diversi episodi relativi alla storia religiosa e artistica italiana della sua epoca. Sue sono le più precoci notizie riguardanti la fuga di Bernardino Ochino dall'Italia<sup>24</sup>; sua la prima relazione sullo svelamento dell'affresco del *Giudizio* di Michelangelo nella Cappella Sistina<sup>25</sup>; suoi i dettagliati e vivaci resoconti circa la commissione di un dipinto, la *Pietà di Ubeda*, oggi al Prado, eseguita da Sebastiano del Piombo come dono di Ferrante Gonzaga al potente «comendador mayor de León», Francisco de los Cobos y Molina<sup>26</sup>. Nessuno degli studiosi che ha tratto vantaggio da questo prezioso materiale, tuttavia, sembra essersi interrogato su chi fosse il loro autore. In effetti, il personaggio è sfuggente. Non abbiamo notizie sulla sua formazione, né sui primi anni della sua attività a Roma. Possiamo presumere in via del tutto congetturale che, come il suo antagonista Fabrizio Pellegrini, anche lui abbia servito in una prima fase il cardinale Silvio Passerini, il quale – come lo stesso Sernini – era cortonese, e che, dopo la morte del porporato nel

1529, Nino fosse transitato nell'entourage del cardinale Ercole Gonzaga. Ancora fresco di nomina cardinalizia, ricevuta nel 1527 quasi ventiduenne, Ercole era giunto a Roma dopo la tragedia del Sacco con l'urgente necessità di formare una propria corte. La morte di Passerini nel 1529 e il favore del papa Clemente VII gli offrirono l'opportunità di disporre del palazzo annesso alla chiesa di San Lorenzo in Lucina, che il defunto cardinale cortonese aveva occupato a Roma e anche, probabilmente, di assumerne almeno in parte la *familia*<sup>27</sup>.

Quando Pellegrini scrisse le sue invettive, nel settembre 1533, in ogni caso, Sernini sembra fosse già da tempo al servizio del cardinale Ercole Gonzaga. Mentre Pellegrini scriveva parole di fuoco contro di lui, Sernini era in viaggio al seguito della corte papale per Marsiglia, dove avrebbe assistito alle nozze tra Caterina de' Medici e Henri d'Orléans<sup>28</sup>. Non ci sono pervenute le sue relazioni su quel viaggio, tuttavia la documentazione successiva mostra inequivocabilmente come almeno a partire da questo momento egli abbia continuato a servire fedelmente il cardinale Gonzaga fino alla sua morte, avvenuta nel 1543. Per un decennio egli risedette perlopiù a Roma, coltivando, insieme al proprio rapporto con il cardinale mantovano, anche assidue relazioni con il fratello di quest'ultimo, Ferrante Gonzaga. Politico e militare fedelissimo all'imperatore Carlo V, dapprima viceré di Sicilia e poi governatore di Milano, Ferrante si avvalse infatti occasionalmente, con il consenso del fratello cardinale, di Sernini come agente a Roma e, in almeno una circostanza, lo volle al proprio fianco durante un viaggio in Sicilia intrapreso tra l'aprile e il novembre 1540<sup>29</sup>. Quanto alla forma del suo servizio e alle fonti del suo sostentamento, esse non sono dissimili da quelle di Pellegrini: uffici curiali si affiancavano al favore della famiglia mantovana. Ne abbiamo prova grazie alle manovre di Sernini per acquistare un cubiculariato, cioè un posto di cameriere segreto del papa, come quello che aveva ottenuto Pellegrini nel 1520. Nel 1541 Sernini infatti dichiarava di essere

in pratica di comprare un cubiculariato ch'è vacato ultimamente et molti lo volevono di modo che m'è bisognato spendervi quattro giorni per haverlo, lo dissi a Sua Beatitudine et apresso le dimandai gratia di la compositione che importa circa 75 ducati d'oro di camera; mostrò havere piacere ch'io lo comprasse dicendomi che di buonissima voglia mi faceva gratia di la compositione et usò molte parole per darmi animo di dimandarle di l'altre gracie dicendo che sempre mi haveva portato amore et desiderava ch'io havessi qualche bene<sup>30</sup>.

La vicenda mette in evidenza come Sernini si fosse conquistato il favore e la stima dell'irascibile papa Farnese, una circostanza più preziosa di ogni altra agli occhi del cardinale Gonzaga.

La ricostruzione della biografia di Sernini, tuttavia, non è agevole, nonostante la sua corrispondenza con Ercole, conservata per la maggior parte presso l'Archivio di Stato di Mantova, si faccia fittissima a partire dalla primavera del 1537, quando il cardinale si allontanò definitivamente da Roma per risiedere

nella nativa Mantova<sup>31</sup>, dove nell'estate del 1540, alla morte del duca Federico suo fratello, assunse la reggenza congiunta dello stato. In questi anni la situazione di Sernini era particolarmente delicata poiché l'allontanamento di Ercole da Roma era dovuto a una situazione di insostenibile tensione con Paolo III Farnese che si prolungava almeno dal 1535, anno in cui Benedetto Accolti, già legato di Ancona, era stato rinchiuso in Castel Sant'Angelo per alcune gravi malversazioni nell'amministrazione della giustizia<sup>32</sup>. In quell'occasione Ercole Gonzaga si era esposto personalmente in difesa dell'Accolti, suo grande amico, e aveva ricevuto da parte del papa un umiliante e fermo rifiuto ad ammorbidente la pena del porporato<sup>33</sup>. Già in quel frangente Ercole aveva pensato di allontanarsi da Roma, ma fu dissuaso, a suo dire, dall'ambasciatore urbinate Giovan Maria della Porta, con cui era in grande confidenza<sup>34</sup>. Il progetto tornò a occupare la mente di Ercole nel 1537, quando una nuova contesa lo oppose a Paolo III. Il motivo del contendere questa volta era legato all'abbazia di Lucedio, in provincia di Vercelli. Dopo la morte di Ippolito de' Medici nel 1535, Ercole riteneva che i diritti di questa abbazia gli spettassero in quanto i Gonzaga avevano ottenuto nel 1536 il controllo del Monferrato, mentre il papa intendeva fermamente concederla in commenda al cardinale nipote Alessandro Farnese. Per non dovere subire l'umiliazione di questo nuovo affronto, nel marzo 1537 Ercole abbandonò Roma, lasciando al cortonese Sernini il delicatissimo incarico di curare i propri interessi nella città papale, e fare in modo che le relazioni con Paolo III, il quale insisteva invece perché il cardinale rimanesse a Roma, non si deteriorassero troppo<sup>35</sup>. Ancora nel 1539 Ercole non si azzardava a tornare nell'Urbe, dove pure avrebbe voluto essere per meglio servire gli interessi propri e di Carlo V, ma, a causa della discordia sull'abbazia e dell'ostilità dimostratagli dal papa, temeva che gli fosse «fatto qualche scorso»<sup>36</sup>.

### *Amori*

Se i folti fascicoli in cui sono raccolte le lettere di Sernini al cardinale Gonzaga offrono uno straordinario spaccato sui ruoli svolti da un agente del Rinascimento, da esse traspare invece assai poco circa la dimensione privata della vita del loro autore. Le missive indirizzate da Sernini a Ercole Gonzaga sono infatti inesorabilmente ufficiali, e, a differenza di quelle di Pellegrini, non vi trovano posto, se non assai di rado, questioni legate alle esigenze quotidiane, riflessioni personali, affanni, ambizioni o speranze. Per attingere a notizie che vadano al di là della sfera pubblica possiamo però volgere l'attenzione a un ridotto corpus di lettere scritte da Sernini tra il 1533 e il 1542 e indirizzate alla corte di Ferrante Gonzaga, oggi conservate a Modena, presso la Biblioteca Estense, nell'Autografooteca Campori. Alcune di queste lettere, destinate al segretario di Ferrante, Giovanni Mahona, legato a Sernini da stretti rapporti di amicizia e confidenza,

si soffermano senza peli sulla lingua sulle relazioni che il cortonese intratteneva con le cortigiane romane, offrendoci la possibilità assai rara di gettare uno sguardo sulla vita di un agente scapolo e brillante nella Roma papale di quegli anni.

Dalla prima lettera, inviata il 20 dicembre 1533 da Roma, dove Sernini era appena rientrato da Marsiglia, si apprende che la sua amante, una cortigiana spagnola devota di «Santa Nafissa», era stata uccisa da un «orso» e che egli si era rivolto al cardinale Ippolito de' Medici perché la vendicasse, cosa che il prelato aveva fatto prontamente facendo uccidere senza pietà l'«orso» («Appendice 1»). Troviamo conferma di questo aneddoto in una lettera di Nikolaus von Schömburg, arcivescovo di Capua, il quale, scrivendo al segretario di Clemente VII che aveva accompagnato il papa in Francia, evoca così il truce fattaccio:

La Salazara cortigiana spagnola vicina di messer Francesco Bernia, et soldata di Sua Maestà in Ungheria, facendo del homo, fu ferita a questi giorni in una mano motteggiando da M. Giovanni Clerici et essendo guarita uscì hieri di casa, et cavalcò in compagnia d'altri alli termi et volse vedere l'orso, quale assaltandola subito l'amazò, et così in una settimana fra donne, et homini sono morti <disgratiatamente> otto della natione spagnola, et noi altri imperiali rinegamo quando questi Romaneschi dicono al resto<sup>37</sup>.

Sembrerebbe dunque che l'orso, custodito «alli termi» (forse le Terme di Diocleziano?) fosse un'attrazione per cittadini un po' spericolati. Ne risulta un profilo sorprendentemente «virile» della «Salazara», la quale aveva accompagnato in qualità di «soldata» la banda del cardinale Ippolito de' Medici (di cui facevano parte letterati come lo stesso Berni, «vicino» della cortigiana, insieme a Paolo Giovio e Claudio Tolomei)<sup>38</sup> in Ungheria, e che aveva un'inclinazione al duello con uomini, e animali! Le sue «delicatissime membra» erano quindi addestrate allo scontro, ma l'orso, forse più affamato del solito, ne aveva fatto un «fiero pasto»<sup>39</sup>. Compiacendo prontamente alla richiesta di Sernini, che reclamava una giusta vendetta, il cardinale inviò «quattro ch'avevono partigianoni in mano» ad ammazzare l'«orso [...] trapassandolo per la bocca». Sernini, a quanto apprendiamo, era tornato appositamente per ringraziare il cardinale della vendetta compiuta e, per renderlo più certo di essersi ben portato, gli aveva narrato le prodigiose abilità della cortigiana uccisa dalla fiera. Una seconda lettera del 3 gennaio 1534, nel denunciare la risposta (per noi perduta) dell'amico Giovanni Mahona, rivela che la vicenda della povera cortigiana spagnola aveva creato scandalo e che si era diffusa per Roma la voce che essa sarebbe stata giustamente uccisa dall'orso perché non aveva corrisposto adeguatamente alle profferte amoreose dei suoi amanti («Appendice 2»). Per questo motivo la triste vicenda era stata trasformata in proverbio e, qualora le cortigiane si fossero dimostrate restie a concedersi, al fine di piegarne la resistenza era entrato in uso il minacciarle di finire «in bocca all'orso», come Sernini stesso aveva potuto sperimentare con un'agile prostituta greca, di cui peraltro narra estesamente le prodezze erotiche.

La seconda vicenda di tal tenore risale invece a un momento indeterminato, quando Sernini fu vittima di una disavventura davvero grottesca, che, ancora una volta, raccontò con dovizia di particolari all'amico Giovanni Mahona e a un altro amico e confidente che incontreremo nuovamente, Ippolito Capilipi («Appendice 3»)<sup>40</sup>. La lettera sembra avere origine nel risentimento che Sernini provò per aver dovuto pagare quattro scudi d'oro per la prestazione di una prostituta della quale si considerava un benefattore e che avrebbe quindi dovuto – secondo lui – offrirgli gratuitamente le proprie grazie. Desiderio e onore danno vita in questo frangente a una vicenda degna di una novella eroti-comica. Tutto cominciò quando Nino fu avvicinato da una madre e mezzana – una prostituta che aveva in passato esercitato la propria arte a Venezia – perché la aiutasse a rendere nuovamente abile la figlia Grazia a praticare la professione, giacché apparentemente la sua vagina risultava occlusa. Nino, lusingato dalla richiesta, si prestò all'opera e dopo un tentativo fallito, di fronte a un testimone e con la madre che spiava al «bucolino della porta», riuscì finalmente nell'impresa, permettendo alla giovane Grazia di riprendere a pieno ritmo il suo mestiere. Per tale ardimentoso sforzo, Nino presupponeva di aver libero accesso alla casa delle due, e per questo riteneva che la cifra di quattro scudi ledesse il suo onore e andasse in ogni modo recuperata. Di tutto questo, scendendo in particolari che i cultori della materia potranno trovare nell'originale trascritto nell'«Appendice 3», Sernini ragguagliava l'amico Giovanni Mahona, chiedendo infine la sua opinione su come comportarsi in quella tormentosa circostanza.

A leggere la lettera con attenzione, tuttavia, sorge il dubbio che la vicenda non sia altro che uno spericolato e sboccato gioco letterario. Gli indizi linguistici sono molteplici, a cominciare dai nomi della Grazia e di Chiara, con insistiti *calembours*; l'elaborata struttura meta-epistolare; l'incongruenza dei tempi, modi e luoghi degli incontri con la cortigiana, e la fine qualità letteraria del discorso della madre. In effetti la «sanguinosa impresa» appare degna di un Orlando con la Durlindana in pugno. La conclusione, poi, in cui Sernini assicura che «è tutta Historia, non v'è parola che non sia vera» lucianesamente fa sospettare, da cima a fondo, di un elaborato scherzo di gusto boccacciano (*metter il diavolo in ninferno*) e aretiniano (il rapporto fra madre e figlia ricorda da vicino la Nanna e la Pippa)<sup>41</sup>, ma soprattutto bernesco. Il forte legame di Sernini coll'autore del *Capitolo dell'ago*, citato proprio in una lettera del 1533 al Mahona<sup>42</sup>, ci permette di capire meglio perché i due burloni si eccitassero a vicenda in sfide linguistico-erotiche sempre più estreme. Nella lettera, inoltre, non manca un elemento parodistico sul genere del parere legale: infatti, l'assurdo tentativo di recuperare i miseri quattro scudi è uno scherzo nello scherzo, che dà il pretesto di raccontare le virili imprese del Nino, peraltro definito «gentilissimo cortigiano» da Dionigi Atanagi, l'editore delle *Rime di diversi nobili poeti toscani*<sup>43</sup>.

Insomma, ci troviamo di fronte a un testo d'invenzione di tono anti-petrarchesco<sup>44</sup>, con struttura para-legale e tutti i crismi della beffa. L'intreccio tra realtà e finzione, tra vicende del quotidiano e la struttura della novella, si ripropone anche in un episodio narrato a Ercole Gonzaga da Vincenzo Gattico, fratello del Ludovico ricordato da Sernini nella lettera precedente, in una missiva di puro intrattenimento del 4 maggio 1540<sup>45</sup>. In essa, Gattico racconta delle disavventure di una cortigiana francese chiamata Cosma, la quale godeva di considerevoli agi, essendo «moglie di tre o quattro auditori» di Rota, il tribunale ecclesiastico romano. Essa aveva affittato nientemeno che a Giovan Pietro Carafa, cardinale di Chieti, una casa che i suoi amanti le avevano fatto costruire, ma a un certo punto aveva deciso di venderla e ne aveva già fatto contratto con Baldassarre Turini da Pescia, chierico di Camera e figura di spicco della Curia, quando il cardinale, indispettito, decise di tenere la casa per sé e impedire che la vendita andasse a buon fine. A nulla poterono le proteste della Cosma, e nemmeno portare la questione davanti al tribunale della Rota, dove sedevano i suoi amanti, ebbe l'effetto desiderato. Allora, l'abile Cosma decise di andare a parlare direttamente con il cardinale. Il resto, degno di una novella di Matteo Bandello, merita di essere letto nelle parole di Gattico:

come egli la vide, la domandò che andaria cercando, et ella tutta sdegnosa et turbata gli replicò ch'andava cercando il Diavolo, che la portasse, poi che non era più al mondo giustitia et in coloro massimamente che si sforzavano d'essere tenuti buoni et santi, egli guardandola in viso, et considerando che l'opera della Carità era di consolarla, seco la condusse in camera, et con buone parole, sì come fanno le sante persone, la cominciò a confortare, poi accostatosi un poco più et seratosi dentro nella camera stettero buon pezzo insieme parlando cred'io dele cose celesti, et della beatitudine eterna, basta che quando ella uscì di camera si vide meza scapigliata, con un volto e appunto pareva che havesse contrastato col Demonio, ma per le efficaci et santissime orationi di monsignore fu subito cacciato in Inferno, sì come per quello che poi si è veduto et inteso più chiaramente hanno fatto anchora dell'altre volte et ben spesso, perché insieme si sono accordati et ella ben spesso va a visitarlo, essendosi in tutto convertita per opra sua, et per le sua divotissime orationi, ma per volere cacciare troppo il Diavolo in inferno si trova il santo cardinale in letto amalato di maniera che un poco più di male che sopragiungesse egli sarebbe spedito senza riserva alcuna, ma acciò, sanandosi possa anchora più agitatamente attendere alla sua divota et a questa santa et lodevole opera, intendo ch'egli procura d'havere per lei una certa casa contigua alla sua, sì che per me son risoluto di non credere mai più a così fatti santi, che Iddio glielo perdoni<sup>46</sup>.

La vicenda, nella sua dimensione letteraria<sup>47</sup> oltre che cronachistica, è tanto più gustosa perché consentirebbe, se potesse essere confermata da ulteriori documenti, di far luce sulla vita e sull'ipocrisia dell'integerrimo cardinale Carafa, futuro implacabile inquisitore e censore dei costumi del clero<sup>48</sup>. All'interno del collegio cardinalizio, inoltre, Carafa era nemico e rivale di Ercole Gonzaga,

che era orientato a favorire la fazione meno intransigente dei cardinali, quella più disposta a raggiungere un compromesso su questioni di fede con i protestanti d’oltralpe, e quindi queste notizie sulla sua condotta avrebbero potuto rivelarsi preziose fonti di ricatto in caso si fosse raggiunto un aperto scontro con esso. Infine, la missiva costituisce una nuova testimonianza sul tenore di vita delle cortigiane di maggior successo e sulla loro capacità di muoversi a livelli sociali diversi, fino ai vertici stessi della chiesa romana. Questa mobilità sociale ricorda quella, documentata, di Isabella de Luna, amante del mantovano Uberto Strozzi, figura centrale dell’ambiente bernesco a Roma e ben noto a tutti i protagonisti di questo articolo, la quale figura anche in due novelle di Bandello, e che lasciò alla sua morte un ricco patrimonio nominando il cardinale Alessandro Farnese suo erede universale<sup>49</sup>. Un’ulteriore testimonianza dello status e della visibilità delle cortigiane di grido, e di come esse sapessero trarre vantaggio dalla loro professione, si ricava anche da una lettera, questa volta del già citato Ippolito Capilupi a Ercole Gonzaga del 9 maggio 1545. Nella missiva Capilupi constatava come mentre solo poco tempo prima di cocchi per le strade di Roma se ne vedessero raramente, ora le cortigiane avevano preso a farsene donare dai loro amanti. Per esempio, Capilupi citava una Angela del Moro, che «per ristoro della vecchiezza sua se ne fa fare uno et disegna divider la spesa fra i suoi inamorati, all’uno tocca di comprare le cavalle, all’altro il cocchio et al terzo la coperta et i fornimenti, et già le cose sono in buon essere. La Ginevra similmente ha disegno di farne fare uno ma non so a che termine stiano le cose sue»<sup>50</sup>.

Il bersaglio della penna salace del Sernini tuttavia non erano sempre le donne. Almeno in un caso prese di mira un damerino romano, Ascanio Cesarini, un vero antenato del dandy alla Oscar Wilde:

molto da ben gentilhuomo, il quale sarebbe troppo galante et piacerebbe alla gente se non piacesse troppo a se stesso. Costui non si mette adosso cosa che non sia fatta col compasso, ha poi la più bella barba<sup>51</sup> che truovar si possa, getta un’odore dove passa che pare la bottega del Sovarello<sup>52</sup>, non cavalca mai se non solo, parendogli forte che nesuno sia degno della sua compagnia, non esce mai fori che non si consigli più di quattro volte prima con lo specchio, ha li suoi staffieri vestiti a una livrea d’una grandezza, cavalca bellissimi cavalli tutti ornati riccamente, con racami [...]»<sup>53</sup>

Figlio illegittimo di un membro della potente famiglia romana<sup>54</sup>, Ascanio Cesarini aveva un servitore «scemo di cervello» che si era convito che il suo signore gli avesse rubato lo «spirito». Per tale ragione meditò una terribile vendetta, e durante una processione papale, nel mezzo di una piazza vicino al Vaticano, impugnando un coltello sfregiò il signore sul viso, e poi si consegnò allegramente nelle mani degli sbirri, reclamando di essere giustiziato, perché il taglio della mano non gli pareva pena sufficiente<sup>55</sup>. Narrando la fine del folle, Sernini aggiunse una glossa apposita per Mahona:

La ferita, ancora che vi sieno stati messi cinque punti, non sarà niente, et quel viso delicato resterà più che mai bello, per amazzar il resto di queste misere done, il cui lamento da buon senno non potrei mai discrivere. Tornando hier mattina a casa andavo così drieto hor a questa hor a quella per sentire quello che dicevono, alle quali non pareva poca vendetta si bene quel ribaldo fosse impiccato<sup>56</sup>.

Se Sernini era un misogino simulato e Gattico un osservatore compiaciuto dei vizi della Curia, entrambi avevano uno spiccatissimo gusto per le avventure galanti e l'amore mercenario, a differenza di Pellegrini, che invece sembrava attribuire ogni male alla presenza delle cortigiane<sup>57</sup>. Benché ammetesse di esser loro «puochi amici», Pellegrini esprimeva tuttavia nei confronti delle donne giudizi lusinghieri in un'ottica però, come suo consueto, moralistica. A proposito della cosiddetta Pace delle Due Dame, per esempio, concepita da Luisa di Savoia, madre di Francesco I, e da Margherita d'Asburgo, zia di Carlo V, nell'estate 1529, egli prendeva posizione nella classica diatriba sulla virtù delle donne, ponendosi sulle orme del *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione nell'esaltare le qualità e virtù femminili:

Hora illustrissimo signor mio ben conosco, che mai più l'ho tanto conosciuto, che chi ama le donne ha una grandissima ragione, et merita assai lode, perché siamo ridotti in tempi, che [quel]lo non possono fare tant' huomini d'ingegno signallado et loro consiglii, fanno le donne, qual' di debol ingegno et di puoco antivedere da noi altri huomini sonno sempre state giudicate. Io per me che da un' tempo in qua, per l'età che non me l'ha comportato, gli son stato quasi puochi amici, adesso li son schiavo et servidore vedendo tante buone operatione et migliori officii che da esse ne vengono, et dirò assolutamente et confessero siano le più perfecte creature che iddio al mondo creasse, et le metterò inanzi al huomini, et l'huomini drieto alle donne, però faccino ben che'l ce bisogna<sup>58</sup>.

L'ammissione della carenza di interesse verso il gentil sesso pone il severo e moraleggiante Pellegrini agli antipodi del sensualissimo e ilare Sernini. Ma anche i più loquaci e vivaci don Giovanni, come quest'ultimo, prima o poi incontrano il loro Commendatore.

### *Una “buona morte”*

In effetti, sul finire del maggio del 1543 ritroviamo Sernini, non più nel pieno delle forze, sul letto di morte, a Bologna, dove si era recato al seguito della corte papale. Giunto nella città felsinea all'inizio del mese, Sernini continuò a scrivere a Mantova fino al 10 maggio, quando, ammalatosi d'una «febre continua», fu costretto inesorabilmente a letto. Ce ne dà notizia un amico e collega già menzionato, Ippolito Capilupi. Le lettere di quest'ultimo consentono di seguire passo dopo passo la malattia di Sernini, fino alla sua morte. La lettera

con cui fu comunicata a Ercole Gonzaga la scomparsa del suo fidato agente rende conto degli ultimi istanti della vita di Nino con inusuale precisione e consente di ripercorrere i riti di buona morte di un uomo che aveva vissuto intensamente – e apparentemente senza troppe contraddizioni – sia i piaceri della carne, sia, presumibilmente, una profonda vita spirituale in rapporto con figure come Gasparo Contarini e Pietro Carnesecchi e anche Pero Gelido<sup>59</sup>. Il 31 maggio, dunque, Sernini si confessò e cercò di provvedere alla propria famiglia, in assenza di figli, raccomandando il nipote Domenico al cardinale Ercole, nella speranza che potesse anche lui entrare al suo servizio<sup>60</sup>. Le lettere inviate quotidianamente da Capilupi<sup>61</sup> a Ercole Gonzaga testimoniano il rapido precipitare della situazione fino al 4 giugno, quando Nino morì «nelle braccia» dell'amico («Appendice 4»). Negli ultimi istanti disse di «volere il mio Christo meco», prese il suo crocifisso e lo baciò; poi raccomandò al nipote di essere buono; cercò di ricordare – ma senza successo – il nome di un mercante al quale doveva cinque scudi<sup>62</sup>; e infine, poco prima di spirare, chiese l'estrema unzione. Così Nino Sernini se ne andò, «cristianamente». Il giorno dopo la notizia si diffuse e la scomparsa dispiacque alla corte e al papa, che, secondo Capilupi, lo lodò «a tavola publicamente» come un «destro cortegiano»<sup>63</sup>, riconoscendogli quindi quelle stesse qualità di cui le sue lettere offrono ancora oggi amplissima testimonianza.

In conclusione, questa incursione nei mondi paralleli dei «poveri cortigiani» e delle ricche cortigiane ha permesso di approfondire i rapporti fra queste due competitive categorie professionali, mostrando altresì come i negoziati diplomatici si intrecciassero sinuosamente con i negozi amorosi. In un contesto in cui i confini della sfera pubblica e di quella privata sono ambigui e spesso sovrapposti, l'intrigo politico, il gioco letterario e l'intimità sessuale appaiono strettamente connessi e interdipendenti. Dalla documentazione risulta inoltre come sia i racconti verosimili (Sernini e le avventure con la Chiara e la Grazia), sia quelli veritieri (il cardinal Carafa e la Cosma) prendano forma secondo modelli letterari ben radicati nell'immaginario di chi li racconta. La forma della novella, della beffa, del raggiro, dell'inversione comica colora inevitabilmente l'esperienza della realtà sia degli agenti diplomatici, sia delle cortigiane, capaci di muoversi senza difficoltà tra le più alte sfere e i bordelli, tra versi latini e parodie oscene. L'avventura erotica di Sernini è, a questo proposito, un racconto iper-realistico (a tutti gli effetti, surreale), mentre quella del cardinale Carafa, così ricca di potenziali risvolti politici, appare come la rivisitazione di una novella boccacciana. Inutile dire quanto a un agente diplomatico potesse esser prezioso il garantirsi l'accesso alle stanze dei papi e dei principi, così come alle camere delle cortigiane, producendo a volte elaborate verità che somigliano a quelle che oggi chiamiamo “fake news”.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

Tre lettere di Nino Sernini a Giovanni Mahona  
 Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Autografooteca Campori,

I.

Roma, 20 dicembre 1533

Messer Giovanni mio dolce. Io ho havuto un gran martello del fatto vostro tutto questo tempo che sono stato per il mondo, per non havervi possuto scrivere, né manco haver ricevute vostre lettere, et posservi confortare, ancor ch'io n'havessi più bisogno, della perdita della nostra sfortunata signora et per essere stata quella morte tanto crudele n'ho havuto grandissimo dispiacere, et non possendo far altra demostratione del mio buon animo, per esserli così vero servitore in morte come in vita, subito intesa la nuova in Marsilia, andai dall'illusterrimo di Medici ch'è padrone del barco e dell'orso, pregandolo che facesse fare le mie vendette, et così promesse di fare et domenica l'ossevò et con quattro che havevano partigianoni in mano entrò dentro et fu amazzato da vigliacco, senza fare troppa difesa, preso sol un di quei partigianoni con li denti et lo passò. Hor pensate come quelle maledette sanne divorassono quelle delicatissime membra. La sera poi fui dal cardinale a ringratiarlo della vendetta. Volse intendere tutte le parti della signora et di tutto gli detti informatione, di modo che penso molto più gli dolesse del caso. Hor a chi non dovrebbe ricordandosi di la gentilezza di quella signora et massime chi l'haveva in pratica, dove se ne truoverà mai una tale cortese, amalevole [*sic!*], pieghevole a prieghi di suoi amanti, hor questa non doveva già essere pasto di simil fiera, ma più tosto un'ingrata, et che mai si volterebbe a gl'altri piaceri. [v] Questa meschina, et con le lacrime in sugl'occhi lo dico, era della stirpe di Santa Nafissa che dava da ficcare per l'amor di Dio, hor truovatene un'altra in Roma, ma che dico io in Roma, e anzi in tutto il mondo et io me n'accorgo ch'ò la borsa leggiera et la schiena carica, et non havendo altro remedio per disperazione farò qualche disordine con le mie mani et harò ragione. Conosco tanto la perdita che ho fatto che in ragionar di lei si risente tutta la carne di modo che per non havere più pena et rinnovar gl'affanni non dirò più de lei. [...]

2.

Roma, 3 gennaio 1534

Non so qual si sia stato maggior il contento, o l'vostro d'havere intesa la vendetta fatta della nostra signora contra dell'orso, o il mio d'havere havuto la vostra piacevole lettera, la quale ho più volte con somma mia satisfattione letta, et ho considerato il mal'animo ch'avete contra a quella crudel fiera, la qual così morta penso che più odi voi che me, ancor che sia stato cagione di la sua morte da che ogni notte in su l'andare a letto sì fieramente bastemiate l'anima sua. Pensate pure che havete in ogni modo ragione d'odiarla così morta da chi ci ha privi di sì dolce signora, la quale hor che mi sono fermo in Roma ho inteso ch'era una nuova Imperia<sup>64</sup>, et era da buon senno in tanta riputatione che queste altre signore fallite le havevano estrema invidia, et così morta la vogliono offendere et darle non picciolo carico, et io<sup>65</sup> et voi sapete se han ragione, et dicono che non si voleva lassare governare da chi le voleva bene, et piegarse agl'altrui piaceri, et che per questo l'orso l'ha divorata. Io non la vorrei diffendere, ma non posso già contra alla commune openione, et che peggio l'hanno

messo in proverbio, et dicono alle donne del tempo antico et che non vivono alla moderna «voi andrete in bocca al'orso da che sete sì ostinate a non vi lassare piegare da vostri innamorati!» Hor che direte voi, che questa paura ha possuto tanto in queste signore<sup>66</sup> che non fanno più resistenza et son più pronte et preste al voltarsi che non faceva la propria nostra signora et ne sono tre sere che ritruovandomi alle strette con una signora greca assai bella, et dandole ad intendere, come è vero, [v] che le greche son maestre di questo mestiero, lei mi disse: «tu sai ben quel proverbio, greco in mare, greco in tavola et greco in letto» e detto questo buttò giù una veste di pelle che aveva atorno, di poi saltata sopra il letto fece cose mirabili della persona sua, di modo ch'io restai stupefatto della destrezza et agilità di quella signora et havendo già rotte due lancie il mio cavallo haveva messa la testa fra le gambe, né era possibile né con lusinghe, né con sproni di fargnela alzare, et era per farmi al fermo vergogna se l'astuta greca non ne havesse truovato il rimedio, dicendomi: «Se questo non giova non vi havere più speranza, che gli è spacciato», et voltandose mi disse: «questo non imparai io già nel paiese mio, né manco l'ho usato il tempo che sono stata in Roma, ma la morte di quella spagnuola mi ha tanto impavorita di non andare in bocca al'orso, che non sono mai per ricusarlo a chi me ne ricercarà, che sapete bene se una povera donna come me tanto lontana dal suo paiese ha da temere delle disgratie». Lodai sommamente il suo avedimento. et all' hora in tanta dolcezza mi sovenne della mia divina signora la quale, lasciamo i piaceri infiniti che ha dati a chi le ha voluto bene in vita, ma così morta è stata cagione di tanto bene, di havere disposto l'animo di queste signore et non se ne truova ad oggi una sì coraggiosa, né sì ardita che come le se dice «tu andrai in bocca al'orso», che non se spaventi et per paura non si volte indrieto. Voi che sete di servitori, et divoti suoi non mancate ancor costà d'impavorire coteste napolitane, se però n'hanno bisogno, et dirle la cagione [r] di così fiera morte, acciò ancor loro possono evitare tanto pericolo et così facendo le donne di Roma et di Napoli, mosse da nostri ricordi si faranno schivi i loro innamorati, et scamparanno dalli fieri artigli dell'orso, et viveranno contente per infinita secula seculorum. Non state solo voi d'haver pensato di comporre in honore, et gloria della nostra signora et acciò che siate chiaro che i poeti<sup>67</sup> di Roma la lodono leggete la sestina che vi mando, la quale mi ha oggi data il Fiorenzuola, et mi ha giurato che tutto gli avvenne con la nostra signora e io lo credo che mi paiono proprio le sue risposte argute, et motti spagnuoli, et tutto il mondo non me lo farebbe credere che non fusse vero, perché leggendola [sic], et gustatela bene che<sup>68</sup> vi si vede scolpito quel andare, quella dolcezza, quella maniera, quella melodia, quella suavità, quella gloria eterna che teneva la signora nostra nel fottere. Vi sono certi tratti, certe fantasie, certi mutamenti che non altri che lei l'harebbe saputo fare, et io a mio mal grado il provo, che non truovo donna che ne sappia straccio, non sanno accompagnare il piacere con quel'arte, con quella destrezza, con quelle ghiotte parole come la nostra signora faceva, ma a chi lo dico io, che intendo per disperatione mai più volete toccare donne, et havete ragione. Da Roma il dì iii di gennaro del M.D.XXIII.

Quello a cui l'orso ha tolto ogni piacere

### 3.

[senza data, ma presumibilmente del 1537]

Havendo io più volte considerato quanto si perde d'onore, di riputatione et di robba a impacciarsi troppo strettamente con Donne, et essendomi hormai (benché tardi) accorto del errore mio, havendole io molto più servite et messemi per loro a maggior periculi, che

io non dovevo né esse meritavono, che essendomi fin qui puoco giovato, anzi riportatone sempre danno et scorno, ho diliberato et con ragione, ritormi dalle loro pratiche, et essere afatto chiaro a mio costo della loro ingratitudine, e perché io vi amo sopra tutti gl'altri Amici ch'io habbi mi è parso esser debito mio exhortarvi, ch'el medesimo hormai fate ancor voi come sono al tutto diliberato di fare io, et perché voi intendiate il maggiore assassinamento che Donna facessi a huomo, ho giudicato essere a proposito mandarvi la copia d'una lettera scritta a Mantova al nostro M. Hippolito Capilupo, per la quale conosciate s'io ho ragione di lassarle per sempre, et ancora che io sia chiaro che chi piatisce con loro sempre perde, non dimeno voglio diffendere l'honor mio quanto potrò con voi che so so[m]mamen[te] mi amate, notarete diligentemente il caso et havutosi puoi il parere di qualche valenthomo di cestoso Regno, vi piacerà mandarmelo, o sia in cambio della fatiga ch'io hebbi nelli Cartelli del Barone. Non mancate che me ne farete sommo piacere et haverovene eternamente oblico etc.

Copia<sup>69</sup>.

Essendo già notte che come m'interviene il più delle sere vedandomi solo et fastidioso essendo come sapete di natura allegro et usato tra compagni, truvandomi mo senza, mi vengono adosso gli humor malenconichi, et Iddio sa che aloggiamento per loro vi truovano, et s'el nostro Boschetto non gli havesse fatta miglior compagnia forte che sarebbe stato molto melgio per lui. Hor per non albergargli questa sera mi sono dato intorno a vedere certe scritture, et fra esse a sorte ho truovata una vostra lettera per la quale mi scrivete che la S.ra Gratia, et sua Madre hanno costì aperta / botega et in essa lettera vi ho di più notato un passo degno di molta consideratione, et importante che mi ha dato molta alteratione d'animo, et non senza ragione, sopra il quale mi pare col buon giuditio del nostro messer Lodovico Gattico<sup>70</sup> possiate a mio nome, come intendo che facciate, mover lite a madonna madre, la quale sì come me scrivete, senza havere alcun rispetto o riguardo al'honor mio vi ha detto ch'io non hebbi la verginità della Gratia sua figliuola, ma il tanto sangue che le uscì fu per una vena che le se ruppe et altri ingegni da lei composti, le quali parole havendo io prudentemente considerate mi parrebbe che voi con destrezza le faceste di nuovo tutto questo con testimonii confermare, et dipuoi scoprirvi, et dirle che havete da me havuta procura, la qual vi manderò bisognando, et sopra questo assassinamento le moviate lite avante il vicario di monsignor nostro illustrissimo<sup>71</sup> et mi pare havere la ragione dal canto mio puoi che sì fieramente mi ha abarrato et fattomi pagare per rompere una vena o vescica che fusse quattro scudi d'oro in oro del sole, li quali mi dorranno mentre ch'arò vita, et al miglior barbiere di Roma non si dà per cavar sangue di qual vena si sia più di due iulii, et si chiama satisfattissimo et se pur fu vera ditele un poco per che essa mi diceva quando la Gratia stava in letto dopo lo spargimento del sangue ch'io le comperassi de' caponi per ristorarla, et pagassi il medico, et perché mi vedeva bestia restia per levarmi quel maladetto vitio<sup>72</sup> che tanto dispiace nelle sue pari, mi minacciò che se la puta moriva, che mi accuserebbe al Governatore, et mi messe in tant'affanno, et essa poi tutto il giorno piangeva con me dolendosi della crudeltà di Camilla sua figliuola maggiore che n'era stata cagione, la quale non le voleva non ch'altro farle le spese allegando quel passo della scrittura *In sudore vultus tui* etc.<sup>73</sup> et io mosso da' prieghi, et lachrime sue entrai in sì sanguinosa impresa, che non so qual altro suo amico l'havesse mai fatto, et che sia il vero che nessuno si sarebbe messo a tanto pericolo, dimandatele / se tutto il tempo che stette a Bologna se essa truovò mai chi le sturasse il buso che s'era sì strettamente serrato et l'accorta Camilla che vidde che non si poteva operare, non la volse più in casa, et come disperata più volte disse con alta voce:

«Dove sei Nino mio sì valoroso ch'el tempo non ti tolga mai le forze, anzi ti tenga sempre dritto il tuo andare, poi ch'al tempo tuo non avenivono simil disgrazie in casa nostra», et alla medesima Gratia insieme con la madre le convenne sbucare di casa et hebbon poi a morirse de fame et io non fui prima tornato in Roma, ch'essa mi venne a truovare et con le lachrime in su gl'occhi mi disse che mi haveva spettato con maggiore desiderio che le feste di Natale, et che da me dipendeva il vivere, et la salute sua et che non volessi haverla per raccomandata accioché essa et la figliuola non andassono sempre per il mondo tapinando et stando in ginocchioni in terra diceva: «Mai non<sup>74</sup> mi leverò di qui se non mi prometti de soccorrermi». Le sue lachrime come possete pensare mi mossoro a estrema compassione credendo certamente ch'el bargello havesse commissione di pigliarla et farla mariola o strega abrusciare<sup>75</sup>, et le dico che non dubbite, et me dica pur liberamente il suo bisogno, che non le mancherò d'aviso, all' hora essa intenerita dalle mie offerte piangeva più dirottamente et io per pietà che havevo di lei la pigliai per mano, et volsela levare da terra, et acostarmela al petto, et essa diceva: «Mi morrò prima in tua presentia, se non mi aiuti con le forze tue». Io le n'offersi quanto n'haveva d'ardire et di forze; all' hora essa mi disse et con fatiga che le lachrime non la lassavano parrare [*sic pro parlare*]: «O figliuol mio dolce, figliuol mio caro, tu non sai le mie disgrazie, alla Gratia s'e turato il buco dinanzi, che tu con tanto sudore le facesti, né si trova in questa maladetta Roma chi le ne sture, di modo che non possiamo più vivere, et so ben'io come la farremo se la mia figliuola non desse l'entrata di casa a preti et frati / o altre buone persone per la porta di drieto che mi portano secretamente sempre qualche carità, et susidio. Ma non ci basta ché a Roma, come tu sai, vi può vivere con fatica una par sua con due porte spalancate, et larghe né mi rincresciarebbe in ogni modo tanto come fa della mia disgrazia, et non fusse che gli huomini et donne che sanno il diffetto di questa meschina figliuola la chiamono publicamente storpiata, puoi ché non può operare tutti li suoi membri, et essa per questo s'è tanto avelita, che non ardisce uscir più di casa, et si trova in tant'affanno che non ha mai bene, et è mezza consumata hor io te la raccomando, tutta la fede et speranza nostra è in te; solo tu ne puoi dar honor o robba della quale tu sarai puoi sempre signore et patrona et noi serve di voi et tutto dalla forza et arte tua riconosceremo in te solo si fida la mia figliuola, in te la sua speranza ha posta, puoi ché in ogni altra persona, et pur n'ha provate tante, ha truovata vana. Hor poi che tu figliuol mio chiaramente conosce che la salute nostra da te dipende lieva questa vergogna di casa nostra. Non ci lassar'in tanto vituperio, il quale tutto reputo mio, sapendosi pure ch'è mia figliuola, et per tale è conosciuta, benché non s'assomiglie in questo a sua madre. Et non faccio già per vantarmi, ma per dire il vero, che fra di noi si può dire ogni cosa. Io non havevo ancor dieci anni compiti che facevo le spese a tutti quelli di casa mia merzé della mia savia madre, che mi misse sotto a un frate venitiano, un padre tanto da bene, et pratico il quale usò tanta destrezza che a pena mi cavò goccia di sangue. Et fu molto più la paura ch'io hebbi ch'el mal che mi fece, ch'ò pur poi praticati tanti huomini da bene, et Mantovani, et non truovai mai però nisuno che gli facesse vergogna che non vorrei che tu credesse che non havessi havuto / quello che tanto grossamente piace a noi altre donne, et tutta Venetia haveva che dire del mio ardore parendole miraculo che füssi stata sì animosa, né si parlava d'altro che di Chiara, che come tu sai così ho nome, et al' hora fu fatta quella Canzone che dice *O Ardit et franca Chiara, che in tener fuste sì zara*, che al mio tempo in Venetia, et in Lombardia non si cantava altro. Ma s'io con la mia magnificentia, et larghezza ampliai la casa mia, costei con la sua miseria, et strettezza l'ha vituperata. A te solo sta mo il renderli la desiderata grandezza».

Udite ch'io hebbi queste parole le dissi che stesse di buona voglia che si le forze mie al buon animo ch'avevo di servirla rispondessono, ch'io la cavarei di questo impaccio, et mi menasse laputta, et a me puoi ne lassasse la cura, la qual puoi mi menò fino al letto, et n'è testimonio il signor Abadino, il quale a tutto fu presente, et per che le forze mie non hebbono quel nervo che si conveniva a sì dura impresa, essa essendo a tavola con l'Abadino se doleva del mio puoco vigore, et per mostrare la mia fiacchezza diceva ch'era disperata ma conosceva dove più ricorrere, et non sapeva pensare come io le riuscissi sì male tra le mani, et dava questo esempio, et diceva voltandose al Abadino: «Signore ditemi, non è maggior fatiga con questo dito – et lo batteva sopra la tavola – passarla dove non è stato mai buco, o pure dove già fusse stato, et puoi ripieno?» La sua ragione era tanto chiara che non haveva risposta, et vedendo essa che né parole, né esempi mi bastavono, per mettermi animo o si pur l'havevo per agevolare l'impresa, m'insegnò un colpo da maestro: «O vi sia forse con imparararlo». Questa ingannatrice mi menò in una Camera, et prese una sedia / sopra la quale se asettò col capo più basso, che non è dove si posa la schina, et apoggiollo al muro, et poi alzò le gambe a l'aere di modo ch'el collo stava molto sinistro, et stando in questo modo mi disse: «Vorrei figliuol mio che a questo modo t'arcassi sotto la mia Gratia, et puoi quanto più tu potesse spingessi a vele piene senza paura di romper la barca per entrare im porto, et si ti reggiaranno le forze, et l'animo, tu vederai che sarà necessario che tu dia compimento a l'opera. Ma ti ricordo bene ch'el medico pietoso fa la piaga puzzolente<sup>76</sup>, non le havere alcun rispetto, lassela pur dire, che per vivere in Roma bisognono altre che parole».

Io per l'amor che le portavo essendo d'agosto di mezzo dì, senza have'alcun riguardo alla vita mia, come sa l'Abadino<sup>77</sup> volsi provare s'il disegno mi riusciva, et madonna madre come donna accorta stava al buco della porta per vedere s'io l'havevo ben intesa, et diceva «alzale più quella gamba, abassale più la testa, stringela bene, tieni dritto il timone, hor dalle la spinta». Mi governai secondo il suo ricordo, et pur non fu possibile entrar mai in porto; del che la meschina madre restò disperata, et entrolle in fantasia che la povera putta fusse coperchiata, et la menò partitose da me a mostrare a Catterina siciliana che le stava a canto, donna molto accorta in simil'affari, et reputata molto pratica in rasettare le virginità perdute, la quale veduta che l'hebbe le fece buon'animo dicendole che stesse sicura che la via era di sorte aperta che ogni Mantovano per grande che fusse vi potrebbe largamente passare, per le qual parole assicuratose la madre, la truovai puoi passando da casa sua in grandissima allegrezza, et subito che mi vidde mi chiamò dentro et il tutto con sommo piacere mi conferì, dicendomi che la siciliana le haveva detto che bisognava / acarezzar la putta, darle animo, et con destrezza puoi preso il tempo aprirle la via, et mi pregò che per amor suo prima ch'io mi partisse, di nuovo provassi sopra il suo letto. Io desideroso di cavarla di tant'affanno subito mi condussi al'opera. L'astuta madre per non esser da me ingannata stette a l'usato al bucolino della porta, et vidde apunto quanta fatiga che per servirla durai, et essendo già a mezza via, et assai bene a dentro nella tenebrosa caverna, mancorono le forze al mio destriero, et lachrimando abassò la testa. La Gratia sentendo ch'era passato tanto avante, tutta allegra con alta voce chiamò la madre che venisse a vedere, la quale subito entrò dentro, et come san Tommaso il tutto volse toccare, et la lassai tutta contenta, er essendo già chiara della capacità della putta, fece poi<sup>78</sup> ch'altri delle mie fatighe colse il frutto.

Considerato puoi tra me medesimo gli periculi ch'io ho passati, alle sanguinose imprese che mi sono messo per fare piacere a cotesta ingrata questa sera m'ho presa grandissima collera, pensando puoi ch'essa sia s'ingrata che tenga storia del fatto mio, et se ne burle, et lassiamo andare la fatiga passata che fu infinita, che a l'ultimo sono cose che passano, ma gli quattro

scudi d'oro fratello mi rincrescono pur troppo et se mi sarà fatta (come spero) ragione, intendo in ogni modo rihavergli che così mi pare honesto. Bisogna mo che siate voi quello che piglie questa cura, et vedete si fia possibile raquistargli, et procurate sopra tutto ch'essa mi renda la mia buona fama, che mi ha vituperato a fatto, et puoi dove in una mantuana et Iddio sa mo per le sue parole in che openione sono fra le vostre Donne. Voi havete buone ragioni, testimonii che non sono sospetti, et il vicario amico; operate di gratia / ch'essa impare a tenere la lingua a sé, et non assassine più le buone, et caritative persone, che sono cose troppo strane a comportarle, et vedendo tanta ingratitudine in le donne. Mi manca hormai l'animo, et le forze di mettermi più a sì fatte imprese. Non vi lassate rompere la testa, né d'amici, né da parenti che sono in tanta collera contro di lei, che sto quasi per venirvi adesso in persona, se non fusse che sono tre hore sonate, et voglio cenare, però ne lasserò la cura a voi, et a messer Lodovico ch'è pratico et mostra d'amarmi tanto, et accioché conosciate ch'io mi muovo per honesto et ragionevole sdegno, et non per miseria, tutto quello che da lei cavarete, voglio che lo partiate tra voi, et da mò ve ne sia fatto liberamente un presente, et mi vi raccomando che un' par di tordi caldi m'espettano, che gli voglio spedire, etc.

Questa messer Giovanni è tutta historia, né v'è parola che non sia vera. Voi che havete giuditio, et ingegno giudicate mò s'io ho giusta cagione di lassare le Donne, et di gratia scrivetemen l'openione vostra, et mi vi raccomando.

4.

Bologna, 4 giugno 1543

Ippolito Capilipi al cardinale Ercole Gonzaga

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 1913, c. n.n.

Per l'ultima mia lettera ch'io scrissi hiermattina a Vostra Signoria Illustrissima essa haverà forse preso un poco di speranza della salute di Messer Nino sì come i medici anchora et noi altri qui pigliammo havendolo veduto fare alquanto miglioramento nel fare della luna. Hora per questa mia Vostra Signoria Reverendissima lascierà tutte le speranze perché il poveretto [Nino Sernini] hier sera a tre hore e mezza di notte passò di questa vita presente, et senza dubbio alcuno Nostro signore Jesu Christo raccolse nel suo pietoso seno quella benedetta anima perch'egli in quell'ultimo passo non poteva mostrare maggiore contrizione né co' gli atti, né colle parole di quello che fece, et non solo io di ciò posso fare fede a Vostra Signoria Illustrissima la quale so che per sua buontà senza altri testimoni mi crederebbe, ma messer Antonio Romeo<sup>79</sup> anchora, il Pistoia che già fu alla cura del Boschetto, e tre o quattro altri che si ritrovarono presenti, ond'io in questo mio dispiacere che sento della morte di lui che mi preme quanto dire si può, essendomi egli morto, si può dire, nelle braccia, sento tanta consolazione nell'animo mio quanta so che sentirà Vostra Signoria Illustrissima intendendo ch'egli habbia finito il corso di questa vita così cristianamente come io le scrivo. Et perché Vostra Signoria Reverendissima intenda per questa mia qualche particolare della sua santa disposizione, essa saprà che egli alli XXIIII hore infino a due hore et mezza stette quasi senza parlare, pure diceva talvolta delle parole per le quali si conosceva che non haveva ancora perduto i sentimenti, ma alle due hore et mezza prese tanto de vigore che, standogli io intorno al letto, mi vide et mi chiamò per nome et dissemi che mi voleva parlare, io me gli accostai et cominciai a dirgli delle parole che si sogliono dire in simil tempi, et egli disse:

«non dubitiate et siate certo ch'io moio da buon Christiano», et soggiunse: «io voglio il mio Christo con meco» et molte altre parole simili et prese il crucifisso in mano et baciollo, et rivoltosi a Domenico suo nipote ch'era arrivato tre hore prima gli disse: «fa che tu sii buono» et me lo raccomandò et mi pregò che io lo raccomandassi a Vostra Signoria Illustrissima. Allora io gli dissi: «non vi ricordate della lettera di Monsignor Reverendissimo che leggesti questa mattina?» Et esso mi respose de sì, et stando in questi ragionamenti si rivolse a quei che erano presenti et disse lor che si partissero che voleva parlarmi a solo a solo et così tutti si partirono et egli mi disse che si era scordato di far mentione d'un certo debito di cinque scudi che ha con un mercatante et domandandogli io il nome et volendolo egli dire, mai non se lo seppe ricordare et mostrava di haverne dispiacere ond'io gli diceva: «non ve ne pigliate fastidio che, ancor che non vi possiate ridurre a memoria il nome suo, l'anima vostra non resterà però aggravata ch'io vi prometto che ne darò tanti per l'amor di Dio». Eso mi rispose questo non basta, allora io soggiunsi: «se questo non basta io farò far le gride et in questo modo si ritroverà questo mercatante che ha da haver da voi». A queste parole egli mostrò di restare contento pure andò tanto affaticandosi colla memoria che si ricordò di haverne fatto memoria et mi disse ch'io la ritrovarei in un certo suo libro. Dopo tutti questi ragionamenti et altri anchora appartenenti alla sua buona dispositione disse che gli mancava una cosa a morire et ciò replicò più di quattro volte, il Romeo et io gli dimandavamo: «che cosa è questa?», et esso continuava in dire le medesime parole, il Romeo allora indovinò, se mi accostò all'orecchia e dissemi: «egli certo deve volere dire l'olio santo», et così entrando io in un'altra volta a ragionare con lui gli dissi: «volete voi forse l'olio santo?» Il poveretto subito mi rispose queste formali parole: «o sì, sì», et anchora che alle XXIII hore noi glie l'havessimo fatto dare in tempo et in modo che egli non se n'accorse, non dimeno per consolazione dell'anima sua gli fu dato un'altra volta, et prima ch'il prete glie lo desse rivoltandosi a noi altri circostanti et dicendone che dovessimo dire un pater noster, il poveretto sentì et disse: «il voglio dire anch'io», et così piano piano dicendolo non hebbe finito appena il parrocchiano di fare l'ufficio suo ch'egli spirò con tanta quiete quanta si possa dire. Questo fine ha fatto messer Nino il quale è stato tale che non è da dubitare che egli non sia nelle braccia di Jesu Christo. Hoggia alle XXI hora io lo farò seppellir a San Giovanni in Monte et gli farò l'esequie un poco honorate parendo al Romeo et a Messer Francesco dall'Arme ch'il rispetto di Vostra Signoria Illustrissima et la persona del defonto lo ricerchino. Io non sarò più lungo con questa mia per non dare più fastidio a Vostra Signoria Illustrissima et a me ad un tempo, che so ch'ella leggendo questa mia non haverà minor dispiacere di quello che io ho scrivendola, et però resto baciandole le mani et in sua buona gratia humilmente mi raccomando. Di Bologna il IIII di Giugno del XXXXIII

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

humilissimo servo  
Hippolito Capilupo

## ABSTRACT

Guido Rebecchini and Marcello Simonetta focus on two diplomats active in Rome for the Gonzaga court in the first half of the 16<sup>th</sup> century: Fabrizio Pellegrini and Nino Sernini. This study reconstructs their profiles, their harsh rivalry, and highlights the everyday difficulties they encountered in performing their duties. In addition, thanks to a series of extraordinary and hitherto unnoticed documents, it explores Sernini's tumultuous relationships with courtesans in Rome. Taking a micro-historical approach, it unveils little-explored aspects of the social and cultural life in Rome during the papacy of Clement VII and Paul III.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

ASFi	Archivio di Stato di Firenze
MAP	Mediceo Avanti Principato
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BEUMo	Biblioteca Estense Universitaria di Modena

1. Sulla necessità di considerare gli elementi individuali nello studio delle attività diplomatiche, *cfr.* M. SIMONETTA, *Ricordi diplomatici fra Quattro e Cinquecento, a Roma e altrove*, in *Roma centro della diplomazia internazionale*, a cura di A. Fara e E. Plebani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2019, pp. 97-116. Sulla competizione tra artisti a Roma, L. WOLK-SIMON, *Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520-1527*, in *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, a cura di K. Gouwens e S. E. Reiss, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 253-276.
2. Sull'arte delle cortigiane si vedano M. ROGERS, *Fashioning Identities for the Renaissance Courtesan*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di M. Rogers, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 91-105 e *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, a cura di M. Feldman e B. Gordon, Oxford - New York, Oxford University Press, 2006.
3. ASMn, AG, b. 882, c. 128v, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 10 settembre 1533, «Voglio che ella sia certissima che in ogni luogho dove sia stato l'interesse del servizio de vostra eccellenza non ho mai mancato né mancherò insino alla morte. Christo non puoté fuggire le malvagie lingue de' Giudei et a torto fu crucifixo, Nino è di malvagia lingua et peggio che giudeo, però bene che l'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale [Ercole] un giorno se chiarisca di suoi buoni portamenti».
4. *Ibid.*, c. 129r, Fabrizio Pellegrini a Giovan Giacomo Calandra da Roma, 19 settembre 1533, «Et perché intendo che l'invidioso Nino maligno ribaldello che qua per el predetto illustrissimo et reverendissimo signore se è allargato con voi, amico mio, dicendo volere fare mala relatione de' casi miei al illustrissimo signor duca et fare intendere a sua eccellenza che son huomo grosso et che le brigate si maravigliano che ella m'adopri alle facende sue, et mol'altre cose conforme alla mala, maligna, invidiosa et perversa sua natura, sanza niuna ragione, né havendo io mai offeso, ma servito con ogni piacere et che vol fare opra di possere entrare in luogho mio alle facende et massimamente andando hora alla corte, ancora che io cognosca la predetta eccellenza prudentissima et sapientissima et principe che non si muove se non ragionevolmente et non a prima informatione d'un tristarello come costui è, nondimeno prego vostra signoria, per l'amor mi porta, sia contento di supplicare a sua eccellenza che, quando pure gli venisse la relatione di questo valent'huomo, si degni di non prestare fede se non alla verità et prendere riscontri delle bugie di costui et d'una tale ignorante bestiola et presumptuoso animale et vostra signoria ess[endo] buon defensore mio con l'vero innanzi et l'giusto appresso, come in essa spero che farà et pregare l'predetto illustrissimo signore a volerse chiarire de l'innocenza et fideltà mia a incontro della ribaldaria d'un simil presumptuoso puoco fidele a' suoi padroni et che da altri che da essi vole dependere [...] Non mi meraviglio però che costui cerchi di caricare me perché sua natura è stata sempre di maledire d'ognuno, come ancora ha fatto

contra de messer Guido [da Crema, corrispondente di Isabella d'Este e futuro segretario di Ercole Gonzaga], de messer Endimio [Calandra, segretario di Ercole Gonzaga] et de molt'altri et fa l'officio suo consueto». Del medesimo tenore la lettera, appena meno veemente, scritta direttamente al duca lo stesso giorno, *ibid.*, c. 131r.

5. *Ibid.*, c. 138v, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 4 ottobre 1533.
6. ASMn, AG, b. 881, Ercole Gonzaga a Federico Gonzaga, Roma, 8 maggio 1532, cc. 79-80 e 17 maggio 1532, c. 89.
7. Come risulta dalla lettera di Camillo Tanai a Pietro Aretino, Roma, 12 novembre 1531 (*Lettere a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2003, I, 67, p. 88): «E adirizzate a M. Fabrizio da Parma in casa del reverendissimo Pisano».
8. ASMn, AG, b. 881, cc. 79-80, Ercole Gonzaga a Federico Gonzaga, Roma, 8 maggio 1532. Su Agnelli si veda D.S. CHAMBERS, *Benedetto Agnello, Mantuan Ambassador in Venice, 1530-1556*, in *War, Culture and Society in Renaissance Venice: Essays in Honour of John Hale*, a cura di D.S. Chambers, C.H. Clough e M.E. Mallet, London - Rio Grande, Hambledon, 1993, pp. 129-45.
9. Sulla circolazione delle notizie, per il caso veneziano, si veda F. DE VIVO, *Information and Communication in Venice: Rethinking Early Modern Politics*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2007.
10. Si veda la sua corrispondenza in Archivio di Stato di Bologna, Senato, Lettere, serie XIII, 1. Per il ruolo di segretario: ASFi, Carte Stroziane, s. 1, f. 9, c. 107, Salvocondotto per messer Orazio Floridi e il capitano Suarez, Pesaro, 10 marzo 1517, con la firma di Lorenzo duca d'Urbino e del suo segretario Fabrizio Pellegrini e con il suggello grande; cit. in M. SIMONETTA, *Volpi e Leoni*, Milano, Bompiani, 2014, p. 342. *Cfr.* Id., *Le Rôle de Francesco Guicciardini dans le Tumulto del venerdì (26 avril 1527) selon certaines sources non florentines*, «Laboratoire italien», 17 (2016), pp. 287-306 nota 13 (<https://laboratoireitalien.revues.org/970>).
11. Per l'ufficio di cubiculario si veda ASMn, AG, b. 864, fasc. x. Fabrizio Pellegrini è inviato a Mantova da Leone X per intercedere presso Federico in favore del Cavaliere Cavriana; *cfr.* il cardinale Bibbiena a Isabella d'Este, Roma, 25 agosto 1520 (*Epistolario di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, a cura di G.L. Moncallero, Firenze, Olschki, 1955, II, p. 224). *Cfr.* lettera di Baldassarre Castiglione del 18 agosto 1520 in B. CASTIGLIONE, Lettere, [ed. Torino, Einaudi, n. 436]: «El papa mandarà di novo a pregare vostra excellentia per le cose del cavallero, a posta, un messer Fabritio Pellegrino da Parma: el quale stette col duca Lorenzo».
12. ASFi, MAP, CCXVI, 80, Fabrizio Pellegrini ad Alessandro de' Medici, 27 aprile 1527, pubblicata nell'«Appendix of Documents» da C. ROTI, *The Last Florentine Republic*, London, Methuen, 1925, pp. 348-349; ASFi, MAP, CXXVI, 89, Fabrizio Pellegrini a Alessandro de' Medici, Firenze, 28 aprile 1527. *Cfr.* SIMONETTA, *Le Rôle*, cit., note 35 e 55.
13. G. REBECCHINI, «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici fra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 51: ASMn, AG, b. 1375, cc. n.n., Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Parma, 29 gennaio 1528, «Sua Santità ha deputato al governo di questi signori suoi nipoti il barone del Burgio siciliano che è stato in Ungaria nunzio mandato da papa Leone, è personaggio di qualità et qualche reputazione che presto doverà arrivare qua con ordine et assegnamento del vivere de' predetti signori perché doppi partimo de Firenze sempre sono stati alle spese del reverendissimo Cortona, et non

sanza grandissima spexa, dice sua santità che presto provederà alli casi loro». In un'altra missiva del 19 febbraio il medesimo Pellegrini specificava il desiderio di Clemente di avere presso di sé il suo antico sodale. Il 10 aprile 1528, per timore della peste, la piccola corte itinerante fiorentina si spostò a Piacenza (ASMN, AG, b. 1375, c. n.n., Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Parma).

14. ASMN, AG, b. 878, c. 465r, Fabrizio Pellegrini a Ercole Gonzaga, Roma, 21 aprile 1532.
15. *Ibid.*, c. 58r, 12 giugno 1537 sui «poveri cortigiani»; *ibid.*, c. 60r, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 20 giugno 1537, sui contributi forzosi, le processioni e i digiuni in nome della crociata.; *ibid.* c. 64r, 30 giugno 1537: «vorrebbe però sotto di questo colore levare a i poveri cortigiani la robba 'l fato e 'l vivere loro che è una compassione, et dove prima diceva di levargli una mesata de l'entrata de' loro officii, ha dipuoi detto di due, et hora dice di tre mesate, et di già fatto intimare alle recettori delli officii che a niuno debbiano pagare per insino ad altra commissione. Questa corte è tutta desperata et io dico che per me che non so in qual modo poter vivere in questo tempo et pascere i miei poveri servidori in questo tempo, se dalla buontà di vostra eccellentia io non sono soccorso»; c. 78r, 4 agosto 1537, «poveri cortigiani»; c. 114, [ottobre 1537], sono tre mesi che non ha stipendio dal papa, chiede aiuto per i «poveri cortigiani»; ancora il 20 febbraio 1540 (L. VON PASTOR, *La storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, V, a cura di A. Mercati, Roma, Desclée e compagni, 1942, p. 804, in ASMN, AG, b. 888, c. 14r) sempre sui «poveri cortigiani, che ce morimo di fame».
16. ASMN, AG, b. 878, c. 478v, 16 giugno, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, su cui si veda REBECHINI, «Un altro Lorenzo», cit., p. 62.
17. ASMN, AG, b. 881, c. 461v, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 7 febbraio 1532, «È piaciuto a questi reverendissimi signori cardinali de deputarmi all'offitio de Chiericato et secretariato del Sacro Collegio, loro offitio per 'l scrivere le lettere che appartengono al detto Collegio et a tenere conto delle distributione del cappello per le cose consistoriale et si fanno tre o quattro volte l'anno et per un anno ogn'anno se fanno doi chierici, cioè uno italiano et l'altro oltramontano, et rende dieci scudi 'l mese per ciascuno et con certi altri straordinarii renderà 200 scudi l'anno et ancora di più che ogni volta che viene o morte o creatione di qualche cardinale habbiamo xxv scudi per ciascuno. Son certissimo che vostra eccellentia haverà piacere et non poco d'ogni mio bene sì come de fedelissimo servitore che io gli sonno, anchor che 'l detto offitio sia de non molta utilità, ma si ben d'onore et reputatione, et non per questo me se impediranno le facende che quella mi commetterà, anzi le farò con più credito et più honorevolmente et massimamente che l'offitio mio non è di molto impaccio ma si fa con assai comodità et tanto più ad chi vi è pratico et a certi tempi et hore che puoco occupa la persona; non pensi vostra eccellentia che se io havesse tutte le facende del mondo le metterei da canto per servitio suo, mi doglio de non essere de maggiore qualità et suffitienza per posserla meglio servire».
18. *Ibid.*, b. 881, c. 581, Fabrizio Pellegrini a Giovan Giacomo Calandra, Roma, 17 ottobre 1532.
19. Cfr. I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, III, Parma, Stamperia Reale, 1791, p. 169: nel suo elogio di Annibale, Giovio ricordava di aver visto una testa marmorea del generale cartaginese conservata a casa di «Fabritium Peregrinum Parmensem» (cfr. P. GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel, Peter Perna, 1575, p. 10). Affò cita anche un epigramma latino dedicato all'ex segretario di Giuliano de' Medici. P. ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. Pevere, Milano, Mursia, 1995, p.

- 49; cfr. Id., *Operette politiche e satiriche*, I, a cura di G. Crimi, Roma, Salerno, 2013, p. 83; vedi anche Pietro Aretino a Giovanni Bolani, Venezia, 22 novembre 1537 (I, 241): «Fabritio da Parma et il Papa, che sono i più vecchi Cortigiani di Roma». Se il Pellegrini era coetaneo di Paolo III, nato nel 1468, a quell'epoca doveva avere circa settant'anni.
20. ASMn, AG, b. 879, c. 563r, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 15 novembre 1530.
21. ASMn, AG, b. 885, c. 371r, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 10 febbraio 1535. Nei mesi successivi ricevette tre lettere di Vittoria Colonna relative alla taglia di Teodoro Trivulzio, una pendenza finanziaria dei Gonzaga che risaliva circa a un decennio prima (*ibid.*, cc. 406r, 410r e 430r, Vittoria Colonna a Fabrizio Pellegrini, Roma, 15, 20 aprile e 1 giugno 1535).
22. Su questo argomento fondamentali sono le riflessioni contenute in D. FRIGO, *Corte, onore e ragion di Stato: il ruolo dell'ambasciatore in età moderna*, «Cheiron», XV (1998), 30; *Ambasciatori e nunzi. Figure della diplomazia in età moderna*, a cura di D. Frigo, pp. 7-55, che illustra con dovizia di particolari l'incerto affermarsi del ruolo istituzionale dell'ambasciatore in età moderna. Cfr. M. SIMONETTA, *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Franc Angeli, 2004. Di grande interesse la prospettiva proposta nel volume *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*, a cura di H. Cools, M. Keblusek e B. Noldus, Hilversum, Verloren, 2006, in cui si avvia una riflessione sulle qualità e sulle funzioni comuni degli agenti a prescindere dalle loro specificità professionali; in particolare, si veda M. KEBLUSEK, *Introduction. Profiling the Early Modern Agent*, *ibid.*, pp. 9-15.
23. ASMn, AG, b. 887, c. 11v, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga da Roma, 29 gennaio 1537.
24. Le lettere di Sernini sono già riportate in E. SOLMI, *La fuga di di Bernardino Ochino secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, «Bullettino senese di storia patria», 15 (1908), pp. 23-98.
25. PASTOR, *La storia dei papi*, V, cit., pp. 807-808 (ASMn, AG, b. 1911, c. 247r, Nino Sernini a Ercole Gonzaga, Roma, 19 novembre 1541).
26. M. HIRST, *Sebastiano's Pietà for the Commendador Mayor*, «The Burlington Magazine», CXIV (1972), 834, pp. 585-593. L'articolo elabora la precedente pubblicazione di G. CAMPORI, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*, «Atti e memorie delle R. Deputazioni di Storia patria per le Provincie modenese e parmensi», II (1864), pp. 193-198. Cfr. anche H. KENISTON, *Francisco de los Cobos secretario de Carlos v*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 350-351.
27. G. REBECCHINI, *For Pleasure and for Entertainment: A Rustic Fountain in Sixteenth-Century Rome and a Project by Giovanni Mangone*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di M. Israëls e L.A. Waldman, Milano, Officina libraria, 2013, pp. 463-473, F. MATTEI, *Architettura e committenza intorno ai Gonzaga 1510-1560. Modelli, strategie, intermediari*, Roma, Campisano, 2019, pp. 68-77.
28. BEUMO, Autografoteca Campori, «Sernini, Nino», lettera del 20 dicembre 1533 («Appendice 1»).
29. Su Ferrante, M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003, 3 voll.; N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo v*, Firenze, Olschki, 2007.

30. ASMn, AG, b. 1911, cc. 245v-246r, Nino Sernini a Ercole Gonzaga, Roma, 19 novembre 1541.
31. BEUMO, Autografoteca Campori, Nino Sernini a Ferrante Gonzaga, Roma, 3 maggio 1537: «Poi ch'io il confessò a dire ancor la mia ragione merito perdonò, tanto più quanto spero questo tempo che starò a Roma ristorare in quello che havessi mancato, dico questo tempo che starò a Roma, perché penso non sarà molto, poi che il Cardinale in la sua partita mi ha detto non esser' risoluto ch'io stia qui anzi ch'io vadi a servirlo a Mantova et in mio luogo disegna mandarvi M. Endimio [Calandra] come fosse quello ch'è più pratico et lo saperà meglio servire. Io farò quanto la Sua Illustrissima Signoria mi harà comandato». Dunque, la sorte del Sernini come residente a Roma non era ancora decisa dopo la partenza del cardinale, e almeno fino al 19 maggio, quando scrisse di nuovo a Ferrante: «non so quello che di me debbia essere fin tanto ch'el Cardinale non mi scrive».
32. E. BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014, *passim*. Sul ruolo dei cardinali Accolti e Gonzaga nelle vicende di questi anni Marcello Simonetta si ripromette di tornare in altra sede.
33. Si veda un commento della vicenda in una relazione dell'ambasciatore urbinate Giovan Maria della Porta del 7 aprile 1535 in cui riferiva che Accolti era stato «aiutato da tutti l'altri cardinali, massimamente da monsignor nostro illustrissimo di Mantoa che gittatose ai piedi del papa disse: "Padre Santo, io non sono solamente obbligato per l'interesse publico del Collegio nostro a supplicare Vostra Santità per la salute del reverendissimo di Rhavenna, ma particolarmente ancora per la longa amicicia e servitù mia con questo signor, il quale non posso se non credere ch'abia errato [...]" Parlò con tanta pietà che chomosse le lacryme ad alcuni Cardinali di tenerezza, ma non potete commovere l'animo di chi s'haveva presupposto et deliberato di fare questa executione» (ASFi, Ducato di Urbino, classe 1, f. 133, c. 136).
34. *Ibid.*, c. 143 (postscritto del 12 aprile 1535).
35. Le motivazioni della partenza di Ercole si ricavano da alcune lettere al duca Federico e al segretario di Ferrante in un copialettere di Ercole, BAV, Barb. Lat. 5789, cc. 33r (9 marzo 1537), 48r (9 aprile 1537), 88v (6 marzo 1538).
36. *Ibid.*, c. 134v, Ercole Gonzaga a Nicolas Granvelle, Roma, 17 settembre 1539.
37. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. VIII 51, c. 50, lettera dell'arcivescovo di Capua a Piero Carnesecchi, Roma, 20 ottobre 1533. La lettera è un duplikato di quella inviata l'11-13 ottobre 1533 (*ibid.*, cc. 13-20) dove però non si legge il paragrafo sulla Salazara, quindi possiamo datare l'incidente nella settimana centrale di ottobre.
38. REBECCHINI, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 94-100. Ulteriori dettagli di questa missione nelle lettere di G.G. de' Rossi a Federico Gonzaga, Vienna, 29 e 30 settembre 1532 (ASMn, AG, b. 440, cc. 485-488 e 489).
39. Sulle prostitute militari si veda D. SHEMEK, *Dame erranti. Donne e trasgressione social nell'Italia del Rinascimento*, Mantova, Tre Lune, 2003, pp. 48-49, 205-206.
40. G. DE CARO, s.v. «Capilupi, Ippolito», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 536-542; R. TAMALIO, *Dieci secoli di storia nelle vicende della nobile famiglia Capilupi di Mantova*, in *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di Daniela Ferrari, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2018, pp. 13-53: su Ippolito, pp. 27-30; P. TOSETTI GRANDI, *Ippolito Capilupi, vescovo di Fano, Accademico Invaghito*, *ibid.*, pp. 159-167.

41. Su questo tema *cfr.* P. PROCACCIOLI, “*Marginalia*” aretiniani. I “secreti” della Nanna e quelli del suo autore, «*Bollettino di Italianistica*», XII (2016), 2, pp. 46-55.
42. Si veda il recente restauro testuale del poema sottilmente osceno, mai inciso sulla carta dall'autore in F. Jossa, *L'«Ago del Bernia»: proposta di un restauro testuale*, «*Filologia & Critica*» XLII (2017), pp. 257-284. Le lettere di Sernini sul Berni sono citate da G. CAMPORI, *Lettere di scrittori del secolo XVI*, Bologna 1877, pp. 45-47 (*cfr.* A. VIRGILI, *Francesco Berni*, Firenze, Le Monnier, 1881, *passim*; il libro è disponibile sul sito www.nuovorinascimento.org). Si noti che Virgili cita un atto notarile per Antonfrancesco del Berna, padre di Francesco, «rogato [da] Ser Antonio di Niccolò Sernini di Bibbiena sotto dì 15 marzo 1492», il quale potrebbe essere il padre o un parente del nostro Nino. Inoltre l'insuperato biografo bernesco identifica con ragione in Sernini l'enigmatico «Ser Nigi Sermolini da Radicofani» a cui è attribuito il fittizio *Capitolo in Laude dell'opera*, cioè del *Comento al capitolo della primiera* (Roma 1526).
43. Seguendo un'indicazione del Virgili si può risalire al sonetto di Lelio Capilupi, *Senza me dunque o Nino il mar Tirreno*, scritto chiaramente nei primi mesi del 1538, quando sembrava che il Sernini dovesse andare a Nizza con Paolo III, come lui stesso era andato a Marsiglia con Clemente VII. Lelio era il fratello maggiore di Ippolito (presunto destinatario della lettera di Grazia), che fu poeta più fertile – in volgare – e soprattutto più attivo frequentatore di cortigiane, oltre che curiale e diplomatico ben più efficace, col titolo di vescovo di Fano, mutuato dal povero Cosimo Gheri. *Cfr.* F. JOSSA, *Un'avventura burlesca di messer Capilupo*, «*Studi italiani*», XXX (2018), 2, pp. 105-128; per un ulteriore esempio dello scanzonato ambiente dell'Accademia dei Vignaiuoli *cfr.* G. REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 139-141.
44. A. GRAF, *Antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 45-86. Per un excursus sulla cultura anti-petrarchesca dal punto di vista della storia delle immagini, si veda: *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova 2019-2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini e L. Wolk-Simon, Milano, Electa, 2019.
45. ASMn, AG, b. 888, cc. 132r-133v, Vincenzo Gattico a Federico Gonzaga, Roma, 4 maggio 1540.
46. *Ibid.*
47. Evidente il riferimento alla decima novella della terza giornata del *Decamerone*: «Alibech divien romita, a cui Rustico monaco insegnava rimettere il diavolo in inferno».
48. Su Carafa, A. VANNI, “*Fare diligente Inquisizione*”. *Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, Viella, 2010; Fabrizio Pellegrini era un acuto critico dell'ipocrisia del Carafa, *cfr.* per esempio la sua lettera del 17 ottobre 1532 (ASMn, AG, b. 881, c. 557v) in cui ironizza su certi prelati che hanno «preso per costume de ritirarsi alle loro chiese a fare il santo et dicono al servitio di Dio, contrafacendo il Chiettino et sua vita sancta». Come ha notato giustamente G. ALONGE, *Ludovico di Canossa, l'Evangelismo francese e la riforma gibertina*, «*Rivista storica italiana*», 2014, pp. 5-54, a p. 31, il Pastor fraintende il verbo *contrafacendo*, e utilizza il passo come prova del fatto che «in questo cambiamento dei prelati operasse non meno decisamente l'esempio di Gian Pietro Carafa, instancabile nel lavoro per la riforma (PASTOR, *La storia dei papi*, cit., IV, p. 581)». Sul santimonioso Carafa, vedi Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 12 ottobre 1536 (b. 886, 108v): «Qua debbono arrivare li vescovi di Verona [Giberti] e di Chieti [Carafa], et per meglio dire che fu di Chieti, chiamati da Nostro Signor con loro santimonie»; 29 gennaio 1537 (b.

- 887, 12r): «Già incomincia 'l Cardinale Chieti a voler fare delle sue santimonie» (PASTOR, *La storia dei papi*, cit., V, p. 795). Anche Sernini non nutriva grande simpatia nei confronti del Carafa se scriveva a Ercole Gonzaga, Roma, 20 luglio 1541 che il cardinale di Chieti non aveva fama di parlare liberamente, «mostrandosi ambitioso et superbo in tutte le sue aitioni» (ASMn, AG, b. 1911, c. 210v); e in occasione del disvelamento del *Giudizio Universale* michelangiolesco riferiva che «gli reverendissimi chietini sono gli primi che dicono non stare bene gl'innudi in simil luogo che mostrano le cose loro» (*cit. supra*, nota 25).
49. Su Isabella de Luna, D. SHEMEK, *Dal salotto al patibolo: i racconti di Matteo Bandello su Isabella de Luna*, in *Dame erranti*, cit., pp. 193-227, con ampia bibliografia a cui sarà da aggiungere almeno T. STOREY, *Carnal Commerce in Counter Reformation Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
50. ASMn, Archivio Capilupi di Mantova, b. 34, cc. n.n. Segue un breve brano in cifra numerica, a riprova della potenza delle «corteggiane»: «Il cardinal Crescentio è inamorato forte di lei et fa cose indegne del grado suo. Ha pregato Cornaro et un mio amico che hano amicitia di lei che non se ne voglino impaciar». Ringraziamo Vanna Manfré per aver effettuato un tempestivo controllo in ASMn.
51. Curiosamente, nella lettera di Capilupi appena citata si legge anche questo paragrafo: «Vescovo Cesarino dalla bella barba lunga è pelato di tutto punto et tutta la corte ne ha un piacere grandissimo per l'odio che generalmente ogn'uno portava a quella barba, ma egli non vuol dare alle gente l'allegrezza compiuta perché non si lascia vedere, che da molti dì in qua sta tanto rinchiuso che a pochi è lecito di penetrare nella camera sua». Dunque l'antipatia del Sernini era condivisa anche dal Capilupi.
52. Da identificarsi con Sugherello, il profumiere romano accanto alla bottega del quale Cellini racconta di aver aperto la sua nel 1537 (*Vita*, 1.100) e che, probabilmente, ha dato il nome a vicolo dei Sugarelli a Roma. Si vedano i versi di Giovanni Mauro d'Arcano, che, dipingendo ironicamente le grazie delle donne di montagna, afferma: «Quello, con che si siede, è un magazzino, / Un fondaco di odor fecondo assai, / Più che di Sugherello il botteghino» (*Terze rime*, a cura di F. Jossa, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 330 e 334). Nella tradizione a stampa il nome era «Savorello», mentre nel manoscritto delle rime compare il nome «Sugherello»: forse veniva chiamato in modo diverso in base alla provenienza dello scrivente. Ringraziamo Francesca Jossa per queste precisazioni.
53. BEUMo, Autografoteca Campori, «Sernini, Nino», lettera del 1 giugno 1537 a Ferrante Gonzaga.
54. Cfr. P. ROSINI, *I diabolici "putti" romani in una lettera inedita scritta nel 1570 dal vescovo Ascanio Cesarini al governatore di Roma*, in *Famiglia Cesarini. Ricerche e documenti*, Roma, Lulu, 2006, p. 41: Ascanio aveva ricevuto il vescovado di Oppido Mamertina dallo zio cardinale Alessandro nel 1538, e vi aveva rinunciato nel 1542.
55. G. REBECHINI, *Rituals of Justice and the Construction of Space in Sixteenth-Century Rome*, «I Tatti Studies», XVI (2013), 1-2, p. 159.
56. Lettera cit. Forse Nino aveva passato la notte con una di queste donne? Nella versione dello stesso episodio narrato al cardinale Ercole Gonzaga il giorno prima, il commento è più castigato: «Tornando a casa non potei mai dire da buon senno il lamento che ne facevano le donne, sarebbe lungo a raccontare le parole che dicevano, et credo che mi scontrasse in una che forse era tocca, che diceva di bello» (ASMn, AG, b. 1906, cc. 176v-177r).

57. ASMn, AG, b. 886, c. 39r, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 14 marzo 1536: «Questa notte passata fra la famiglia del signor Pierloisio et quella de l'ambassador della Cesarea Maestà è stata una gran questione di sorte che fra l'una et l'altra parte se ne ritruovano feriti circa de xv o xx. Et uno del signor Pierloisio morto et due de l'ambassador per lo qual Nostro Signor questa mattina ben per tempo mandò per intendere donde la cosa sia proceduta et truovata per conto d'una cortigiana donde la maggior' parte delle questione et errori suogliono venire et per loro cagione Sua Santità ha commesso al Governatore di Roma che s'informi con ogni diligenza et senza alcun rispetto castighi chi è stato principio di tal errore et spetialmente quelli del signor Pierloisio più de l'altri».
58. ASMn, AG, b. 878, c. 475r-v, Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga, Roma, 16 giugno 1529.
59. ASMn, AG, b. 1907, cc. 249v e 269r, Nino Sernini a Ercole Gonzaga, Firenze, 31 luglio 1538 e Roma, 18 settembre 1538; b. 1910, c. 290r, 24 novembre 1539; b. 1912, c. 58v e c. 61v, 25 febbraio e 4 marzo 1542. Nei *Processi inquisitoriali di P. Carnesecchi*, a cura di M. Firpo e D. Marcatto, II, 1, pp. 8-9 è edita una lettera di Sernini all'inquisito del 16 luglio 1541. Si veda G. REBECCHINI, *The Rome of Paul III (1534-1549). Art, Ritual and Urban Renewal*, Turnhout-Londra, Harvey Miller, 2020, ad indicem.
60. ASMn, AG, b. 1913, c. n.n., Ippolito Capilupi a Ercole Gonzaga, Bologna, 31 maggio 1543, «se ne muore con tanta religione quanto dir si possa».
61. *Ibid.* Un dettaglio imbarazzante è che lo stesso Capilupi, mentre attendeva affettuosamente alla cura dell'amico, era affetto da un'infezione di gonorrea, e doveva alternare i suoi negozi diplomatici per conto del cardinale.
62. La cifra è quasi identica a quella (quattro scudi) che il Sernini voleva farsi restituire dalla madre di Grazia: un lettore malizioso potrebbe sospettare che questa morte così pia sia modellata su un'altra celeberrima novella di Boccaccio, la prima del *Decameron*, sul peccatore incallito Ser Cepparello che in fin di vita confessa peccati talmente veniali da suscitare una passione santificatrice... Ma lasceremo questo dubbio fra parentesi.
63. ASMn, AG, b. 1913, c. n.n., Ippolito Capilupi a Ercole Gonzaga, Bologna, 5 giugno 1543, ove parla del funerale del «poveretto» e dell'«infinito dispiacere et Signori et privati cortegiani, et tengo per certo che fussero pochissimi quelli che non lo conoscessero et non l'amassero».
64. Imperia era stata una delle più famose cortigiane di Roma nei primi anni del Cinquecento, cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/imperia-cognati\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/imperia-cognati_(Dizionario-Biografico)/).
65. *Io* in interlinea su cancellatura.
66. Aveva scritto *questa signora*, e corregge le desinenze.
67. Scrive *poveti*, e cancella la *v*.
68. In interlinea.
69. Sul margine sinistro.
70. Agente mantovano, fratello di Vincenzo, l'autore della lettera sulla cortigiana Cosma e il cardinale Carafa citata *supra*; sui due fratelli, C. D'ARCO, *Delle Famiglie Mantovane* (in ASMn, Documenti patrii D'Arco, n. 217), ms., IV, p. 267.
71. Il cardinale Ercole Gonzaga.

72. Nell'interlinea su correzione di *vio*, depennato.
73. Genesi 3,19; Gaetano Lettieri segnala la vicinanza a Luca 22,44: *Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram*. Questo parallelo fra il Vecchio e il Nuovo Testamento trasforma la deflorazione della “ vergine ”putta in un parallelo con la Passione di Cristo.
74. Aggiunto in interlinea.
75. «Lo sacco de Arsoli à passato .5. milia ducati, et lo havemo abrusciato ad ciò non li menta el nome», Lelio a Fabrizio della Valle, in *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati ai tempi del Sacco di Roma. Papato e Colonna in un inedito epistolario dall'Archivio Della Valle-Del Bufalo (1526-1527)*, a cura di P.P. Piergentili e G. Venditti, Roma, Gangemi, 2009 («Documenti rari e curiosi dall'Archivio Segreto Vaticano», 3), p. 154.
76. Questo proverbio è presente anche in Ariosto, come nota G. CRIMI, *Proverbi e fraseologia nel Furioso*, in *Fraseologia paremiologia e lessicografia*, atti del convegno (Firenze 2016), a cura di E. Benucci, D. Capra, P. Rondinelli e S. Vuelta García, Canterano, Aracne, 2018 («Topoi», 5), pp. 129-141: 134-135.
77. Si tratta di [http://www.treccani.it/enciclopedia/abati-giambattista-detto-abbadino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/abati-giambattista-detto-abbadino_(Dizionario-Biografico)/).
78. Aggiunto in interlinea.
79. Antonio Romeo, agente ferrarese a Roma negli anni Trenta del Cinquecento. Si vedano per esempio le sue lettere all'arcivescovo di Milano, il cardinale Ippolito d'Este, alla corte del re di Francia, Roma, 21 marzo e 3 aprile 1537 (in gran parte cifrate; Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, Estero, Roma, 420).



Francesco Prisciandaro, «Incontro Nazionale dei Madonnari»,  
anno 1973, primo classificato.

RAFFAELLA MARASTONI

UN'ARTE POPOLARE EFFIMERA  
E LA SUA RAPPRESENTAZIONE MUSEOGRAFICA:  
L'«INCONTRO NAZIONALE DEI MADONNARI»  
E IL MUSEO DI GRAZIE DI CURTATONE

*Appunti per una riflessione demologica*

Nelle pagine che seguono cercheremo di delineare le caratteristiche distinte dell'«Incontro Nazionale dei Madonnari», il primo concorso al mondo di arte madonnara, che si tiene a Grazie di Curtatone dal 1973 nell'ambito dell'«Antichissima Fiera», e di tematizzare criticamente il linguaggio espressivo del Museo dei Madonnari, attraverso una chiave di lettura demologica volta a recuperare il significato originale della manifestazione e a evidenziare il processo di restituzione museografica di un'arte per sua natura impermanente.

Proporre una definizione di arte madonnara non è così agevole, dal momento che ci si riferisce a una tecnica effimera, realizzata con materiali poveri e non duraturi, tramandata oralmente attraverso l'esempio pratico e carente, per questi motivi, di una solida documentazione storica. Ciò nonostante si può ragionevolmente affermare che la cornice di senso propria dell'arte madonnara – per la dimensione socio-culturale in cui essa si è sviluppata, per i processi di trasmissione nel tempo che la coinvolgono e per i peculiari codici comunicativi che la contraddistinguono – sia quella dell'arte popolare, definibile secondo un linguaggio espressivo specifico, da analizzare compiutamente dal suo proprio interno<sup>1</sup>.

Attraverso il concorso si recupera, dunque, una tradizione pittorica popolare che, a causa del processo di modernizzazione del paese, stava scomparendo assieme ad altri mestieri girovaghi del passato; al contempo si fissano, per la prima volta e per iscritto, i canoni tradizionali dell'arte madonnara – laddove il termine tradizionale può essere assunto con l'attendibilità generata dalla pratica madonnara stessa, in contesti culturali all'epoca ancora in buona parte legati alle consuetudini popolari locali. Si ritiene, infatti, che le regole tradizionali dell'arte madonnara corrispondano sostanzialmente a quelle tramandateci dai primi madonnari partecipanti al concorso, dal momento che essi erano gli

ultimi madonnari di mestiere operanti in Italia, ossia coloro che ancora vivevano quasi esclusivamente di questo mestiere girovago. Tali norme riguardano la tecnica e l'iconografia: la prima è essenziale e incisiva quanto il mestiere stesso – a gessetto, a secco e senza l'utilizzo di fissanti; l'abilità consiste nello sfumare con le dita le differenti tonalità di colore e nella velocità d'esecuzione del dipinto, la superficie di lavoro è la nuda strada, sulla quale il disegno deve potersi velocemente cancellare; l'iconografia è indissolubilmente legata alle tradizioni religiose popolari locali e ad alcuni soggetti particolarmente celebri dell'arte sacra occidentale.

Accanto agli essenziali elementi di continuità, nella manifestazione si osservano, nel corso del tempo, parziali rinnovamenti tecnici e iconografici, legati principalmente al mutare della figura del madonnaro che, da autodidatta nomade per necessità di sopravvivenza, diventa un artista con studi di pittura alle spalle e con una situazione lavorativa più stabile, in grado di scegliere, fra varie possibilità, una forma espressiva inusuale come la pittura a gessetto. Si fanno strada, allora, procedimenti mutuati dal disegno accademico, come la tecnica del tratteggio, le prospettive tridimensionali e gli anamorfismi, così come i soggetti originali, inseriti nella tradizione o a essa estranei, frutto delle capacità creative del singolo artista. Si tratta di cambiamenti considerevoli, generalmente poco accettati dai madonnari di mestiere, custodi della tradizione, che hanno avuto, tuttavia, il merito di accrescere le peculiarità del concorso, amplificandone l'impronta qualitativa, senza snaturarla.

In particolar modo nel corso degli ultimi anni si assiste, invece, a una più spiccata tendenza al rinnovamento iconografico e a un'accentuata semplificazione compositiva dell'opera, dovute anche all'assimilazione limitata di stilemi propri della *street art* internazionale e alla rielaborazione di immagini moderne veicolate da internet, che rimangono lontane, a nostro avviso, dall'impronta originale specifica del concorso, opacizzandone in parte il significato. Ci sembra necessario, infatti, riflettere sul fatto che le caratteristiche originali proprie della manifestazione siano, oggi, sottoposte a una pericolosa rarefazione di significato e a un consistente decremento di efficacia, determinati anche da uno slittamento concettuale, in base al quale si tende a valutare l'arte madonnara secondo criteri appartenenti alla pittura accademica, dunque impropri.

Allo stesso modo appare essenziale riflettere, oggi, sul significato e sulla funzione del Museo dei Madonnari: essendo il museo di un'arte effimera – nato sulla scorta del concorso e voluto dagli stessi primi madonnari partecipanti, a testimonianza della loro maniera di dipingere – esso costituisce già di per sé un ossimoro e necessita, quindi, di un approccio interpretativo e di una metodologia espressiva inediti e specifici, senza dubbio presenti nell'esposizione originaria, per quanto semplice e artigianale, mentre rimangono eccessivamente marginali nel nuovo recente allestimento. Lo scopo del Museo dei Madonnari

è, infatti, quello di custodire alcune opere ritenute significative degli artisti partecipanti alla manifestazione, dipinte su pannelli, tele, cartoncini e su inedite formelle di terra battuta; il criterio espositivo originario era indirizzato a mettere in luce le principali “maniere” di dipingere dei madonnari, ossia le tecniche e i soggetti che hanno definito una fase storica del concorso e caratterizzato il lavoro di un artista; l'ordine non era strettamente cronologico, ma consentiva di seguire i mutamenti succedutisi nel tempo, mentre le numerose fotografie esposte illustravano momenti diversi della storia della manifestazione, evidenziandone le caratteristiche e i protagonisti. Il nuovo allestimento si attiene, invece, a criteri poco conformi all'arte madonnara, lontani dal significato originario del Museo e carenti di una valida coerenza interna: appare, pertanto, inevitabile contestualizzarne criticamente le implicazioni.

La rappresentazione museografica di un'arte che è una forma di spettacolo popolare di strada destinata a non durare non può essere, infatti, né fortuita né improvvisata, ma deve rispettare, per quanto possibile, le caratteristiche distinte di un'espressione artistica così singolare. Una chiave d'accesso e di lettura appropriata al Museo dei Madonnari ci sembra essere, dunque, quella relativa a una riflessione sull'arte popolare, intesa come una dimensione espressiva distintiva, caratterizzata da codici narrativi e interpretativi specifici, da esaminare seguendone la coerenza interna. Per questo motivo riteniamo che il Museo dei Madonnari dovrebbe essere considerato non solo e non tanto un museo d'arte, quanto un particolare tipo di museo demologico, relativo a una altrettanto particolare forma di teatro popolare dell'arte<sup>2</sup>, qual è l'arte madonnara.

Vediamo, quindi, di tematizzare meglio gli ambiti conoscitivi delineati, inerenti al linguaggio espressivo del concorso e del Museo.

### *Il concorso*

L'«Incontro Nazionale dei Madonnari» nasce da un'idea di Gilberto Boschesi<sup>3</sup>, vice-presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Mantova, di Maria Grazia Fringuellini<sup>4</sup>, giornalista e addetto stampa del medesimo ente, e di Dino Villani<sup>5</sup>, noto pubblicitario e artista mantovano. Interessati a salvaguardare l'arte del gessetto come spettacolo popolare di strada, Boschesi e Fringuellini sviluppano il progetto di una competizione artistica fra gli ultimi madonnari ancora in attività prendendo spunto da un servizio giornalistico sul culto mariano e ascoltando la canzone *La Ballata del Pittore*<sup>6</sup>; Villani suggerisce, invece, il piazzale del santuario delle Grazie come luogo adatto alla manifestazione, al posto di una piazza di Mantova, dal momento che la città a Ferragosto si sarebbe spopolata, mentre a Grazie sarebbero confluiti i pellegrini per la tradizionale Festa dell'Assunta<sup>7</sup>. La scelta è chiaramente legata anche al

singolarissimo linguaggio simbolico-narrativo del santuario stesso, il cui registro colto risulta intrecciato a un'intensa espressività popolare, rappresentata in particolar modo dalle statue votive polimateriche, dagli ex-voto anatomici di cera e dalle tavolette votive, che rendono il complesso religioso «l'esempio di uno squilibrio suggestivo, nel quale il risultato artistico si determina soprattutto dal prevalere dei motivi antropologici sulla qualità estetica»<sup>8</sup>. Agli ideatori non sfuggono, infatti, i nessi espressivi e interpretativi fra l'arte dei madonnari e l'arte popolare propria del santuario. Il concorso aveva, inoltre, lo scopo di ri-vitalizzare la secolare Fiera delle Grazie, in quegli anni in difficoltà: la Pro Loco di Curtatone, quindi, da tempo impegnata nella stessa direzione, si incarica di organizzare la manifestazione assieme agli ideatori e in collaborazione con l'amministrazione comunale.

L'identità culturale del concorso si delinea immediatamente, a partire dal titolo: non un raduno episodico di artisti, ma un vero e proprio luogo di incontro in cui i madonnari possano scambiarsi informazioni importanti per la loro attività, riguardanti, per esempio, le piazze in cui poter dipingere senza essere multati o cacciati dalle forze dell'ordine; l'aggettivo *nazionale* mette in luce la tipicità propriamente italiana dell'arte madonnara, da salvaguardare e promuovere in quanto tale, mentre si deve a Boschesi la dicitura ufficiale di *madonnari* per coloro che erano comunemente denominati, almeno nel Nord Italia, pittori da marciapiede<sup>9</sup>. Negli anni d'esordio si gettano, dunque, le basi per la specifica caratterizzazione iconografica della manifestazione, frutto di una commistione dinamica fra i temi della tradizione popolare e alcuni soggetti propri dell'arte colta che, in virtù della loro stessa celebrità e diffusione pervasiva, hanno assunto nel tempo una connotazione popolare.

Madonnari di mestiere come, per esempio, Francesco Morgese, Antonio Grillo e Ugo Bonsio dipingono prevalentemente immagini tratte dal patrimonio devozionale popolare: figure riprodotte a memoria, sovente legate alle tradizioni locali delle zone d'origine, tracciate con la scioltezza dell'abitudine, talvolta immagini sacre di propria invenzione, ma delineate secondo i modelli codificati dalla tradizione. «Io non copio – dichiara, infatti, Morgese – Il disegno io ce l'ho qui, in testa, e ogni volta faccio un disegno diverso, come mi viene»<sup>10</sup>. Da quest'ambito devozionale popolare traggono origine, dunque, il *Sacro Cuore* di Grillo, il ritratto di *Papa Giovanni XXIII* di Bonsio e la *Sacra Famiglia* di Morgese, realizzati, secondo consuetudine, a memoria e a mano libera. Ma, abitualmente, i madonnari di mestiere si accostano con sensibilità sia alle tematiche dell'arte popolare che ai soggetti dell'arte colta: Francesco Prisciandaro, per esempio, vince la prima edizione grazie a una *Madonna* tratta da Palma il Vecchio, per proporre, anni dopo, come manifesto del concorso, una *Fioraia*, tipico soggetto della tradizione pittorica dell'Ottocento italiano; Nicolino Picci realizza un inedito polittico con i volti di *Cristo, Schubert, Ver-*



Flavio Sirio, Kurt Wenner, Manfred Stader, «Incontro Nazionale dei Madonnari», anno 1983.

di e Dante, ma riproduce anche l'*Ultima Cena* leonardesca e una *Deposizione* tratta da Bartolomeo della Porta, mentre Nicola Iodice dipinge una delicata *Madonna del Riposo* di Ferruzzi e una *Madonna della Seggiola* di Raffaello. Di grande raffinatezza espressiva sono, inoltre, le riproduzioni delle più celebri *Madonne* di Raffaello realizzate da Flavio Sirio, che, essendo incline a stupire il pubblico, non teme il confronto con opere complesse come il *Cristo Morto* del Mantegna, il *San Michele Arcangelo* di Guido Reni o, persino, il *Crocifisso* di Salvador Dalí. La riconoscibilità del soggetto raffigurato si rivela, in ogni caso, di particolare importanza, poiché costituisce un essenziale invito al dialogo fra il madonnaro e il suo pubblico e, dunque, uno strumento prezioso attraverso cui l'arte madonnara diviene *performance*. Non bisogna dimenticare, infatti, che il madonnaro di mestiere è, sovente, anche un vero e proprio personaggio, dotato di un temperamento fiero e indipendente, talvolta impetuoso, e di un intuito comunicativo arguto, forgiato dall'esperienza di strada, tanto importante per lo spettacolo di arte di strada quanto la sensibilità artistica stessa.

La tecnica pittorica tradizionale, utilizzata da tutti i primi madonnari, è quella dello sfumato, in cui eccelle particolarmente Prisciandaro, in grado di rendere l'impasto coloristico estremamente morbido e vellutato; per ognuno,

l'abilità consiste anche nel raggiungere effetti cromatici espressivi e luminosi senza ferirsi troppo le mani a contatto con le asperità del suolo. Un altro aspetto interessante riguarda la velocità di esecuzione dell'opera, tipica dei madonnari di mestiere: si tratta di un'abilità che tende a rimanere implicita, forse perché considerata necessaria al mestiere, quindi superflua da rilevare, ma che si rivela essere, invece, fondamentale per richiamare l'attenzione del passante e, dunque, del possibile offerente. Sin dagli esordi, inoltre, essendo il concorso aperto anche ai pittori occasionali e ai *naïf*, si delineava la questione della figura del madonnaro, considerato, dagli stessi artisti, come colui che vive di questo mestiere girovago durante tutto l'anno, e non solo saltuariamente, in virtù di «una passionaccia così, arte, faccia tosta e spirito di sacrificio»<sup>11</sup>, secondo le parole di Prisciandaro.

Degno d'attenzione ci sembra, inoltre, il fatto che quasi tutti i primi madonnari partecipanti al concorso provenissero dal Sud Italia, e in particolar modo dalla Puglia: evidentemente l'arte madonnara conservava ancora, in quelle zone, una chiara vitalità, legata alle tradizioni religiose popolari locali; vitalità che può essere rintracciata ancora oggi nella zona del Salento, dove non è infrequente, per un madonnaro impegnato nel completamento della propria opera, essere salutato e spronato con il motto: *zzucaturi e tinci santi, sempri a rretu e mai a nanzi*, ossia «cavatori (di pietre) e tingi santi, sempre indietro e mai avanti»<sup>12</sup>. La cèlia, oltre ad accomunare cavatori di pietre e madonnari, si dimostra di grande interesse anche per il termine *tinci santi*, pittori di santi, utilizzato per definire i madonnari, che sembra in qualche modo affine ai *pincisanti* siciliani, pittori popolari di santi e di immagini devozionali nelle pitture su vetro e nella decorazione dei carretti<sup>13</sup>.

Nel corso degli anni Ottanta si consolida e si diffonde, quindi, il prestigio di una manifestazione capace non solo di mantenere viva una tradizione che aveva rischiato di scomparire, ma anche di attrarre giovani artisti, alcuni dei quali provenienti dall'estero, interessati a sperimentare un'arte poco convenzionale come quella madonnara: si assiste, allora, a un esuberante rinnovamento tecnico e iconografico, introdotto in particolar modo da Kurt Wenner, ma anche da Manfred Stader, Eberhard Münch e Fernando Villaroya. Wenner, considerato dagli stessi madonnari, letteralmente, un fuoriclasse, si distingue per le complesse composizioni originali, ricche di distorsioni anamorfiche e di illusioni ottiche, eseguite con la tecnica accademica del tratteggio, consistente nell'accostamento di piccoli tratti di colore non sfumati, adatti a creare raffinate cromie e un sofisticato senso del volume. Spettacolari e innovative risultano, per esempio, le sue *Deposizioni*, imperniate sulla torsione dei corpi di chiara derivazione michelangiolesca, inseriti in composizioni ardite e realizzati con una sensibilità coloristica estremamente ricercata e personale. E se Münch dipinge il tondo della *Madonna d'Alba* di Raffaello inserito in una soluzione prospettica

a gradoni sbrecciati di sicura efficacia, Villaroya propone opere di denuncia sociale altamente significative che, seguendo il taglio fotografico delle immagini riprodotte, segnano un cambiamento importante nell'iconografia della manifestazione. Si tratta – occorre sottolinearlo – di innovazioni poco gradite ai madonnari di mestiere, che, tuttavia, rielaborando in chiave moderna alcuni elementi dell'arte rinascimentale e manierista e integrando contenuti sociali più vicini alla sensibilità contemporanea, arricchiscono l'identità culturale del concorso, senza cristallizzarla nel passato, ma anche senza disancorarla dalla tradizione madonnara, efficacemente rappresentata in quegli anni, per esempio, dai *Santi Medici* di Morgese, dalla *Deposizione* di Prisciandaro tratta dal Caravaggio, dalla *Pietà* di Capodimonte dei Carracci realizzata da Sirio e dalla raffaellesca *Madonna del Granduca* proposta da Vittorio Caringella. Sul finire del decennio, quasi a bilanciare i considerevoli mutamenti introdotti, si assiste, inoltre, a una vivace e innovativa sperimentazione materica improntata al recupero di modalità di pittura antiche. Da un lato, infatti, l'accademico Mariano Bottoli propone, attraverso un linguaggio moderno estremamente personale, dipinti realizzati con sassi e frammenti di cocci, in omaggio alla testimonianza di Ugo Bonsio, che tanto spesso, nella sua vita di dipintore errante, si era trovato nella necessità di utilizzare materiali di scarto e di fortuna, assieme alla carbonella e alle terre, in luogo dei costosi gessetti colorati<sup>14</sup>. Dall'altro lato, Cesare Spezia<sup>15</sup> dà l'avvio a una inedita sperimentazione di dipinti a gessetto realizzati su formelle di terra battuta, come ipotesi dimostrativa dell'antica maniera di dipingere, in assenza del lastricato e, naturalmente, dell'asfalto, direttamente sulla terra battuta<sup>16</sup>. Un discreto numero di formelle – costituite da un impasto di terra argillosa e paglia, assicurato a un pannello di compensato – realizzate dallo stesso Spezia e dipinte da vari madonnari fa parte della collezione del Museo dei Madonnari.

Il culmine di questa fase estremamente dinamica dell'arte madonnara può essere individuato nel *Giudizio Finale*, enorme e spettacolare dipinto realizzato su progetto di Wenner in onore di papa Giovanni Paolo II, in visita pastorale a Mantova e al santuario di Grazie nel 1991. L'opera rielabora in una chiave personale di grande forza espressiva il *Giudizio* michelangiolesco della Cappella Sistina e viene realizzata coralmente da una trentina di madonnari, unendo in maniera inedita ed efficace tradizione e modernità, tanto da indurre il papa a tracciare, sul dipinto stesso, un monogramma a gessetto, conferendo, così, all'arte madonnara una considerazione di inusitato rilievo.

Durante gli anni Novanta persistono, nella manifestazione, le riproduzioni di opere classiche, sovente di grande intensità compositiva e cromatica: ne sono esempi la *Deposizione* tratta da Leandro Bassano e il *Cristo davanti a Caifa* di van Honthorst, realizzate entrambe da Cristina Cottarelli, l'*Annunciazione*

del Veronese proposta da Luciano Scalzotto o il *Tondo Doni* di Michelangelo dipinto da Nicola Cugola. Sono anni in cui si accentua, in particolar modo, la tendenza a rielaborare in chiave moderna celeberrime opere dell'arte sacra: Cugola, per esempio, rivisita la *Pietà* michelangiolesca raffigurando fra le braccia della Madonna un giovane in jeans morto per droga, AIDS o per l'indifferenza del mondo contemporaneo verso i senza tetto<sup>17</sup>, mentre Tin Seiffert propone un'efficace *Anamorfosi del Cristo Morto* del Mantegna. Un'altra tendenza è rappresentata dall'ideazione di soggetti originali, impostati, tuttavia, su di uno schema compositivo tradizionale, come nelle opere di Markus Westendorf, che integrano in un'ambientazione classica gli autoritratti dell'artista in abiti moderni, o come nel *Bacio di Giuda* di Edgar Müller, in cui, accanto a un Cristo tradizionale, sono raffigurati Giuda in abiti contemporanei e soldati muniti di manette. Interessanti dal punto di vista compositivo paiono anche i lavori di Gabriele Ferrari, nei quali riproduzioni di opere del passato e soggetti di stampo tradizionale sono gradevolmente inseriti nel suggestivo paesaggio di Grazie, mentre a raccogliere il testimone dei vecchi madonnari è Luigi Del Medico che, vivendo del mestiere, propone un'iconografia essenzialmente legata alle tradizioni popolari. Significativa, in tal senso, anche se poco valorizzata dalla giuria, è l'opera raffigurante *Cristo ed i Santi Medici* che proteggono un antico villaggio di trulli pugliese, la cui particolarità compositiva è rappresentata dall'utilizzo di frammenti di lastre di trullo su cui sono dipinti parte del volto<sup>18</sup> e delle mani di uno dei santi, mentre la parte rimanente è disegnata sull'asfalto. Il dibattito, in questi anni, ruota ancora attorno alla figura del madonnaro, scissa fra l'antica modalità di espressione dei pittori girovaghi e la nuova maniera di concepire l'arte dei giovani accademici: questi ultimi, infatti, sono considerati, perlopiù, ottimi pittori, ma non madonnari, poiché tendono a discostarsi molto dalla maniera di dipingere e di fare spettacolo propria dei madonnari di mestiere.

La maggior parte dei dipinti proposti negli anni Duemila, e in particolar modo quelli vincitori, continuano a essere riproduzioni di opere estremamente conosciute, come l'*Estasi di santa Teresa* del Bernini realizzata da Tomoteru Saito, la *Santa Cecilia* di Guido Reni ritratta da Melanie Stimmel, la *Carità* di Bouguereau raffigurata da Mariangela Cappa o la *Cena in Emmaus* del Caravaggio dipinta da Michela Bogoni. Un'interessante modalità di rielaborazione di opere celebri è quella suggerita da Genna Panzarella, che, nell'intento di congiungere nascita e resurrezione di Cristo, accosta in un unico dipinto la Madonna col Bambino della *Pala Pesaro* e il Cristo Trionfante del *Polittico Averoldi* di Tiziano. Al di fuori di facili classificazioni si collocano, d'altra parte, le brillanti e fantasiose creazioni di Toto De Angelis, in arte Straccetto, capace di interpretare i sentimenti cristiani in una dimensione più ampia, intrisa di umanità: i suoi dipinti genuinamente popolari, vicini sia all'espressività *naïf* che



«Incontro Nazionale dei Madonnari», anno 2005. In primo piano l'opera di Toto De Angelis, premio Santuario.

all'arte madonnara, e il suo modo di relazionarsi in maniera calda ed empatica col pubblico, da vero artista di strada, ne fanno, a buon diritto, il «centro della piazza»<sup>19</sup> di Grazie. Erede dei vecchi madonnari è certamente Pino Vommaro che, al pari di Straccetto, sceglie la strada come modalità di vita e di espressione: abile nello sfumo, egli predilige dipingere opere legate alla tradizione popolare, come le raffigurazioni di *Santa Lucia* e di *San Francesco di Paola* e una toccante versione de *Il Benedicite* di Jean-Baptiste-Siméon Chardin. A partire dalla seconda metà del decennio l'alternarsi fra tradizione e modernità iconografica diventa più evidente: da un lato, infatti, si affermano interpreti eccellenti della tradizione madonnara, come Claudio Sgobino e Simona Lanfredi Sofia, capaci di riprodurre con grande sensibilità opere celebri, ma anche di proporre lavori originali improntati sulla tradizione iconografica, mentre, dall'altro lato, inizia a emergere lo stile personale e il talento creativo di Vera Bugatti. Una ancor più accentuata attitudine alla creatività si ritrova nelle inedite opere di Mariano Bottoli e di Fabio Fedele: se il primo, infatti, prosegue un percorso di sperimentazione iconografica estremamente personale, imperniato su di un attento studio documentario, sul disegno accademico e sull'uso moderato del colore, come, per esempio, nell'opera *Vas Honorable*, riferita a uno dei numerosi appellativi della Madonna contenuto nelle litanie lauretane, Fedele si distingue nella realizzazione di dipinti originali anamorfici, in cui varie chiavi di lettura si intersecano fra loro, come in *Tetramorfismo dell'Uno*, dove la figura di Cristo è posta in relazione ai quattro evangelisti raffigurati nelle sembianze dei quattro animali dell'Apocalisse, o come ne *La notte mistica*, in cui, attorno a una meridiana che indica un percorso di crescita spirituale nel tempo, compaiono i volti di Madre Teresa di Calcutta, turbata e poi liberata dai momenti di incertezza nella fede, e di Dio Padre. Si tratta di opere di grande fascino che, tuttavia, scostandosi dall'immediatezza dell'arte madonnara, mettono in evidenza una distanza interpretativa non trascurabile.

Senza soluzione di continuità si arriva, quindi, alla fase contemporanea della manifestazione, nella quale l'iconografia tradizionale madonnara, sempre più relegata ai margini, lascia il passo a un veloce cambiamento iconografico legato, da un lato, all'assimilazione di motivi propri della *street art* internazionale e di immagini veicolate da internet e, dall'altro, a un'accentuata semplificazione compositiva dell'opera. Si tratta di mutamenti di cui non è semplice dare conto, poiché hanno una natura instabile e implicano una visione in parte impropria e impoverita dell'arte madonnara, sempre più assimilata a linguaggi pittorici contemporanei dalle caratteristiche differenti.

L'iconografia del concorso segue, dunque, percorsi espressivi diversificati: se Cristina Cottarelli continua a indagare la pittura fiamminga attraverso la magistrale riproduzione di opere come *Pilato che si lava le mani* di Matthias

Stomer e *San Sebastiano curato da Irene e dalla sua ancella* di Hendrick ter Brugghen, Liliana Confortini sembra far emergere dal sottosuolo, attraverso l'illusione ottica di un asfalto scheggiato con martello e scalpello, la *Madonna Sistina* di Raffaello, mentre la sensibilità artistica di Mariangela Cappa si conferma nella copia della *Resurrezione di Cristo* di Rubens, nella *Deposizione* ispirata alle rappresentazioni viventi delle opere di Caravaggio portate in scena nei teatri e nella raffinata riproduzione della *Crocefissione* realizzata dall'artista Oleg Supereko nella cattedrale di Noto. Narcisa Pachera propone, invece, dipinti incentrati su tematiche di giustizia sociale, di considerevole impatto emotazionale: ne sono esempi *Nessuno tocchi Caino*, contro la pena di morte, in cui il Cristo crocifisso viene raffigurato sulla sedia elettrica, e la riproduzione del *Cristo Morto* del Mantegna, con in grembo un elmetto da operaio, come forma di denuncia per le morti sul lavoro. Opere originali di grande intensità emotiva sono anche quelle realizzate da Tiberio Mazzocchi, come la poco valorizzata *Lettera ai Corinti 13, 13*, incentrata sul concetto di carità cristiana, con un toccante volto di Cristo e un pellicano dalle ali spiegate, nell'indaco del cielo e del mare, sul quale galleggia una piccola imbarcazione con il suo carico di vite umane. Mino di Summa rielabora, invece, alcune tematiche locali in raffinate opere originali a tratteggio, come *28 maggio 1848, la vigilia insonne*, in cui la Madonna delle Grazie appare a due volontari toscani la notte precedente alla battaglia risorgimentale di Curtatone e Montanara, e *Richiesta di grazia*, riferita alla leggenda popolare in base alla quale l'intervento della Madonna delle Grazie salva alcuni pescatori nelle acque del Mincio dall'attacco del coccodrillo, poi ucciso ed esposto nel Santuario come ex-voto. Come indicato, nel linguaggio attuale del concorso si inseriscono anche elementi propri della *street art*, come i ritratti iperrealistici, i volti in primo piano dall'indubbio aspetto moderno, un'intensità cromatica accentuata e un livello di lettura dell'opera meno immediato, rispetto all'arte madonnara tradizionale. Michela Bogoni, per esempio, approfondisce la tematica ritrattistica in lavori creativi in cui la resa iperrealistica dei volti è unita a una spiccata intensità cromatica, come nel dipinto in cui una Madonna contemporanea è rappresentata prima con il figlio bambino in braccio e poi ai piedi della croce, mentre il segno distintivo di Vera Bugatti è costituito da un'accentuata attitudine alla creatività e da una sensibilità coloristica singolare e mai scontata, esemplificate nell'opera *La Passione di Maria*, realizzata in parte con tecnica anamorfica, relativa alla figura di una Madonna contemporanea come *Mater Dolorosa*. Non da ultimo emerge il talento creativo di Michela Vicini, come nell'opera, magistrale nell'esecuzione ma di non immediata lettura, *I 7 sigilli*, in cui, all'interno di una partizione geometrica color giallo intenso sull'asfalto non dipinto, viene inserita la raffigurazione degli evangelisti nelle sembianze degli animali dell'Apocalisse e di Cristo sotto le spoglie dell'agnello dalle sette corna e dai sette occhi.

Un'altra tendenza riscontrabile nel concorso è rappresentata dalla creazione di opere originali a partire da immagini tratte da internet, riguardanti, in particolar modo, volti di donne e uomini avvenenti, secondo i canoni estetici occidentali contemporanei, debitamente avvolti da veli e drappi o accompagnati da elementari simboli religiosi, ma anche figure angelicate riferibili ai disegni fumettistici e *fantasy* attualmente in voga; estremamente comune è, inoltre, la trasformazione dell'immagine fotografica di una madre con il figlio – o, per meglio dire, di una modella con un grazioso bimbo – in una *Madonna col Bambino*, anche in assenza di simboli religiosi. Si tratta di una modalità espressiva quanto meno problematica nell'ambito dell'arte madonnara, poiché comporta uno slittamento concettuale incongruo e opinabile, in base al quale le raffigurazioni tradizionalmente codificate della Madonna, di Cristo o di un santo possono essere sostituite senza incertezza dalle immagini di modelli di bell'aspetto.

Questo orientamento è accompagnato anche da una notevole semplificazione compositiva dell'opera: sempre più raramente, infatti, ci si imbatte in dipinti in cui vari personaggi interagiscono fra loro in un'ambientazione specifica, mentre sempre più di frequente viene raffigurato un solo personaggio, o tutt'al più due, spesso in primissimo piano, producendo l'effetto di volti molto grandi, certamente efficaci se ben eseguiti, ma non del tutto pertinenti all'arte madonnara. Nella tradizione iconografica madonnara, infatti, la figura umana è rappresentata per intero o a mezzo busto, in modo da mettere in luce anche la resa dei panneggi delle vesti e i simboli religiosi propri del personaggio raffigurato, restituendo così al dipinto un maggiore senso di compiutezza. L'odierna semplificazione compositiva delle opere genera, invece, un'impressione di staticità e di isolamento, rispetto alla vigorosa percezione del movimento e della relazione fra i personaggi che scaturisce non solo dai complessi lavori di Wenner e Cottarelli, ma anche dai pregevoli dipinti dei vecchi madonnari di mestiere.

Una visione semplificata e sfocata delle caratteristiche proprie del concorso e dell'arte madonnara emerge, infine, da alcune dinamiche riscontrate negli anni più recenti, in base alle quali i lavori tipici della tradizione madonnara tendono a essere scarsamente apprezzati, a favore di opere di chiara derivazione pittorica o accademica, sovente più vicine al linguaggio dello *street artist* e del pittore da studio che a quello dell'artista di strada. I madonnari desiderosi di salvaguardare e di proporre i soggetti tradizionali si sentono, dunque – a ragione – non sufficientemente valorizzati, mentre dovrebbe essere dato loro il merito di non rincorrere un'idea di modernità che, calata nel contesto graziolese, appare irriflessiva, poiché rischia di offuscare e di disperdere le caratteristiche uniche e distinguibili del concorso.

Diversamente dal pittore e dallo *street artist*, infatti, inclini alla sperimentazione di linguaggi espressivi contemporanei e in certa misura innovativi, il

madonnaro è tendenzialmente molto più legato alla tradizione e rientra appieno – a nostro avviso – nell’ambito dell’arte popolare tracciato da Antonino Buttitta<sup>20</sup> e da Alberto Cirese<sup>21</sup>. Così come l’artista popolare, infatti, anche il madonnaro «non vuole fare un’opera *altra* rispetto alla vita»<sup>22</sup>, ma un’opera «ben fatta, dove la bontà dell’esecuzione è misurata in rapporto al soddisfacimento delle esigenze per cui l’opera è stata prodotta, dal rispetto cioè della funzione che le era stata assegnata»<sup>23</sup>. E la funzione dell’opera da madonnaro è quella di creare uno spettacolo di arte di strada – effimero, immediato ed emozionante – che consenta all’artista di vivere, giorno per giorno, delle offerte ricevute. Allo stesso modo il madonnaro, così come l’artista popolare, non si esprime contro i modelli tradizionali, ma opera al loro interno, lasciando poco margine alle innovazioni, dando, invece, estrema rilevanza alla tecnica utilizzata e al momento fondamentale dell’esecuzione. Forse in misura ancora maggiore rispetto ad altre arti popolari, infatti, l’arte madonnara è sempre collettiva<sup>24</sup>, sia nella modalità d’espressione, essendo uno spettacolo di strada, sia nel linguaggio utilizzato, inerente al contesto sociale popolare, ma comprensibile dalla società intera. L’arte madonnara, dunque, così come l’arte popolare, «è una lingua che deve essere “capita”»<sup>25</sup> dal suo interno<sup>26</sup>, anche per il fatto che, in ogni caso, si è sviluppata in relazione con l’arte colta, di cui ha parzialmente assorbito alcuni soggetti, in un processo che Buttitta definisce di osmosi<sup>27</sup>, ben esemplificato dalle eterogenee riproposizioni popolari nella pittura su vetro del *San Michele Arcangelo* di Guido Reni<sup>28</sup>, che, peraltro, rappresenta uno dei soggetti più frequentemente dipinti nell’«Incontro» di Grazie.

Un’ultima osservazione vale, infine, la pena di mettere a fuoco: il madonnaro nasce come copista – delle immagini del santo patrono o della Madonna del luogo in cui si trova a dipingere e di opere sacre particolarmente celebri – e si situa nell’ambito di una tradizione artistica popolare che, in quanto tale, mantiene un «alto grado di conservazione inalterata di motivi»<sup>29</sup> stilistici, in cui «il ripetere conta assai più che l’inventare»<sup>30</sup>; per questo motivo valorizzare, nel concorso, principalmente le opere originali e moderne, a discapito dei dipinti propri della tradizione madonnara, significa non salvaguardare l’arte madonnara né, tantomeno, l’originalità dell’«Incontro» di Grazie.

Attorno a queste tematiche, tuttavia, in particolar modo negli ultimi anni, non si discute affatto e l’assenza di dibattito sta rovinosamente interrompendo il processo di costruzione e di interpretazione dell’identità culturale del concorso e, per estensione, dell’arte madonnara. Nonostante l’apparenza dinamica e vivace, infatti, il concorso si trova – a nostro avviso – in una fase di impaludamento, di slittamento concettuale continuo e di forte criticità. Manca in particolar modo una tensione conoscitiva che – parafrasando Clifford Geertz – consenta di preservare l’importanza culturale del concorso e dell’arte madonnara, invece di indebolirla<sup>31</sup>.

## *Il Museo dei Madonnari*

Parlare oggi del Museo dei Madonnari è un compito difficile e amaro, a causa delle notevoli trasformazioni subite dalla collezione museale in seguito alla recente riqualificazione degli ambienti e, in particolar modo, alle torsioni concettuali compiute sul significato e sulla funzione stessa del Museo. Mentre, infatti, il criterio espositivo originario delle opere, artigianale ma ben ponderato, valorizzava le peculiarità dell'arte madonnara sin qui delineate e teneva in considerazione le implicazioni riguardanti l'opportunità di musealizzare e di rendere maggiormente duratura un'espressione artistica impermanente, l'attuale allestimento segue criteri approssimati e impropri, che impoveriscono la ricchezza espressiva del Museo, alterandone la specifica identità culturale.

Sin dal principio, difatti, le riflessioni sulla pertinenza di una raccolta di opere di arte madonnara<sup>32</sup> sono confluite in una linea di pensiero condivisa da organizzatori del concorso e madonnari, in base alla quale nella collezione sono conservate:

solo alcune opere più significative delle maniere di realizzare il «lavoro» a gessetto, come le opere dei Madonnari ritenuti i capiscuola delle tecniche antiche ed anche di quelle sperimentali (moderne). Per il resto saranno utilizzate le documentazioni fotografiche e filmate<sup>33</sup>.

Il significato più autentico del Museo dei Madonnari è condensato, dunque, in queste poche righe: l'avverbio «solo» riverbera, infatti, il senso di questa particolare collezione museale: se di arte effimera si tratta, allora non è possibile musealizzare ogni opera a gessetto e nemmeno una qualsiasi opera a gessetto, ma solamente alcuni dipinti ritenuti significativi, poiché mostrano le diverse maniere di dipingere dei madonnari succedutisi nel concorso. Per documentare, invece, l'intera manifestazione e la sua evoluzione sono sufficienti, anzi indispensabili, le numerose fotografie e i filmati prodotti nel corso del tempo.

Dunque, sino al nuovo allestimento, il criterio espositivo delle opere dava conto delle maniere di dipingere dei madonnari, narrando i cambiamenti occorsi nel tempo e permettendo livelli di lettura diversi ma esaustivi, riguardanti la storia del concorso, i personaggi che lo hanno reso prestigioso e le caratteristiche dell'arte madonnara. L'efficacia comunicativa della collezione era ulteriormente accresciuta dalla molteplice documentazione fotografica esposta, da vari bozzetti a matita donati dai madonnari e, non da ultimo, dall'estro creativo di Cesare Spezia, demiurgo e *bricoleur*<sup>34</sup> del Museo stesso. Attraverso una sorta di ermeneutica dell'accomodare<sup>35</sup>, infatti, plasmata da Spezia e intesa come un'etica e un'estetica del ri-uso, dell'inventiva e della sensibilità personale, il Museo trasmetteva l'impressione di un ambiente vivace e dinamico, molto vicino alla natura stessa del mondo madonnaro e rispondeva perfettamente alla

«necessità di fare qualcosa che imprigionasse l'energia creativa del Madonnaro, che la tenesse viva e vitale senza toglierne l'originalità»<sup>36</sup>. Il Museo, insomma, forse anche per la sua affinità all'ambito della «museografia spontanea»<sup>37</sup>, era un luogo davvero unico, mentre oggi è una galleria moderna negli arredi e spoglia, deprivata, in particolar modo, di una chiave interpretativa corretta e, quindi, di un'identità culturale specifica.

Ma prima di tematizzare criticamente la repentina erosione del significato della collezione museale, conviene tracciarne brevemente una veduta d'insieme: l'iconografia legata alle tradizioni popolari è ben rappresentata da diversi lavori, realizzati a memoria sulla base di un numero limitato di immagini popolari, a cominciare dalla *Fioraia* e dal *Sacro Cuore* di Prisciandaro, dal *Volto del Redentore* e dalla *Pietà* di Grillo, dalla *Crocefissione di Cristo* di Morgese e dal *Volto di Cristo / Ecce Homo* di Iodice. Un richiamo al modo di dipingere di alcuni vecchi madonnari di mestiere è rappresentato da *La Gioconda* di Tino Saggiomo, che mostra, accanto al disegno, un pensiero scritto, per attrarre maggiormente l'attenzione del pubblico<sup>38</sup>. Fra le riproduzioni di opere celebri dell'arte còlta spiccano, invece, i dipinti di Sirio, come la *Crocefissione* del Dalì, il *Cristo Morto* del Mantegna, la *Madonna della Seggiola* e la *Madonna del Cardellino* di Raffaello, senza dimenticare le interpretazioni realizzate da Caringella della *Madonna del Granduca* e del ritratto di *Baldassarre Castiglione* del maestro urbinate e la *Madonna del Riposo* del Ferruzzi proposta da Iodice. La fase di sperimentazione materica riscontrata nel concorso è testimoniata da *Archeologia Madonnara* di Bottoli, realizzata con sassi, argilla e carbonella, e da una serie di dipinti su formelle di terra battuta, come la *Liberazione di san Pietro* di Wenner, *E si presero per mano* di Liliana Confortini e l'*Angelo* di Simona Lanfredi Sofia. Di Straccetto sono presenti alcuni dipinti, fra cui *Anno Santo degli Artisti*, eseguito in occasione del Giubileo del 2000, ma anche il suo piccolo carretto di legno<sup>39</sup>, nel quale trasportava, oltre al materiale per dipingere, i sacchetti di lavanda da vendere nel suo nomade peregrinare fra le piazze d'Italia. Il Museo custodisce anche numerosi bozzetti dei manifesti di varie edizioni del concorso: fra i più significativi ricordiamo quelli realizzati da Sirio come, per esempio, l'opera che ritrae Morgese intento a dipingere una delicata *Madonna del Cardellino* e il dipinto che celebra l'ingegno creativo di Giulio Romano all'interno del santuario di Grazie; senza dubbio il bozzetto più singolare, anche in virtù delle sue notevoli dimensioni, è *Angelo sull'acqua, Allegoria dell'Arte Madonnara* di Wenner, in cui l'artista inizia a sperimentare le illusioni ottiche caratteristiche dei suoi lavori successivi, creando l'impressione di osservare il soggetto da sotto la superficie dell'acqua. Testimonianza delle innovazioni introdotte dagli accademici è, inoltre, il dipinto *Anamorfico* di Bottoli, in cui il particolare della *Madonna col Bambino* del Romanino, realizzato con tecnica anamorfica, appare



*Interno del  
Museo dei  
Madonnari,  
anno 2015.*

deformato e diventa riconoscibile solo se osservato nel riflesso dello specchio curvo posizionato perpendicolarmente al disegno.

Due opere commissionate a Cristina Cottarelli per il nuovo allestimento, pur affascinanti nella loro realizzazione, sono indicative delle scelte compiute, quanto meno discutibili. Da un lato, una copia del *Sacrificio di Isacco* del Caravaggio è collocata fra i lavori dei primi madonnari partecipanti al concorso solo in virtù delle sue ridotte dimensioni, risultando del tutto fuori luogo sia rispetto al parametro storico, sia in relazione alla tecnica usata, essendo l'unico dipinto a tratteggio fra opere realizzate con il tradizionale sfumato. Dall'altro lato, e in particolar modo, una copia rivisitata dell'*Annunciazione* di Andrea del Sarto è realizzata direttamente a parete – e non su tela o cartoncino, come sarebbe stato più opportuno – cosicché il dipinto, eseguito con tecnica mista a tempera e gessetto, non è chiaramente riconoscibile come opera da madonnaro e, soprattutto, veicola una chiave di lettura dell'arte madonnara non corretta: essendo realizzato a parete, induce, infatti, a confondere il madonnaro con un pittore che dipinge ad affresco, uno *street artist* o un artista di *murales*. Si tratta, quindi, di una scelta irriflessiva, destinata a snaturare il senso stesso del Museo dei Madonnari, come se la conservazione della maniera di dipingere propria dei madonnari fosse solamente l'eco di un passato antiquato da rinnovare e svecchiare.

In seguito al riallestimento al Museo è stata, inoltre, annessa una piccola sala adiacente, che avrebbe dovuto consentire l'ampliamento della superficie

*Interno del  
Museo dei  
Madonnari,  
anno 2019.*



espositiva: la sua funzione effettiva è, invece, quella di ospitare mostre temporanee, senz'altro meritevoli, ma di dubbio significato rispetto alla tecnica di pittura e al contesto espositivo. In un museo definito «dei Madonnari», infatti, nessuno degli organizzatori iniziali – o dei primi madonnari – avrebbe ritenuuto opportuno esporre opere realizzate con tecniche diverse da quella dell'arte madonnara; in maniera incauta, invece, nella raccolta odierna si espongono temporaneamente anche lavori non a gessetto, talvolta realizzati da artisti che non sono, né sono mai stati, madonnari. Eppure, si tratta dell'unico Museo dei Madonnari esistente al mondo, l'unico nel quale un madonnaro può mettere in risalto la propria identità di madonnaro, mentre come pittore a olio, acquerellista o disegnatore ha la possibilità di esporre ovunque. Mantenere il Museo dei Madonnari riservato all'arte del gessetto dovrebbe essere considerato, dunque, un atto di tutela di quest'arte essenziale e imprescindibile.

In base alla concezione attuale, inoltre, le opere della collezione esposte – anche quelle appartenenti al nucleo storico della raccolta – sono considerate intercambiabili, come se ogni dipinto non racchiudesse in sé una narrazione unica e specifica, quando non sostituibili con dipinti differenti e, persino, con elementi d'arredo. Di conseguenza, i criteri espositivi utilizzati si rivelano fortuiti e inconsistenti e rimangono certamente lontani da una corretta capacità «di esprimersi in forma museale»<sup>40</sup>. Si sta fortemente indebolendo, infatti, l'impostazione specificamente museale del Museo e, dunque, la sua originale impronta culturale.

Ci sembra necessario, a questo punto, decodificarne più a fondo il linguaggio espressivo, attraverso la chiave interpretativa dell'arte popolare, osservando anche da questo punto di vista il processo di costruzione dell'identità culturale del Museo. Rivendichiamo, infatti, all'ambito degli studi e dei beni demologici l'impronta eidetica della collezione museale.

Se, come abbiamo visto, l'arte madonnara è essenzialmente una *performance* destinata a non durare, la sua trasposizione in un contenitore museale, su di un supporto diverso e maggiormente durevole, in un contesto dove l'interazione fra il madonnaro e il suo pubblico è assente, poiché l'opera è già conclusa, fa sì che la specificità dell'arte madonnara muti parzialmente di significato e l'opera da madonnaro modifichi la sua funzione. Ci sembra, allora, particolarmente efficace e adattabile anche a tale contesto la riflessione di Alberto Cirese nell'ambito dell'indagine museografica demologica: così come accade agli oggetti di un museo demologico o etnografico, infatti, anche nella raccolta graziolese l'opera madonnara è *sottratta* al deperimento, è *prelevata* dai luoghi deputati alla sua fruizione ed è *isolata* rispetto al suo contesto di produzione originario e diventa, dunque, un *documento di sé stessa*, leggibile attraverso il *metalinguaggio* o la lingua propria e specifica del museo<sup>41</sup>. E poiché il museo, per sua natura, estrapola gli oggetti dal loro contesto vitale e rappresenta una riflessione sulla vita e non la vita stessa, esso potrà essere «*museograficamente vivo, e non vitalmente vivo*»<sup>42</sup>, solo nel momento in cui è in grado di creare «un linguaggio che trasponga al proprio livello e nella propria dimensione (museografica e non vitale) quella vita di cui ha il compito di raccogliere, conservare e presentare i documenti»<sup>43</sup>. Ora, rispetto a questo punto di vista estremamente interessante, possiamo affermare che il metalinguaggio del Museo dei Madonnari originario, a differenza di quello attuale, era corretto e museograficamente vivo, poiché consentiva di restituire, in una lingua adeguata, l'effimero spettacolo popolare di strada che si svolge a pochi passi dall'edificio, anche attraverso le varie testimonianze fotografiche allora presenti e senza la mistificazione storica e concettuale di una pittura muraria a gessetto del tutto estranea all'arte madonnara.

Partendo, infatti, dal presupposto che i musei demologici hanno il compito di conservare non solo gli oggetti di cui si compongono, ma anche la documentazione dei contesti vitali in cui gli stessi oggetti svolgono la loro funzione, attraverso le fotografie e i filmati<sup>44</sup>, il Museo originario, nonostante la mancanza di supporti multimediali, consentiva un raffronto interessante fra periodi diversi del concorso e della Fiera delle Grazie, annodando i molteplici fili della storia locale attraverso le numerose fotografie esposte, sia a parete che in vari raccolitori fotografici disponibili alla consultazione. Nel Museo attuale, invece, gli album fotografici sono stati ridotti a soli tre, mentre tutte le fotografie a parete sono state rimosse, compresa l'unica antica immagine rintracciata, risalente agli anni Venti del Novecento, che mostra il madonnaro Franz Klammer dipingere

con il biancone, la carbonella e un numero limitato di gessetti una scena probabilmente tratta da un'operetta, sul cosiddetto «listone» di piazza Sordello a Mantova<sup>45</sup>. Depotenziata, dunque, l'efficacia comunicativa della collezione, sta venendo meno la funzione stessa del Museo come strumento di conservazione, di conoscenza e di interpretazione di un patrimonio culturale significativo.

Interessanti prospettive, utili a comprendere meglio il Museo dei Madonnari, scaturiscono anche da alcune riflessioni sulla concezione del “museo come testo” e “come discorso”<sup>46</sup> e sugli oggetti museali intesi come strumenti narrativi. Il museo, infatti, non è «un “semplice” deposito di oggetti ma un dispositivo di produzione di testi composti di enunciati di cui è importante dis-piegare i contenuti»<sup>47</sup>; il suo compito è quello di cogliere i nessi<sup>48</sup>, le relazioni tra i fenomeni e gli «“ambiti di senso” utili per la sua stessa vitalità»<sup>49</sup>. La rappresentazione narrativa del museo si realizza, dunque, attraverso gli oggetti museali, che, nella loro qualità di «indicatori di senso»<sup>50</sup>, bisogna far parlare<sup>51</sup>, interpretandoli e restituendo tale interpretazione al pubblico, poiché il loro significato «prende a esistere soltanto nell’interazione fra chi osserva e l’oggetto osservato»<sup>52</sup>. Il Museo è sempre stato, infatti, non solo un luogo di conservazione e di salvaguardia di un patrimonio specifico, ma soprattutto un luogo di narrazione, in grado di restituire un’interpretazione dinamica dell’arte madonnara e del concorso di Grazie. A partire proprio dalle opere esposte. Esse, difatti, assumono il ruolo di «“oggetti incipit”, vale a dire, di oggetti che servono da espediente narrativo per realizzare il racconto museografico»<sup>53</sup>. I lavori più significativi, facenti parte del nucleo storico della collezione museale, sono proprio quelli da cui prendono l’avvio, allargandosi a cerchi concentrici, i racconti museali che plasmano l’identità narrativa<sup>54</sup> del Museo. Senza dubbio, quindi, il *logos*, nel Museo dei Madonnari, è sempre stato preminente: attraverso le opere e mediante il rapporto dialogico col pubblico, si ha, infatti, la possibilità di tematizzare criticamente gli aspetti distintivi dell’arte madonnara, favorendo un incessante e saldo processo di costruzione dell’identità culturale del Museo. Nella collezione odierna, la funzione primaria del *logos* – che tentiamo di custodire – ci sembra ancora più rilevante poiché, intaccato il concetto stesso di Museo dei Madonnari, l’unico modo per non disperderne il valore è quello di raccontarlo, a dispetto delle scelte compiute e, anzi, anche attraverso di esse. Non possiamo, infatti, che essere d’accordo con Mario Turci quando afferma che «la comunicazione dell’identità [di un museo] non è nella natura degli oggetti, ma nella scrittura, nelle parole e nei segni che s’investono per far partecipare questi a quei processi di rappresentazione che fanno del museo un luogo di conoscenze»<sup>55</sup>.

La natura comunicativa del Museo dei Madonnari è dunque imperniata, in particolar modo, sulla narrazione orale, sull’empatia che si genera con il visitatore, sul senso di curiosità e di meraviglia suscitato, come se il museo

fosse una sorta di “scatola della conoscenza”, attraverso cui si inizia a scorgere qualcosa che appariva offuscato, consentendo l’avvio di una rielaborazione personale dei contenuti condivisi<sup>56</sup>. Il concetto stesso di pittura impermanente, per esempio, è sentito dal visitatore come un paradosso e, tuttavia, suscitando una sorta di ammirato stupore e una fascinazione riflessiva, offre una rielaborazione critica della realtà e, dunque, genera emozione e conoscenza. Un altro elemento che desta empatia – se assumiamo «la centralità della parola»<sup>57</sup> come cifra ermeneutica del Museo – è l’invito a relazionarsi con il madonnaro mentre sta realizzando la propria opera, poiché il suo è uno spettacolo di strada a favore dello spettatore, non un esercizio accademico nella solitudine di uno studio. Anche alcuni particolari riguardanti la tecnica di pittura sollecitano la curiosità del visitatore, come per esempio l’utilizzo di varie tonalità di giallo per realizzare i colpi di luce sugli incarnati, al posto del bianco, che, invece, spegne la gradazione cromatica e appiattisce i volumi. Si tratta, dunque, di elementi che si intersecano nelle maglie del racconto orale e che, attraversando ambiti conoscitivi differenti, offrono spunti di elaborazione critica personale dei concetti portati mano a mano alla luce.

Il concetto del museo come testo e come discorso, e dunque come mezzo comunicativo, introduce anche all’ambito dei processi di rappresentazione museale e alla nozione, indagata da Pietro Clemente, di «scenografia museale»<sup>58</sup>: se il museo comunica forme di rappresentazione della conoscenza, esso deve essere in grado di tradurle in un linguaggio aperto a codici molteplici, sensoriali, scenografici e teatrali, maggiormente conformi al pubblico di massa contemporaneo<sup>59</sup>. In base a questo punto di vista, il museo ha la necessità di mantenere un legame significativo con il tempo presente, dotandosi di modalità di approfondimento tematico diversificate: dai pannelli esplicativi in più lingue agli oggetti didattici, dalle fotografie agli strumenti tecnologici multimediali. Nondimeno, nel Museo dei Madonnari odierno i pannelli esplicativi, eccessivamente ingombranti, contengono informazioni fuorvianti, mentre la postazione multimediale è povera di contenuti e non aggiornata. Si ha, dunque, maggiore difficoltà ad affermare che il Museo continui a promuovere una conservazione documentaria al passo coi tempi e un’adeguata riflessione sull’arte madonnara.

Clemente sostiene, inoltre, che la scenografia museografica deve costruire un dialogo con il visitatore, proporre un’esperienza forte, di sorpresa e spaesamento, e di stimolo a proseguire la ricerca<sup>60</sup>. Per quanto riguarda il Museo graziolese, l’allestimento odierno non propone, di per sé, alcuna esperienza coinvolgente, invita alla distanza più che alla condivisione, non incuriosisce e induce, piuttosto, a un percorso silenzioso e frettoloso. L’allestimento originario, accogliente nella sua semplicità, era, invece, ricco di spunti e di suggestioni e invitava al dialogo e alla condivisione di impressioni ed esperienze: il visitatore non prestava attenzione ai mobili di recupero, ma si emozionava nell’esami-

nare da vicino la congerie di formelle di terra battuta esposte, nell'osservare minuziosamente le fotografie, magari nel ricordare, attraverso di esse, le passate edizioni del concorso e della Fiera. Questo non significa, naturalmente, che non fosse necessario sostituire i mobili di recupero con arredi più funzionali, ridurre la molteplicità degli elementi talvolta esuberante o rendere maggiormente razionale l'allestimento; non significa nemmeno, tuttavia, dissipare la vibrante percezione di un luogo unico per realizzare un ambiente asettico e muto.

Conviene riflettere ora su un'altra serie di suggestioni interessanti. Musealizzare uno spettacolo d'arte popolare – abbiamo sostenuto – non è affatto un'operazione ordinaria: i quadri che compongono il Museo sono, infatti, certamente dei "beni mobili" e, tuttavia, posseggono un'insita doppia natura, non facile da definire, poiché rimandano inevitabilmente a uno spettacolo di strada effimero, senza il quale essi non esisterebbero, né potrebbero recuperare un loro significato. Queste opere possono, dunque, rinviare, a nostro avviso, anche alla definizione di «beni volatili» di Cirese<sup>61</sup>: pur non essendo esse stesse canti, riti o spettacoli che, per essere fruitti, devono essere «ri-eseguiti» e «ri-fatti»<sup>62</sup>, il loro significato e la loro funzione museale sono inestricabilmente legati al «bene volatile» effettivo costituito dallo spettacolo artistico del concorso, fruibile solo nel momento in cui avviene. La nozione di «bene culturale volatile»<sup>63</sup> sembra invitare, dunque, come suggerisce Clemente, «a cercare la specificità del museo demoetnoantropologico»<sup>64</sup> e, nel nostro caso, del Museo dei Madonnari.

Specificità che va senz'altro letta anche alla luce del concetto di impermanenza e, dunque, specularmente, del concetto di perennità. Nonostante, infatti, nel contesto occidentale dell'arte si sia manifestata nel corso del tempo una sorta di urgenza o di «ingiunzione della perennità»<sup>65</sup>, in particolar modo per quel che riguarda le finalità museali, dal momento che l'arte madonnara è per definizione effimera, la sua musealizzazione non può che giocarsi sul valore liminare dell'opera da madonnaro, sul suo intrinseco essere temporanea, transeunte e mutevole – o, per dirla con Cirese<sup>66</sup>, sul suo essere fissa per alcuni aspetti e insieme mutevole per altri. Così, se con il concetto di perennità intendiamo «la proprietà di un artefatto di rimanere identico nel tempo»<sup>67</sup>, la doverosa conservazione delle opere all'interno del Museo dei Madonnari non dovrebbe essere rivolta tanto al loro mantenersi inalterate nel corso del tempo, per esempio attraverso azioni di restauro, quanto alla loro salvaguardia dai danni di un atteggiamento superficiale, oggi troppo spesso adottato<sup>68</sup>, e dell'incuria. A nostro avviso, infatti, l'opera da madonnaro, in particolar modo se riprodotta su pannello in un contesto museale, non dovrebbe essere sottoposta ad alcun restauro: la sua origine è legata all'impermanenza e alle finalità dello spettacolo popolare di strada, i materiali con cui è realizzata non sono destinati a durare, e, al contrario, sbiadiscono mano a mano la polvere di gesso cade dal supporto,

e il suo fascino risiede anche nei segni del passaggio del tempo. Il volto della *Madonna del Granduca* di Caringella, per esempio, o la *Madonna del dito* dello stesso autore, hanno perduto l'intensità e la brillantezza del colore, ma non certo la loro bellezza e la loro funzione museale. Entrambe, anzi, risultano accresciute di valore nel momento in cui si tematizza criticamente l'aspetto dell'impermanenza nel processo di costruzione narrativa del Museo. Inoltre il dipinto da madonnaro, se restaurato, diventerebbe altro da sé? Certamente lo diventa nell'intento di voler trasformare in durevole o, se vogliamo, in maggiormente durevole un'opera effimera; potrebbe diventarlo nel momento in cui si dovesse intervenire su opere, come quelle appena citate, realizzate su pannello durante il concorso, che, quindi, già in origine possedevano una natura ibrida, poiché dipinte in un contesto che prevede l'impermanenza, ma su di un supporto durevole destinato all'esposizione museale; il dipinto da madonnaro diventerebbe, forse, ancora altro da sé se il restauro venisse compiuto da un artista diverso dall'autore dell'opera: non solo lo stile non potrebbe essere il medesimo, a discapito dell'identità del dipinto, ma l'opera stessa non sarebbe più riconducibile «alla singolarità del suo autore»<sup>69</sup>, al suo essere unica, anche se fosse una copia – e questo in conformità sia alla concezione occidentale dell'opera d'arte, sia alla spiccata individualità propria dei madonnari. Se la caratteristica principale dell'arte madonnara e il suo maggiore punto di forza risiedono, dunque, nella sua caducità<sup>70</sup>, nel suo essere temporanea e fugace, la sua rappresentazione museografica deve individuare e trasmettere una modalità appropriata di interrogare e lasciar filtrare il valore liminare dell'impermanenza.

La tematica dell'effimero e della perennità è legata anche al concetto di memoria e al rapporto fra passato e presente<sup>71</sup>, oggi bruscamente interrotto: l'intento principale del Museo è (ancora?) quello di conservare e di trasmettere la maniera di dipingere propria dei madonnari, in una forma di comunicazione originale e maggiormente duratura rispetto allo spettacolo popolare di strada da cui essa trae origine. Questo significa che la collezione museale deve necessariamente essere in grado di comunicare anche ai madonnari contemporanei la storia del concorso e i canoni tradizionali dell'arte madonnara, preservandoli per il futuro, mantenendoli vitali e creando un legame fra le generazioni di artisti. È indispensabile, dunque, che il Museo torni a rappresentare la memoria tangibile del passato in una chiave di lettura corretta per il futuro. Ma, per farlo, deve rispettare la propria identità.

Il Museo dei Madonnari odierno, infatti, non solo non rispetta più la sua primaria funzione conservativa, ma non ri-conosce nemmeno la propria identità, né la rimette in gioco e, pertanto, diventa più difficile considerarlo come un luogo di comunicazione e di interpretazione culturale. La sua complessità è stata semplificata, prosciugata di elementi e, dunque, di significati, nonostante il museo sia «un oggetto comunicativo complesso che usa codici molteplici»<sup>72</sup>,

relativi alla visione, alla narrazione, alla percezione soggettiva, alla scenografia museale, al rapporto con il visitatore.

A dispetto della sua apparenza moderna, illusoriamente dinamica, il Museo attuale si trova, in realtà, in una fase di crisi, di secca concettuale, di scarto e di perdita, da cui è necessario affrancarsi il prima possibile. L'esposizione museografica graziolese non può essere, infatti, solamente un'esposizione di opere, collocate senza un criterio o con criteri impropri e fallaci, ma deve essere incardinata all'interno di un progetto culturale saldo, in grado di contestualizzare criticamente gli ambiti conoscitivi attraversati, di interpretarli in maniera dinamica e di fornire la corretta restituzione identitaria del Museo stesso. Parafrasando Cirese, il problema del Museo è, dunque, quello di tornare a essere museograficamente vivo rispetto alla vita vitalmente viva di cui il Museo è museo<sup>73</sup>.

A tal proposito, ci sembra illuminante la considerazione secondo cui: «il museo demologico [...] se adotta le formule della museografia d'arte, finisce per giocare il suo discorso con un linguaggio altrui»<sup>74</sup>. Il Museo dei Madonnari si è trasformato in una galleria d'arte, in cui non è necessario seguire un criterio espositivo museale, dal momento che le opere e le tecniche sono considerate intercambiabili, mentre l'interpretazione culturale della collezione non è contemplata. Il Museo sta, pertanto, parlando con un linguaggio che non gli appartiene e deve, dunque, ri-trovare, assieme alla propria identità, un linguaggio conforme, in parte nuovo.

Ancora più che in passato, c'è bisogno, oggi, che il Museo sia testo, letteratura e *logos*: deve assumere di nuovo uno stile riflessivo ed essere un luogo di comunicazione sapido, culturalmente significativo. Deve costituire, in breve, il «luogo dello sguardo e dell'invisibile e, quindi, della narrazione e della rappresentazione»<sup>75</sup>. Crediamo fermamente, infatti, che per essere ancora un luogo di conoscenza il Museo dei Madonnari debba essere necessariamente un luogo della «descrizione densa» geertziana<sup>76</sup>, capace di attuare una pratica interpretativa critica e riflessiva e di costruire una rete di significati complessa e stratificata.

## ABSTRACT

The National Meeting (“Incontro Nazionale”) of the Madonnari allowed to safeguard an ancient ephemeral form of Italian chalk painting, the art of *madonnari* — i.e. those artists who depict sacred subjects (mostly, yet not exclusively) on non-permanent supports, such as pavements. In relation to the distinctive characteristics of this art and despite the tendency towards a pronounced iconographic modernization, its most appropriate interpretation, as well as that of the Museum of Madonnari, concerns the studies of popular traditions.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

ACIM	Archivio del Centro Italiano Madonnari
FCS	Fondo Cesare Spezia

1. Oltre al testo di P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma, Bestetti, 1960, si vedano in particolar modo: A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1996 (1971); Id., *Oggetti, segni, musei*, Torino, Einaudi, 1977; A. BUTTITTA, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1972.
2. L'espressione, integrata, riprende le parole di Nedo Consoli, madonnaro e presidente dell'AMI (Associazione Madonnari d'Italia). Si veda, per esempio, l'articolo a cura di N. CONSOLI, *Teatro dell'arte con la pittura*, «La Cronaca di Mantova», 10 agosto 2001, pp. 14-15. ACIM, FCS, faldone Storia n. 1.
3. Gilberto Boschesi, maestro elementare e giornalista appassionato di tradizioni popolari, è stato promotore, assieme ad artisti, scrittori e giornalisti fra cui Cesare Zavattini, Dino Villani ed Enzo Tortora, di numerose iniziative originali nell'ambito della Fiera Millenaria di Gonzaga: ha sostenuto, per esempio, un'importante mostra personale di Ligabue nel 1955, il convegno nazionale dei cantastorie nel 1957, e il raduno dei giostrai nomadi con, al suo interno, il celebre concorso di bellezza denominato «La Bella del Luna Park» dal 1962 al 1975. Boschesi ha ideato, inoltre, assieme a Fringuellini, il raduno nazionale dei suonatori ambulanti a Governolo nel 1973, e i festival del canto popolare italiano (Gonzaga 1972, 1973) e dei burattinai italiani (Gonzaga 1989) e l'«Incontro Internazionale dei Madonnari» di Camaiore (Lucca) dal 1979 al 1985.
4. Maria Grazia Fringuellini, giornalista mantovana specializzata in reportage dedicati al turismo, all'arte e alla cultura per conto di varie testate locali e nazionali, ha ideato e promosso assieme a Boschesi l'«Incontro Nazionale dei Madonnari» di Grazie dal 1973 al 1978, l'«Incontro Internazionale dei Madonnari» a Camaiore dal 1979 al 1985, e il festival dei suonatori ambulanti di Governolo del 1973; assieme a Tortora e a Boschesi ha, inoltre, realizzato il festival del canto popolare italiano a Gonzaga nel 1972 e 1973.
5. Dino Villani, pittore, incisore e pubblicitario mantovano, viene considerato l'inventore della strategia pubblicitaria moderna, volta a valorizzare il prodotto grazie al sostegno dei media e all'utilizzo di espressioni linguistiche e di soluzioni grafiche efficaci: ha ideato, per esempio, a partire dal 1934, la «M» maiuscola del panettone Motta e la colomba pasquale come dolce primaverile della stessa ditta; nel 1939, per reclamizzare una marca di dentifrici, ha lanciato assieme a Zavattini il concorso di bellezza «5000 lire per un sorriso», che nel dopoguerra si sarebbe tramutato nella manifestazione «Miss Italia»; nel 1952 Villani ha istituito l'Accademia Italiana della Cucina, trasformando il 14 febbraio in San Valentino, festa degli innamorati, e nel 1955 ha collaborato per la creazione di una Scuola di Perfezionamento in Economia Aziendale presso l'Università Bocconi, che diventerà poi la SDA Bocconi School of Management. Oltre ad aver contribuito a rendere popolare la Festa della Mamma, nel Mantovano Villani viene ricordato, in particolar modo, per aver ideato, ancora assieme a Zavattini, il concorso artistico «Premio Suzzara», ivi realizzato dal 1948 al 1976 (e, dopo una sospensione, di nuovo a partire dal 1989), volto a uno scambio simbolico e reale fra il mondo rurale locale e una

dimensione artistica di respiro nazionale; la concezione del concorso, secondo cui gli artisti ricevevano in premio i prodotti della terra cedendo in cambio le loro opere alla collezione comunale, sembra riassunta nel sagace motto ideato da Villani «Un vitello per un quadro non abbassa il quadro, ma innalza il vitello».

6. La nota è contenuta nell'articolo a cura di M.G. FRINGUELLINI, *Enzo Tortora gridò «È un furto...»*, «La Cronaca di Mantova», 12 agosto 2005, pp. 6-7. ACIM, Fondo Cesare Spezia, faldone 2005 Rassegna stampa. *La Ballata del Pittore o La Ballata del Pitor* è una canzone di Didi Martinaz e Lino Patruno, lanciata da Nanni Svampa nell'album dei Gufi *Milano canta n. 2* del 1966 e divenuta celebre nella versione di Enzo Iannacci inclusa nell'album *Vengo anch'io. No, tu no* del 1968. Ricordiamo che il testo, in dialetto milanese, racconta di un madonnaro arrestato dalla Polizia che, per rivalsa, disegna sul muro della cella del carcere un Cristo vestito da carabiniere.
7. Villani stesso lo ricorda in una lettera del 1987 indirizzata al sindaco *pro tempore* di Curtatone, in cui scrive: «osservai che ormai i madonnari erano pochi ma che forse si sarebbe potuto recuperarne un gruppetto se si fosse trovato un luogo ed una circostanza adatti a suscitare un certo interesse anche nel pubblico. Non bisognava partire a freddo ma inserirsi possibilmente in una festa popolare di grande richiamo e così suggerii le Grazie in occasione della tradizionale Fiera di Ferragosto». Copia della lettera dattiloscritta da Villani il 24 agosto 1987, protocollata dal Comune di Curtatone in data 29 agosto 1987, indirizzata al sindaco Attilio Flisi e contenuta in ACIM, FCS, faldone 2a Madonnari 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, cartella 1978-1979 «Riservato 1978-1979 Carteggio Fringuellini-Boschesi».
8. La citazione è tratta da R. MARGONARI, *Le statue polimateriche della navata*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del Santuario di Santa Maria delle Grazie*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 11 febbraio - 2 aprile 2000), a cura di M.G. Vaccari, Mantova-Milano, Lubiam-Rizzoli, pp. 40-43: 40. Per quanto riguarda le peculiari testimonianze di arte popolare contenute nel santuario, si rimanda in modo particolare ai seguenti testi: R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova*, Mantova, Gizeta, 1973; G. PAPAGNO, P. CODA, R. BRUNELLI, R. MARGONARI, C. PRANDI, A. ZANCA, *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Sometti, 1999; O. FRANCESCHINI, *Note sui luoghi di culto e devozione popolare esistenti nel Mantovano*, in *Mondo popolare in Lombardia*, 12: *Mantova e il suo territorio*, a cura di G. Barozzi, L. Beduschi e M. Bertoletti, Milano, Regione Lombardia - Silvana, 1982, pp. 259-297; S. ROMANI, *Un santuario per il principe. Arte, devozione e leggenda di Santa Maria delle Grazie*, Mantova, Tre Lune, 1998; *Mira il tuo popolo*, cit.
9. Boschesi, infatti, afferma: «quando s'è trattato di fare un primo censimento di questi maestri del selciato, mi sono accorto che costoro non avevano neppure un nome. Come chiamarli? "Madonnari", mi sono detto, e la parola ha avuto immediatamente fortuna». La dichiarazione è contenuta nell'articolo a cura di A. ANGELINI, «*Giotto fu uno dei nostri* dicono i pittori del selciato», «Il Resto del Carlino», 18 agosto 1973, p. 5. ACIM, FCS, faldone 2b Madonnari 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, b. «1973».
10. Dichiarazione contenuta nell'articolo di R. MARTINELLI, *I madonnari*, «Ca' de sass», 63 (settembre 1978), pp. 23-25. ACIM, FCS, faldone 2b madonnari 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, b. «1978».

11. L'affermazione di Prisciandaro è contenuta nell'articolo a cura di M. GIOVANNINI, *O mia bella madonnina*, «Panorama», 30 agosto 1973, p. 44. ACIM, FCS, faldone 2b Madonnari 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, b. «1973».
12. L'informazione deriva dalla preziosa testimonianza di Mino Di Summa, con cui ho condiviso alcune riflessioni sull'arte madonnara in una conversazione del 17 agosto 2016. Una variazione della stessa massima – *scurtatori e tingisanti sempre retu e mai a nanzi* – è riportata nel testo scritto dal madonnaro di mestiere R. ALTIERI, *Madonnari e Tingisanti*, p. 4, consultabile all'indirizzo internet: [www.madonnari.flazio.com](http://www.madonnari.flazio.com) (14 dicembre 2018).
13. Riguardo ai *pincisanti*, i riferimenti sono, in particolare, ai testi di A. BUTTITTA, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1961 e Id., *La pittura su vetro in Sicilia*, cit.
14. Bottoli fornisce una testimonianza del modo di dipingere di Bonsio all'interno del suo testo *Giulio Romano: una tigre da cavalcare*, «I Madonnari» [periodico di collegamento dell'AMI (Associazione Madonnari Italia), a cura di Biblioteca Comunale di Curtatone, AMI e Pro Loco], 2 (1989), 1 (luglio), p. 4. ACIM, FCS, fuori faldone.
15. Cesare Spezia, facente parte del gruppo degli organizzatori del concorso sin dalla prima edizione, è coordinatore dei madonnari, fondatore del CIM (Centro Italiano Madonnari) e curatore informale del Museo dei Madonnari sino al nuovo allestimento.
16. La prima dimostrazione pubblica di questa tecnica è stata effettuata a Grazie nel 1990 da Narcisa Pachera e Cesare Spezia, come si evince dalla nota intitolata «Madonna delle Grazie - opera eseguita su terra battuta», contenuta in ACIM, FCS, faldone 1990, b. «Anno 1990 - Fiera – altre attività». L'opera in questione, ospitata per lungo tempo nella sede comunale di Curtatone, è tornata a far parte della collezione museale, ma, dopo un breve periodo di esposizione, è stata grossolanamente collocata in magazzino, con modalità che non ne assicurano la salvaguardia.
17. Lo afferma lo stesso artista in una lettera allegata al bozzetto dell'opera. ACIM, FCS, integrazione faldoni, faldone Fiera 1996, «Adesioni madonnari al CIM 1996».
18. Il frammento che raffigura la metà del volto di uno dei santi fa parte della collezione del Museo dei Madonnari.
19. L'espressione di Giuseppe Callegari è contenuta nel testo di G. CALLEGARI, C. SPEZIA, *I Madonnari delle Grazie*, p. 96 della versione digitale aggiornata al 2017, consultabile all'indirizzo internet: [www.comune.curtatone.mn.it/index.php/news-infopoint/item/1469-news2](http://www.comune.curtatone.mn.it/index.php/news-infopoint/item/1469-news2) (7 dicembre 2017).
20. Il riferimento, in particolare, è al testo di BUTTITTA, *La pittura su vetro in Sicilia*, cit.
21. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit.
22. BUTTITTA, *La pittura su vetro in Sicilia*, cit., p. 15, corsivo dell'autore.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 16.
25. *Ibid.*, p. 15.
26. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit., p. 114.
27. BUTTITTA, *La pittura su vetro in Sicilia*, cit., pp. 17, 22.
28. *Ibid.*, p. 27.

29. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit., p. 103.
30. *Ibid.*, p. 116.
31. C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987 (1973), p. 40. Nel testo, è il concetto di cultura che bisogna mettere a fuoco e preservare, anziché indebolire.
32. Villani, per esempio, non condivide la scelta di conservare le opere di arte madonnara e contesta con molto garbo la possibilità di dipingere su cartoncini e pannelli, talvolta concessa durante il concorso, poiché altera l'essenza stessa della pittura a gessetto. Copia della lettera dattiloscritta da Villani, cit.
33. Nota a cura di Cesare Spezia dal titolo «Museo e sue prospettive», facente parte della documentazione riguardante la costituzione del CIM e del Museo, discussa durante il Congresso dei Madonnari del 1996. ACIM, fcs, faldone Fiera 1997b, cartella «Iscrizioni concorso madonnari 1997», b. «Documenti 1996-1997».
34. G. KEZICH, *Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia museale*, in Antropologia museale, a cura di M. Turci, «La Ricerca Folklorica», 39 (Brescia, Grafo, aprile 1999), pp. 51-55: 53. Per la nozione di *bricolage* – intesa come capacità espressiva realizzata attraverso accomodamenti artigianali, adattamenti creativi e inventiva personale – si rimanda, naturalmente, al testo di C. LEVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1990 (1962).
35. P. CLEMENTE, *Pezze e rimasugli: note per un'ermeneutica dell'accomodare*, in P. CLEMENTE, E. ROSSI, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, Carocci, 1999, pp. 41-68.
36. Dalla nota scritta da Spezia «Perché un Museo del Madonnaro», contenuta in una prima bozza della guida al Museo, redatta da Spezia stesso, dal titolo «Museo comunale del Madonnaro - Città di Curtatone - Mantova, Guida al Museo del Madonnaro, Lettura museale dell'opera e della storia dei madonnari», senza data. Archivio privato di Cesare Spezia.
37. Per la nozione di *museografia spontanea*, intesa come una raccolta museografica che si forma grazie al costante impegno di appassionati locali, in un ambito di scarso interessamento istituzionale e in assenza di risorse economiche, si veda P. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon Editori Toscani, 1996, in particolare le pp. 147-148. Il concetto affine di *museo selvaggio* e le dinamiche del suo *addomesticamento*, così simili a quelle messe in atto a Grazie, sono indagati nell'amaro ma illuminante testo di KEZICH, *Il museo selvaggio*, cit.
38. Rispetto all'utilizzo della scrittura, l'opera richiama anche i dipinti degli *screevers* anglosassoni, artisti del gessetto documentati a partire dalla fine del XIX secolo in Inghilterra, di cui si è occupato l'artista e ricercatore inglese Philip Battle. Gli *screevers* erano soliti, infatti, scrivere accanto al dipinto messaggi, motti di spirito, proverbi o commenti sugli avvenimenti politici e sociali del loro tempo, per attirare l'attenzione della gente – da qui, forse, l'origine del nome: il temine *screever* si ricollegherebbe, infatti, a *scrivener*, derivante dal latino *scribere*. Una ricchissima documentazione fotografica è stata condivisa da Battle sulla pagina Facebook *Artist of paving stone*, consultabile all'indirizzo internet: <https://www.facebook.com/screeving/> (11 febbraio 2019).
39. La debolezza metodologica del nuovo allestimento si rivela anche nel fatto che il carretto è stato più volte collocato in punti diversi dello spazio a disposizione in maniera del tutto casuale.

40. M. TURCI, *Esporre etnografie*, in *Antropologia museale*, cit., pp. 3-6: 4.
41. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit., pp. 10-14, i corsivi ricalcano quelli dell'autore.
42. *Ibid.*, pp. 13-14, corsivo dell'autore.
43. *Ibid.*, p. 43.
44. *Ibid.*, p. 44.
45. Si tratta del lungo marciapiede lastricato, per consuetudine luogo di esibizione dei madonnari in città, che dal Volto di San Pietro, costeggiando il Palazzo Acerbi, il Palazzo Bonacolsi, la Cà degli Uberti ed il Palazzo Vescovile, conduce al Duomo di Mantova.
46. Per la nozione del *museo come testo e come discorso* si vedano TURCI, *Esporre etnografie*, cit.; ID., *Per una critica della ragione museale. Una breve introduzione*, in *Antropologia museale*, cit., p. 41; ID., *Uomini, oggetti, musei. Sguardi d'antropologia fra disciplina e immaginazione*, in *Temi e questioni di antropologia culturale*, a cura di A. Ricci, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Dispense per il modulo Elementi di antropologia museale, corso di Laurea triennale in Teorie e pratiche dell'antropologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2005-2006, Roma, Centro Stampa Nuova Cultura, pp. 135-144; L. MARIOTTI, *Antropologia museale. I luoghi del dibattito della formazione e del mestiere*, in *Antropologia museale*, cit., pp. 101-116; P. CLEMENTE, *Vent'anni dopo. Alberto M. Cirese scrittore di musei*, ivi, pp. 7-23; CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, cit.
47. V. LATTANZI, *Per un'antropologia del museo contemporaneo*, in *Antropologia museale*, cit., pp. 29-40: 31, corsivo dell'autore.
48. A.M. CIRESE, *I beni demologici in Italia e la loro museografia*, in CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, cit., pp. 249-262: 253.
49. TURCI, *Uomini, oggetti, musei*, cit., p. 140.
50. TURCI, *Esporre etnografie*, cit., p. 3.
51. F. DRUGMAN, *Imparare dalle cose*, in *Temi e questioni di antropologia culturale*, cit., pp. 9-13: 9.
52. *Ibid.*
53. A. RICCI, *Gli oggetti incipit. Forme della rappresentazione museale*, ivi, pp. 177-187: 182.
54. *Ibid.*, pp. 181-182.
55. TURCI, *Uomini, oggetti, musei*, cit., p. 136.
56. CLEMENTE, ROSSI, *Il terzo principio della museografia*, cit., pp. 109-110.
57. CLEMENTE, *Vent'anni dopo*, cit., p. 17.
58. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, cit., passim.
59. *Ibid.*, passim.
60. *Ibid.*, p. 191.
61. A.M. CIRESE, *Le discipline umanistiche: l'antropologia*, in *Professione antropologo*, a cura di P. Clemente, «La Ricerca Folklorica», 23 (Brescia, Grafo, aprile 1991), pp. 79-86.
62. *Ibid.*, p. 84.
63. Trattandosi di una tematica estremamente complessa, in questa sede ci limitiamo a segnalare il concetto affine dei beni demoetnoantropologici immateriali, per come esso si è configurato nei processi di patrimonializzazione e nei relativi programmi dell'UNESCO e dell'ICOM.

64. P. CLEMENTE, *La tenacia della ragione. A vent'anni da Oggetti, segni, musei, intervista ad Alberto Mario Cirese (AMC)*, in *Antropologia museale*, cit., pp. 24-28: 27, corsivo nostro.
65. D. FABRE, *Il duro desiderio di durare*, in *Patrimonio Culturale*, «Parolechiave», 49 (Roma, Carocci, 2013), pp. 31-51: 37.
66. CIRESE, *Le discipline umanistiche: l'antropologia*, cit., p. 84.
67. FABRE, *Il duro desiderio di durare*, cit., p. 33.
68. I dipinti, infatti, sono spesso rimossi con scarsa attenzione, a discapito della loro incolumità, e sono collocati in magazzino senza una protezione adeguata.
69. FABRE, *Il duro desiderio di durare*, cit., p. 37.
70. Si tratta di un concetto che necessita, oggi, di essere fortemente ribadito, visti i ripetuti tentativi di distorsione compiuti sul significato stesso e sulla funzione dell'arte madonnara. L'esempio più recente, in tal senso, riguarda il progetto del «Museo Urbano del borgo di Grazie», un percorso espositivo di gigantografie di opere di madonnari, collocate in vari punti del paese. Già la denominazione appare quantomeno problematica: ci si chiede, infatti, se sia da interpretare come museo diffuso o ecomuseo, le cui particolarità sono, tuttavia, differenti; se l'aggettivo rimandi alla *street art* nella sua accezione di arte urbana, nonostante possieda caratteristiche diverse dall'arte madonnara; se la dicitura di museo non implichi la presenza di opere vere e proprie, e non di sommarie riproduzioni fotografiche, e un allestimento in forma museale, in questo caso del tutto assente; se il paragone con i *murales* realizzati da pittori *naïf* o da *street artists* sia appropriato, dal momento che si tratta di fotografie di opere e non di opere vere e proprie, e così via. Insomma, l'impressione è quella di un contenitore accattivante dal punto di vista promozionale, ma vuoto. Rispetto alla linea interpretativa dell'arte madonnara sono, tuttavia, i pieghevoli promozionali a disorientare maggiormente. Non solo, infatti, i titoli originali delle opere a cui le fotografie si riferiscono, assegnati dagli stessi madonnari, sono stati modificati, ma viene alterata anche la corretta lettura dell'arte madonnara: mentre l'intestazione a effetto di un pieghevole recita «l'effimero diventa permanente», falsificando, attraverso un uso distorto della fotografia, il senso stesso della pittura a gessetto, nel secondo opuscolo si legge: «se è vero che parte della magia dei dipinti dei madonnari deriva dal loro essere effimeri, ciò ne costituisce anche un limite». Risulta, pertanto, evidente la mistificazione del concetto di un'arte che trae, invece, il suo significato, la sua impronta e la sua forza proprio dall'essere impermanente. Pieghevole *Il Museo Urbano del borgo di Grazie. Tradizione artistica dei madonnari. L'effimero diventa permanente*, Città di Curtatone, Museo dei Madonnari, senza data; volantino *Il Museo Urbano*, Città di Curtatone, senza data. Stampati entrambi in occasione dell'inaugurazione del percorso espositivo del 1 agosto 2020.
71. Si vedano CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit. e MARIOTTI, *Antropologia museale*, cit.
72. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, cit., p. 139.
73. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, cit., p. 47.
74. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, cit., p. 138.
75. TURCI, *Uomini, oggetti, musei*, cit., p. 136.
76. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, cit., p. 42.



Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga, c. 27r, l'Adorazione dei Magi miniata da Belbello da Pavia, metà del xv secolo. Mantova, Archivio Storico Diocesano.

ROBERTO BRUNELLI

## IL MUSEO DIOCESANO «FRANCESCO GONZAGA»



*Il Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga nella riproduzione  
in facsimile del 2012 (Modena, Il Bulino).*

Più passa il tempo, e più risponde al vero una frase dell'ex direttore del Metropolitan Museum di New York, Thomas P. Campbell: «I musei sono luoghi di autenticità. Viviamo in un mondo di riproduzioni, ma gli oggetti dei musei sono reali; i musei sono un modo per allontanarsi dal sovraccarico della tecnologia digitale». Non tutti sono d'accordo nel riconoscere questa basilare funzione dei musei<sup>1</sup>; ma chi scrive lo è, e per questo ritiene non superfluo richiamare l'attenzione su un museo mantovano non noto quanto meriterebbe.

Parlo del Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», che riempie il grande edificio all'apparenza neoclassico sito al civico 55 della piazza Virgiliana. L'edificio è quanto resta del trecentesco convento di Sant'Agnese, fondato dai seguaci di Giovanni Bono<sup>2</sup>: un convento di grande prestigio, tanto che vi prese alloggio in entrambe le sue visite a Mantova l'imperatore Carlo v<sup>3</sup>. Nel secondo Settecento la comunità religiosa fu prima trasferita e poco dopo soppressa dal governo austriaco; la chiesa e parti del convento furono demolite; il chiostro superstite ricevette una dignitosa facciata a opera di Paolo Pozzo ma ben presto, adibito a usi impropri, degradò; dopo la seconda guerra mondiale fu riscattato dalla diocesi, che lo restaurò e vi collocò prima un pensionato studentesco e poi varie associazioni cattoliche, sino a quando, gradatamente dopo il 1983, divenne la sede del Museo<sup>4</sup>.

La fondazione è stata preceduta nel 1974 da una grande mostra in Palazzo Ducale, dal titolo *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*; ideata da monsignor Luigi Bosio, allora presidente della Commissione Diocesana per l'Arte sacra, la mostra

esponeva capolavori semi-sconosciuti, per la maggior parte provenienti dalle chiese della diocesi. Il successo dell'iniziativa mi diede l'idea di istituzionalizzarla: nacque così nel 1983 quello che si chiamò «Museo Diocesano d'Arte sacra». Dopo una prima rassegna di opere, tolte quelle tornate alla loro sede naturale, al Museo presero ad affluirne altre, sempre più copiose, costituite da quelle che nelle chiese non erano più in uso<sup>5</sup> e quelle che non potevano più rimanervi per motivi di sicurezza<sup>6</sup>, nonché donazioni di privati e depositi di enti pubblici<sup>7</sup>. Quando nel 2006 il vescovo mi ha affidato la direzione del Museo, ho ritenuto anzitutto necessario definirne le finalità, che ho individuato in due orientamenti principali: da un lato, in tempi in cui a scapito della lettura prendono sempre più piede le immagini (con il cinema, la televisione, i periodici illustrati ecc.), riscoprire il criterio da sempre in uso nella Chiesa, di valorizzare le immagini sacre a fini didattici e pastorali; dall'altro offrire alla città e ai suoi sempre più numerosi visitatori un patrimonio misconosciuto, da affiancare ai suoi tanti tesori e così contribuire sia all'incremento del suo potenziale turistico, sia al dialogo con le altre istituzioni culturali.

A tale duplice scopo mi è parso necessario mettere ordine nel cumulo di opere che continuava ad ammazzarsi nel Museo, relegando nei depositi quelle di minor conto e così mettere in luce quelle eccezionali di cui dispone (alcune sono riconosciute di rilevanza addirittura mondiale). Inoltre del Museo ho cambiato il nome, per ovviare al fraintendimento del precedente, che a molti suggeriva soltanto una rassegna pietistica di banali immagini sacre: considerando che esso accoglie anche numerose opere che non hanno attinenza col sacro, oggi esso si chiama Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», rendendo omaggio con questo nome al vescovo che fu promotore di opere tra le più pregevoli qui esposte<sup>8</sup>. In terzo luogo ne ho affidato la gestione a un'associazione di volontariato senza scopo di lucro denominata Mirabilia; e infine ho promosso una serie di iniziative volte a rendere il Museo un vivace luogo di cultura, dotandolo del catalogo generale (sinora giunto al quarto volume) e numerose pubblicazioni specifiche, promuovendo grandi mostre e ospitandone altre, organizzando conferenze, concerti e visite guidate in città e oltre. Non parlo poi dell'attività propria di ogni museo, quale la realizzazione di stampati illustrativi, audioguide, restauri, scambi con altri musei e così via.

Il riordino, realizzato con la collaborazione degli architetti Paolo Tacci e Roberto Soggia, ha riservato tre sale di varia ampiezza a mostre temporanee, e una intera sala a non vedenti e ipovedenti, che espone sculture di varia epoca e riproduzioni a rilievo di dipinti del Museo: opere tutte liberamente tangibili e dotate di audioguida e spiegazioni in braille. Un'audioguida e didascalie in QR code considerano anche le principali tra le altre opere esposte. Queste ultime sono ripartite in una prima sezione, quantitativamente la più cospicua, seguita da altre, ciascuna costituita da particolari, pregevolissime collezioni.

## «Duemila anni mantovani»

È questo il titolo dato alla prima sezione, che si compone di sculture e dipinti disposti in ordine cronologico, per renderli in grado, al di là della loro singola valenza fuori del tempo, di richiamare gli ultimi duemila anni delle vicende politiche, culturali e religiose della città e del suo territorio. Qualche esempio.

Un'ammirabile testa di matrona, per la quale si è ipotizzata l'appartenenza alla dinastia Giulio-Claudia, può bastare a richiamare i secoli in cui Mantova era un *oppidum* dell'Impero. Un raro pluteo di fattura longobarda richiama i tempi in cui, dopo Roma, Mantova era decaduta a insignificante villaggio; nel contempo, ricordando il sito donde il manufatto proviene, la chiesa di Mosio dipendente dal monastero di San Tommaso di Acquanegra, esso suggerisce considerazioni sulla feconda presenza nel territorio del monachesimo benedettino, e nel contempo richiama l'età dei Comuni e la loro lotta contro l'Impero: nella chiesa di Mosio, l'anno 1226, fu firmata la seconda Lega Lombarda.

Accanto al pluteo è un frammento marmoreo figurato, di poco posteriore ma stilisticamente più raffinato, che attesta un evento basilare per la storia locale: il rinvenimento, l'anno 804, del Preziosissimo Sangue tuttora venerato nella basilica di Sant'Andrea. Per l'occasione venne a Mantova il papa Leone III, il quale pose la reliquia sotto la responsabilità di un vescovo. Nacque così la diocesi, per la quale Mantova non fu più un villaggio come altri della pianura ma divenne il centro di un territorio, che pochi anni dopo l'imperatore riconobbe come contea: il villaggio era divenuta una città, con tutte le implicazioni immaginabili, richiamate dal frammento marmoreo perché esso era parte dell'ambone con cui fu arricchita la chiesa scelta come prima cattedrale<sup>9</sup>.

Quando divenne cattedrale la chiesa che lo è tuttora, Mantova era compresa nei territori dei signori di Canossa, epoca cui si suole far risalire l'inizio dell'arte propriamente italiana, specie con Wiligelmo e la sua bottega. Nel museo tre opere richiamano quei tempi: un capitello "a stampella", unico resto figurato della cattedrale com'era allora, un leoncino di marmo che diede poi il nome alla porta Leona, dove era stato trasferito per abbellirla, e un bizzarro ritratto di Matilde di Canossa, copia di quello perduto del Parmigianino.

Ho già citato l'età comunale: è il caso di aggiungere che a quel tempo risalgono i primi insediamenti ebraici, che al Museo sono richiamati da due cippi funerari, più tardi ma eloquenti circa l'importanza che la comunità ha assunto nel corso dei secoli. Uno in particolare, quello di Mosè Zacuto (Amsterdam 1625 - Mantova 1697), cabalista e poeta, rabbino da noi per oltre vent'anni, onora un uomo tra i più rappresentativi della cultura ebraica post-biblica.

Alla lunga e culturalmente ricchissima stagione gonzaghesca si riferisce la maggior parte delle opere di questa sezione del Museo, la cui valenza spesso trascende l'ambito puramente locale. Per esempio, due piccole lapidi quattro-



*Antonio Allegri detto il Correggio, Deposizione, sinopia, 1506.*

centesche<sup>10</sup> suggeriscono il passaggio, in tutta Italia, dal Medio Evo al Rinascimento, mentre altre sculture, ascrivibili al primo Rinascimento fiorentino, attestano la sua precoce espansione fuori della Toscana e particolarmente a Mantova, spiegabile forse con l'apertura culturale della città dopo l'avvio della celebre scuola di Vittorino da Feltre. Ma il Rinascimento tocca qui i vertici con opere di Andrea Mantegna e Correggio, a loro volta richiamanti Leon Battista Alberti<sup>11</sup>, nonché con Bonacolsi l'Antico<sup>12</sup>. Richiamano Alberti, provenendo dalla chiesa di San Sebastiano da lui ideata, anche gli intagli lignei rinascimentali che – nell'ottica di un museo anche didattico – sono stati collocati a fronte di intagli lignei pressoché coevi, ma dichiaratamente gotici, realizzati in Germania<sup>13</sup>.

Il Rinascimento mantovano, nella sua fase ultima, manierista, è rappresentato da alcune grandi tele, realizzate dopo il passaggio del “cyclone” Giulio Romano, e non solo da suoi ex collaboratori: una monumentale *Madonna col Bambino e santi*, di Fermo Ghisoni, ascrivibile al manierismo per esempio per il gesto della Madonna, che protende una mano per accarezzare santo Stefano; un singolare *San Sebastiano*, immaginato non con il corpo puntato di frecce ma – caso unico, tra gli innumerevoli dipinti di questo soggetto – dopo il martirio, quando gli angeli gliele hanno tolte e lo stanno incoronando di fiori; *Santa Tecla*, di Girolamo Mazzola Bedoli, una delle dieci tele volute dal cardinale Ercole Gonzaga per la cattedrale rifatta all’interno da Giulio Romano; una *Madonna col Bambino* che è un concentrato di simboli sulla redenzione, un prodigo di come l’arte sappia parlare anche solo con linee e colori.

Dello stile succeduto al Rinascimento, vale a dire il Barocco, il Museo offre esempi degli esordi, ed esempi della versione locale. I primi, cioè dell’originario barocco romano, sono dati da due pittori d’eccezione: Giovanni Baglione, rivale e poi primo biografo di Caravaggio, con le due parti superstiti di una gigantesca tela da lui realizzata per la chiesa del Gesù a Roma<sup>14</sup>, e Domenico Fetti con un capolavoro, una *Madonna col Bambino e santi*, interessante anche perché presenta una veduta di Mantova quale appariva all’epoca<sup>15</sup>. I due pittori romani sono poi accomunati dalle due tele raffiguranti rispettivamente sant’Isidoro e san Filippo Neri, che componevano le due facce di uno stendardo processionale. Quanto ai pittori locali o attivi a Mantova, anche il più distratto visitatore non deve trascurare le opere di Francesco Borgani, di Antonio Maria Viani e di suo cognato Karl Santner, così come opere di artisti non mantovani ma nondimeno pregevoli, quali il modenese Francesco Madonnina con la sua splendida *Annunciazione*, e la monferrina Orsola Caccia con il tripudio di fiori delle sue *Mistiche nozze della beata Osanna Andreatsi*.

Gli ultimi secoli risentono fortemente delle tormentate vicende politiche seguite alla dominazione gonzaghesca, con un Settecento ancora culturalmente vivace, un Ottocento depresso e un Novecento... da decifrare. Oscilla tra Sei e Settecento un grande lunettone con un’*Ultima Cena*, che dimostra come il suo ancora sconosciuto autore avesse ben meditato su quella di Leonardo, mentre decisamente settecentesco è Pietro Fabbri, presente con due tele, una delle quali, l’esuberante *Adorazione dei Magi*, si presta a un interessante confronto con altra dello stesso soggetto ma d’altro autore, pensosamente realizzata a monocromo. Un confronto è significativo anche tra due ovali pressoché contemporanei; entrambi raffigurano una sola persona assisa con lo sguardo al cielo, ma una, di Giandomenico Cignaroli, conclude il barocco, mentre l’altra, di Giuseppe Bottani, apre il periodo neoclassico.

Quanto al Novecento, il Museo possiede gran numero di dipinti e sculture, che sono in attesa dell’allestimento degli spazi adeguati alla loro esposizione.



*Bottega di Goa, figura in avorio del Buon Pastore, fine del XVII secolo.*

Rincresce che l'attesa si prolunghi, anche perché, essendo in città assai limitata l'offerta stabile di opere recenti, quelle del Diocesano potrebbero offrirne un assai rilevante panorama.

### *Le collezioni*

Dopo pittura e scultura, le tante altre opere del Museo sono riunite per gruppi omogenei, ciascuno dei quali costituisce quella che si può chiamare una collezione, o nata come tale e poi donata al Museo, o composta a vario titolo con opere a esso appartenenti.

**AVORI.** Trittici medievali a bassorilievo, cofanetti di vario stile (in rapporto all'età e alla provenienza: uno bizantino, tre islamici, tre rinascimentali, uno barocco...), singole figure a tutto tondo e altro ancora costituiscono una spettacolare collezione che per consistenza e pregevolezza trova pochi paralleli. Accanto vi è stata posta una figura in ambra, eccezionale per dimensioni.

**MONETE E MEDAGLIE.** Alle oltre quattrocento antiche monete del seminario diocesano, che si credevano perdute e invece sono state fortunosamente recuperate, si sono aggiunte le altrettante della collezione Zappa, munificamente donate al Museo insieme con una biblioteca di numismatica. Dalla collezione Zappa, specializzata in monete dell'antichità classica, è stato scelto il gruppo esposto, corredata da un video ricco di immagini e informazioni. Inoltre gli eredi di Amedeo Imperatori, collezionista mantovano di medaglie, hanno donato al Museo la sua intera collezione di oltre un migliaio di pezzi, relativa a figure ed eventi italiani dell'Ottocento e Novecento.

**SMALTI DIPINTI LIMOGES.** È ritenuta dagli esperti la più ricca collezione al mondo di questi manufatti, costituita da oggetti d'uso con scene mitologiche o storiche e trittici e placchette con figure sacre. Il livello qualitativo è dei più alti, a onore del collezionista mantovano che ne ha fatto munifico dono al Museo.

**MOBILI.** Lungo le gallerie e in altri ambienti sono collocati mobili di pregio, datati tra il Seicento e l'Ottocento, costituiti da tavoli e sedie, cassapanche, cassettoni, inginocchiatoci, armadi, per la gran parte pervenuti da un'eredità. Spicca tra tutti il grande armadio, già adibito a biblioteca e archivio del Capitolo della Cattedrale.

**ARREDI LITURGICI.** Allo scopo di esemplificare la tipologia e nel contempo la raffinatezza degli oggetti adibiti al culto, il Museo ne ha riunito in una sala una selezione, che spazia da calici, pissidi, ostensori e croci astili a paramenti sacri e insegne preziose. Tra i paramenti spicca un piviale spagnolo del Seicento in oro e argento, e una pianeta ricamata in Cina e donata al papa Pio x, il quale a sua volta l'ha donata al seminario della diocesi di cui era stato pastore. Spiccano inoltre capolavori del maggiore orafo mantovano, Giovanni Bellavite, nonché



*Coppa raffigurante il ratto di Deianira, da Guido Reni, XIX secolo.*

l'ornatissima croce pettorale degli abati di Santa Barbara e le croci pettorali in oro e smalti donate dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria ai canonici di Santa Barbara e della Cattedrale.

**SOTTO IL SEGNO DEI GONZAGA.** I signori di Mantova, si sa, sono stati grandi promotori e collezionisti d'arte, sicché non meraviglia che tante delle opere esposte, direttamente o indirettamente, richiamino la loro prolungata presenza. Oltre a quelle segnalate in altro contesto, due sale del Museo ne espongono una serie più specificamente costituita da opere da loro commissionate



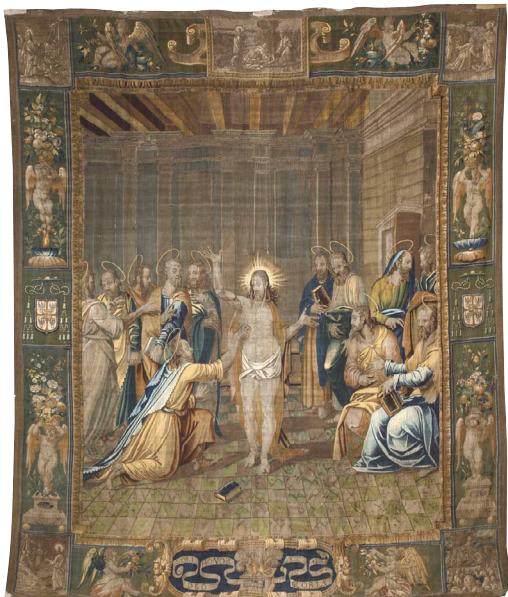
Orafo della Germania meridionale, pendente d'oro con monogramma di Gesù in diamanti, 1562.

o comunque possedute. Ne sono esempi, solo esempi, tutte le loro oreficerie superstiti: una serie abbagliante di preziosi che, pur monca rispetto a quelle perdute, bene definisce il fasto e il gusto della dinastia; basti ricordare l'urna di santa Barbara, in oro e quarzo, il cofanetto di Parigi, in madreperla e gemme, il pendente d'oro con il monogramma di Gesù in diamanti, il reliquiario di sant'Adriano in avorio argento e tartaruga, la Madonna vermeil, francese del Trecento, la stauroteca della Santa Croce, con smalti bizantini e gemme, tre arazzi "millefiori", fiamminghi del primo Cinquecento, e l'incomparabile *Messale*



*Armaioli milanesi,  
armatura BI, 1460.*

*Arazzieri di Parigi,  
Incredulità di  
Tommaso, 1598.*



MUSEOLOGIA : ATTUALITÀ

detto di Barbara di Brandeburgo, cui è accostato uno schermo su cui si possono ammirare le sue miniature, opera di Belbello da Pavia e Girolamo da Cremona. Sono esposti inoltre medaglie in oro su disegno di Mantegna, pergamene con sigilli dello stesso Mantegna e di Cellini, e un *unicum* costituito da un baule pirografato con scene militaresche, usato dai Gonzaga di Bozzolo.

**LE ARMATURE MEDIEVALI.** La serie, ripetuta tra gli ex voto del santuario delle Grazie, è la più cospicua al mondo, punto di riferimento imprescindibile per chi studia i manufatti di questo genere: strumenti guerreschi ma anche, a parere degli esperti, suggestive sculture.

**GLI ARAZZI DI PARIGI.** Sei grandi arazzi, ancora in eccellenti condizioni, richiamano il venerabile

Francesco Gonzaga, il titolare del Museo, perché da lui commissionati a fine Cinquecento nell'allora maggiore centro di produzione di tali manufatti, Parigi, dove egli, in qualità di nunzio pontificio, ha propiziato la Pace di Vervins tra Francia e Spagna. La serie è pregevole anche perché risulta completa nello svolgere il tema da lui stesso dettato, la Pasqua.

**COLLEZIONE BAZZANI.** Il maggiore artista cui Mantova abbia dato i natali, Giuseppe Bazzani, pittore sino a tempi recenti misconosciuto fuori provincia e ora considerato un maestro del Settecento europeo, è presente al Museo con la più nutrita collezione pubblica di suoi dipinti, tra cui alcuni che la critica considera capolavori assoluti.



*Giuseppe Bazzani, Il sogno di san Romualdo, olio su tela, 1750.*

## *Tante opportunità*

Come si intuisce da questi accenni, il Museo «Francesco Gonzaga» si segnala per l'ampiezza dei suoi orizzonti; a differenza dei musei specializzati, qui si incontrano quasi tutti i generi del fare artistico<sup>16</sup>; inoltre, soggetti sacri e soggetti profani, databili dal v secolo a.C. ai giorni nostri, realizzati in loco o nel resto d'Italia, nonché in larga parte dell'Europa occidentale e nel Medio ed Estremo Oriente. Tanta varietà, che non ha riscontro in altri musei cittadini, lunghi dall'ingenerare confusione o superficialità d'intenti, con l'accurata partizione di cui si è detto si risolve in una risorsa: senza ostacolare gli esperti, va contro la facile saturazione dei normali visitatori di musei molto ricchi e offre, specie alle scolaresche, vasti campi di indagine e ricerca.

Allo scopo è da ricordare che il Museo è dotato anche di una grande biblioteca, comprendente, con libri antichi spesso rari<sup>17</sup> che sono già di per sé opere d'arte, valide encyclopedie e altri recenti volumi sull'arte di ogni tempo.

## ABSTRACT

An overview of one of Mantua's outstanding museums, the Museo Diocesano, named after Francesco Gonzaga, the 16<sup>th</sup> century art lover bishop.

## BIBLIOGRAFIA

### CATALOGO GENERALE DEL MUSEO

- P. VENTURELLI, *Gli smalti dipinti Limoges*, Mantova 2010
- R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Dipinti e arazzi 1430-1630*, Mantova 2011
- P. VENTURELLI, *Ori e avori*, Mantova 2012
- R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Dipinti 1630-1866*, Mantova 2014

### CATALOGHI E GUIDE DI MOSTRE TEMPORANEE

*Vincenzo I Gonzaga, 1562-1612. Il fasto del potere*, a cura di P. Venturelli, Mantova 2012 (18 febbraio - 10 giugno 2012)

*Dipinti da una collezione mantovana*, a cura di R. Berzaghi e R. Brunelli, Mantova 2013 (15 giugno - 18 agosto 2013)

*Gonzaga, i volti della storia. Mostra genealogico-iconografica*, a cura di G. Malacarne, Modena 2015 (12 aprile - 20 settembre 2015)

*Novecento mantovano. Dipinti inediti da una collezione privata*, a cura di G.M. Erbesato, Mantova 2016 (17 aprile - 19 giugno 2016)

*Confluenze. Dialoghi d'arte tra antico e contemporaneo. Opere di Giorgio De Chirico e Carlo Vighi*, a cura di B. Lorenzi e M. Daccò, Mantova 2017 (4 marzo - 11 giugno 2017)

*Lanfranco. Fantastica libertà*, a cura di S. Savoia, Mantova 2017 (25 marzo - 25 aprile 2017)

*Domenico Pesenti (1843-1918)*, a cura di A. Morari, Mantova 2018 («Tutto Pesenti», Museo diocesano e Palazzo Te, 11 febbraio - 13 maggio 2018)

*Piena di grazia. Annunciazioni dal IX al XIX secolo*, a cura di A. Morari, Mantova 2018 (7 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019)

*Architettura e incisione negli anni di Giulio Romano. Guida alla mostra*, a cura di G. Girondi, Mantova 2019 (2 marzo - 28 aprile 2019)

M. DANIELI, G. GIRONDI, S. L'OCCASO, «*Per tutta la Lombardia giovò di maniera. Disegni dell'Italia settentrionale nel secolo di Giulio Romano*», Mantova 2019 (29 maggio - 16 giugno 2020)

*Giuseppe Bazzani (1690-1769). Disegni*, a cura di A. Morari, 2019 (15 settembre 2019 - 6 gennaio 2020)

*Giuseppe Bazzani (1690-1769). Collezioni*, a cura di A. Morari, 2019 (15 settembre 2019 - 6 gennaio 2020)

*Il Principe Venerabile Francesco Gonzaga (1546-1620)*, Mantova 2020 (11 giugno - 6 agosto 2020) [atti del convegno (Mantova, Accademia Virgiliana), previsto per il 21 marzo 2020 ma non tenutosi a causa dell'emergenza Coronavirus]

#### ALTRI SCRITTI SUL MUSEO

L.G. BOCCIA, *Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400*, Busto Arsizio 1982

R. BRUNELLI, *Un itinerario nel Rinascimento mantovano*, Mantova 1989

V. POSIO, *Le armature delle Grazie tra storia e leggenda*, Modena 1991

A. CREMONESI, *Il Museo Diocesano*, Mantova 1998

*I prodigi della misericordia. La collezione d'arte dell'Istituto Luigi ed Eleonora Gonzaga*, a cura di R. Morselli, Mantova 2003

G. PINOTTI, *Il leone guardiano*, Mantova 2007

F. TREVISANI, *Un Baglione ritrovato nella Mantova ducale*, «Bollettino d'Arte», serie VII, XCV (2010), 6, pp. 81-86

R. BRUNELLI, *Gli arazzi*, Mantova 2010

SIR J. GOW MANN, *Il santuario della Madonna delle Grazie. Con note sulla evoluzione dell'armatura italiana durante il quindicesimo secolo*, comunicato alla Società degli Antiquari il 27 febbraio 1930, traduzione e adattamento di A. Riccadonna e L. Iasevoli, Torino 2011

R. BRUNELLI, *Il Museo Francesco Gonzaga di Mantova. Guida alla visita*, Mantova 2011

*Un collezionista mantovano del Rinascimento. Il vescovo Ludovico Gonzaga nel V centenario della morte*, atti del convegno (Mantova, Teatro Bibiena, 29 gennaio 2011), a cura di R. Brunelli, Mantova 2011

*In hoc signo*, Mantova 2013

R. BRUNELLI, *Parole dipinte. Viaggi tra il museo e la biblioteca*, Mantova 2014

*Ceramiche mantovane*, a cura di M. Palvarini Gobio Casali, Mantova 2016

B. CAVALLARO, D. LUCCHINI, *Nel soldo di Roma. Monete romane del museo Francesco Gonzaga di Mantova*, Mantova 2016 [ebook]

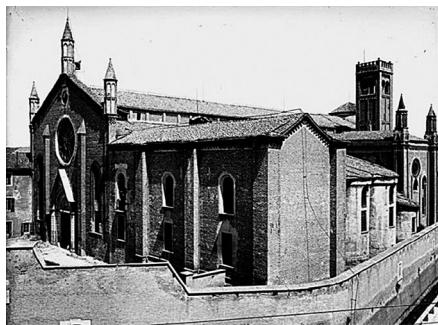
*Tesori mantovani. I musei della diocesi*, Mantova 2018

Sir J. Gow MANN, *Una successiva relazione sulle armature conservate nel Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova*, traduzione e adattamento di A. Riccadonna e L. Iasevoli, Mantova 2020

## NOTE

1. Sull'utilità dei musei si è sviluppata sin dall'Ottocento una lotta senza quartiere, che ha visto schierati nell'uno come nell'altro campo anche personalità famose. Per esemplificare: ad Alphonse de Lamartine («Sono stanco dei musei, cimiteri delle arti»), spalleggiato tra gli altri da Filippo Tommaso Marinetti («Musei: cimiteri! Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Dormitori pubblici, in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti») e, per venire ai tempi nostri, da Claudio Magris («La morte si addice ai musei. A tutti, non solo a un Museo della Guerra. Ogni esposizione – quadri, sculture, oggetti, macchinari – è una natura morta e la gente che si affolla nelle sale, riempendole e svuotandole come ombre, si esercita al futuro soggiorno definitivo nel grande Museo dell'umanità, del mondo, in cui ognuno è una natura morta») si può contrapporre Fëdor Dostoevskij, che ne *I demoni* scrive: «L'umanità può vivere senza la scienza, può vivere senza pane, ma senza la bellezza non potrebbe più vivere [...] Tutto il segreto è qui, tutta la storia è qui», sorretto da Le Clézio («La funzione di un museo dovrebbe essere non quella di mostrarcene delle cose, ma di permettere di vedere in noi stessi attraverso le cose, di misurarcene in relazione agli oggetti esposti») e da un entusiasta Renzo Piano («Un museo è un luogo dove si dovrebbe perdere la testa»).
2. Giovanni Bono (Mantova 1168-1249) condusse una vita dissoluta sin verso i quarant'anni, quando si convertì, ritirandosi in eremitaggio presso Cesena; ai discepoli che spontaneamente gli si avvicinarono diede da osservare la regola di sant'Agostino; per questo il suo ordine conflui in seguito in quello agostiniano. Giovanni fu beatificato nel 1483; i suoi resti sono venerati nel santuario dell'Incoronata annesso alla cattedrale; la sua festa si celebra il 23 ottobre.
3. Durante la seconda visita, nel 1532, l'imperatore trascorse nel convento la Settimana santa; il Giovedì santo celebrò personalmente il rito della lavanda dei piedi, a dodici poveri che poi servì a tavola e rimandò a casa ciascuno con una moneta d'oro. All'abate di Sant'Agnese assegnò il titolo di conte palatino, trasmissibile ai successori, con due facoltà: legittimare i figli naturali e conferire le lauree. Non è noto se e come l'abate si avvalse di quest'ultima facoltà, che tuttavia è degna di nota perché appare come un presagio della futura università.

4. Per una storia dell'edificio e delle opere d'arte che ospitava quand'era convento, vedi R. BENEDUSI, *Chiesa e convento di Sant'Agnese*, in *Conventi e monasteri soppressi*, «Quaderni di San Lorenzo», 7 (2009) e EAD., in *Le chiese della città di Mantova nel '700. Repertorio*, «Quaderni di San Lorenzo», 17 (2019), editi a cura dell'Associazione per i Monumenti Domenicani.
5. In particolare per le riforme liturgiche seguite al Concilio Vaticano II.
6. In ottemperanza a disposizioni delle pubbliche autorità di tutela del patrimonio artistico nazionale.
7. Comune di Mantova, Regione Lombardia e il nutrito corpo dei dipinti della Fondazione Luigi ed Eleonora Gonzaga.
8. Francesco Gonzaga, figlio di Carlo signore di Gazzuolo, portò i titoli di marchese di Ostiano e principe dell'Impero; diciassettenne volle entrare nell'ordine francescano, divenendone ministro generale; fu poi vescovo di Cefalù, nunzio apostolico a Parigi (dove propiziò la Pace di Vervins tra Francia e Spagna) e dal 1593 al 1620 vescovo di Mantova.
9. È la perduta chiesa di San Paolo, ubicata in via Cairoli, dov'è ora il seminario diocesano.
10. La prima è la lapide sepolcrale di un figlio di Luigi Gonzaga primo capitano, Azzone, morto nel 1412; la lapide reca una scritta in esametri latini, incisi in caratteri gotici. La seconda è la "minuta" della grande lapide dedicatoria, che si vede apposta sulla facciata della Domus Nova realizzata nel 1480 da Luca Fancelli per il marchese Federico I, composta in caratteri umanistici.
11. Sono tre tondi a fresco, provenienti (con le sinopie di due di essi) dall'atrio della basilica di Sant'Andrea. Il nome di Mantegna si ripropone anche per altre opere, collocate nelle sale delle proprietà Gonzaga.
12. Di quel raffinatissimo scultore che fu Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460-1528) è pervenuta al Museo l'opera più complessa e articolata, realizzata per il vescovo Ludovico Gonzaga: otto busti, composti da quattro teste in marmo, romane, e quattro ritratti di imperatori romani, in bronzo, realizzati da lui; egli ha poi dato a tutte e otto le teste busti in terracotta in origine dorata e mensole in marmo da lui stesso scolpite.
13. Sono i bellissimi gruppi dipinti, raffiguranti una sintetica *Via crucis* (ma, sorprendentemente trattandosi di Medio Evo, conclusa con la Risurrezione), di cui esistono soltanto altre due serie simili, entrambe Oltralpe.
14. La tela raffigurava la *Risurrezione*, come si può intuire dalle parti superstiti e come si è potuto apprezzare dal grande bozzetto che alcuni anni fa il Museo ha avuto in prestito, insieme con *La cena in Emmaus* di Tiziano, dal Museo del Louvre.
15. Con una curiosità: tra gli edifici tuttora esistenti e ben riconoscibili compare anche uno scomparso campanile a cuspide: era quello del complesso di Sant'Agnese, che oggi ospita il Museo.
16. Una recente ricerca vi ha individuato esempi di dipinti su tavola, su tela, in miniatura su pergamena, a fresco, a niello, arazzi, stampati; sculture in marmo, bronzo, legno, terracotta, cera; a tutto tondo o a bassorilievo; mobili, armature, monete e medaglie, smalti, ceramiche, preziosi in oro, argento, perle e gemme, avori, antichi tessuti.
17. Un esempio: quella del Museo è la sola biblioteca in Italia che possiede copia integrale di una encyclopédia geografica settecentesca in sessantanove volumi.



dall'alto:

1. *Il complesso di San Francesco trasformato in arsenale.*
2. *Il muro di cinta e il fossato a delimitazione del complesso-arsenale. Il fossato venne scavato nel 1853 e interrato nel 1940, poco prima dell'avvio degli interventi di restauro dell'Andreani.*
3. *L'interno della chiesa-arsenale suddiviso in due piani, con visibili i ganci di appoggio per le armi.*

*Archivio di Stato di Mantova, Archivio fotografico Calzolari, CD 24, rispettivamente immagine 433, 417 e 440.*

GIULIA BRESSAN

IL COMPLESSO DI SAN FRANCESCO  
NEL DOPOGUERRA: PROGETTI,  
PIANI E ATTIVITÀ DI TUTELA  
PER LA RICOSTRUZIONE POST-BELLICA  
A MANTOVA

**I**l presente contributo è finalizzato a inquadrare la cornice temporale e culturale all'interno della quale si svolge l'intervento di restauro del complesso monumentale di San Francesco dopo il secondo conflitto mondiale. Non si tratta pertanto di un approfondimento sul progetto, sugli interventi, sulle fasi di cantiere, già ampiamente e magistralmente indagati da storici e studiosi architetti<sup>1</sup>, né tantomeno di una cronologia della ricostruzione post-bellica a Mantova, tema di cui esiste un'ampia bibliografia<sup>2</sup>. Si tenterà invece di mettere a sistema e inquadrare, forse per la prima volta, come l'intervento di restauro condotto a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento costituisca emblema e sintesi di quel dibattito teorico sulla tutela, tanto su scala architettonica quanto su scala urbana, che coinvolgerà tutti i singoli attori coinvolti. Tra questi attori particolare attenzione sarà rivolta ai funzionari della Soprintendenza, chiamati in quegli anni a esprimersi in tempi rapidi e in un contesto di assoluta emergenza su temi di singolare complessità, evidenziando – sia per il caso mantovano di San Francesco e sia a livello nazionale – una oggettiva difficoltà ad applicare i principi e le teorie sulla conservazione sanciti dalle cosiddette «Carte del restauro».

Conclusa questa sintesi introduttiva, sarà ora delineato un breve inquadramento del complesso monumentale di San Francesco nei primi anni Quaranta, ovvero all'avvio di quella prima stagione di restauri finalizzata a adeguare gli spazi divenuti militari (*figg. 1-3*), ripristinandoli all'originaria destinazione d'uso liturgico-conventuale<sup>3</sup>; stagione che vede tra gli altri, quali protagonisti indiscutibili, l'architetto Aldo Andreani<sup>4</sup> e il soprintendente ai monumenti per le province di Verona, Cremona e Mantova, Piero Gazzola<sup>5</sup>.

Il progetto dell'Andreani, definito «totalitario del monumento» dallo stesso progettista<sup>6</sup>, comprende tutti gli spazi e i corpi di fabbrica del complesso. Volendo impiegare la stessa suddivisione adottata nella relazione di progetto, Andreani si occupa di cinque diversi ambiti ovvero:

1. il sagrato;
2. il tempio, per il quale si propone il ripristino dell'aspetto architettonico trecentesco;
3. la sagrestia;
4. il chiostro, nel quale vengono riaperti gli occhi del porticato;
5. il convento.

Ai fini del presente contributo ciò che si ritiene necessario evidenziare sono i presupposti teorici e culturali che sottendono tanto all'attività di progettazione dell'Andreani quanto all'attività di direzione e controllo attuata dall'organo statale preposto alla tutela nella figura di Gazzola, in un contesto che – fino a quel momento e ancora per pochi anni – possiamo definire di sostanziale ordinarietà.

Una prima digressione normo-giuridica si rende necessaria al fine di inquadrare le direttive che in quella fase regolavano gli interventi di restauro. Si tratta in particolare della *Carta Italiana del Restauro*, emanata nel 1932 dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti presso l'allora Ministero della Pubblica Istruzione, e delle *Istruzioni per il restauro dei Monumenti*, emanate nel 1938 dal Ministero stesso e divulgate agli organi periferici come circolare interna. La *Carta Italiana del Restauro* del 1932, articolata in introduzione, 11 articoli e 3 voti finali, viene considerata la prima direttiva ufficiale dello Stato Italiano in materia di restauro; le *Istruzioni* del 1938, articolate in 9 didascalici punti, avevano come finalità rendere omogeneo l'operato delle Soprintendenze in tutto il territorio nazionale, evidenziando in particolare – fin dall'articolo 1 – come lo Stato, in qualità di «responsabile del patrimonio artistico nazionale», fosse competente «alla direzione e il controllo di ogni attività diretta alla tutela, alla conservazione e al restauro delle opere d'arte, siano esse di proprietà pubblica o privata»<sup>7</sup>.

Confrontando la *Relazione sul progetto di restauro dell'abazia di san Francesco* dell'Andreani del 1943, sintesi di eccezionale interesse al fine di inquadrare i principi guida del suo intervento di restauro, con gli articoli delle suddette *Carte* appare evidente come le nozioni da esse sancite risultano sì note ma subiscono – nel caso concreto – taluni travisamenti.

A titolo di esempio, se si confronta quanto scritto dall'Andreani nel capitolo II della *Relazione* appare evidente come, avendo impostato l'intervento «su documentazione letteraria convalidata da traccia di muro», egli abbia sostanzialmente aderito al punto 2 della *Carta* del 1932, la quale recita

«il problema di ripristino mosso dalle ragioni dell'arte e dell'unità architettonica strettamente congiunte con il criterio storico, possa porsi solo quando si basi su dati assolutamente certi forniti dal monumento da ripristinare e non su ipotesi, su elementi in grande prevalenza esistenti anziché su elementi prevalentemente nuovi.

Di contro, l'eliminazione di quelle che lui definisce sovrastrutture e il ripristino ai volumi primitivi risultano in contrasto con quanto dettato al punto 5 della *Carta*, che recita:

siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengono, senza che il desiderio di unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimenti di altri.

Questa parziale adesione del progettista ai principi della *Carta* del 1932 non deve comunque essere interpretata come una negligenza dello stesso. A conferma di ciò si deve infatti considerare che tale intervento, per precisa disposizione delle *Istruzioni* del 1938, era seguito direttamente dal soprintendente Gazzola, evidenziando pertanto come esso – anche nelle sue linee meno conservative – fosse stato condiviso con l'organo statale preposto alla tutela.

La situazione cambia radicalmente a partire dal 1944, anno in cui iniziano le prime incursioni aeree anglo-americane sulla città di Mantova. Anche questo tema, di estremo interesse pur nella sua drammaticità, è stato analizzato in numerosi studi e testi<sup>8</sup>, ciascuno dei quali ha evidenziato un particolare aspetto della questione: i mezzi impiegati, i censimenti pre- e post-incursioni, i resoconti dei danni e delle vittime. Ciò che interessa ai fini del presente contributo è però la geografia di tali incursioni aeree. Se è vero infatti che la città di Mantova non subisce, soprattutto se confrontata con altre città dell'Italia settentrionale, devastazioni diffuse, è altrettanto vero che in alcune aree del suo territorio i bombardamenti diventano così frequenti da essere definiti «normale routine»<sup>9</sup>.

Ma la geografia delle incursioni aeree non è mai casuale. In tutto il territorio nazionale gli obiettivi privilegiati sono:

1. le reti stradali e le reti ferroviarie, impiegate per la ritirata tedesca;
2. i ponti, elementi puntuali strategici di collegamento e trasporto di truppe e rifornimenti;
3. gli edifici e i manufatti militari e di deposito, quali arsenali e caserme.

Se analizziamo le aree e i manufatti presenti nelle immediate vicinanze di San Francesco all'epoca rileviamo la presenza della stazione ferroviaria, dei binari della linea Mantova-Verona, del ponte dei Mulini nonché di una serie di manufatti aventi destinazione d'uso militare. Una combinazione, questa, che per San Francesco sarà fatale.

Nonostante la vulnerabilità agli attacchi aerei insita nel suo posizionamento, il complesso di San Francesco – già all'epoca di fatto assoggettato a tutela storico-artistica – non viene ricompreso in quell'elenco di monumenti sui quali approntare le cosiddette opere di protezione antiaerea. Il Ministero per l'Educazione Nazionale, antesignano del Ministero per i Beni Culturali (dicastero autonomo solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta)<sup>10</sup> si rende ben



*4. In un'ottica di protezione preventiva i ponteggi impiegati durante gli interventi di restauro del Palazzo della Ragione e della Torre dell'Orologio vennero riadattati come difesa antiaerea.*



*5. La facciata della chiesa dopo i bombardamenti.*

*Archivio di Stato di Mantova, Archivio fotografico Calzolari, CD 24, rispettivamente immagine 217 e 441.*

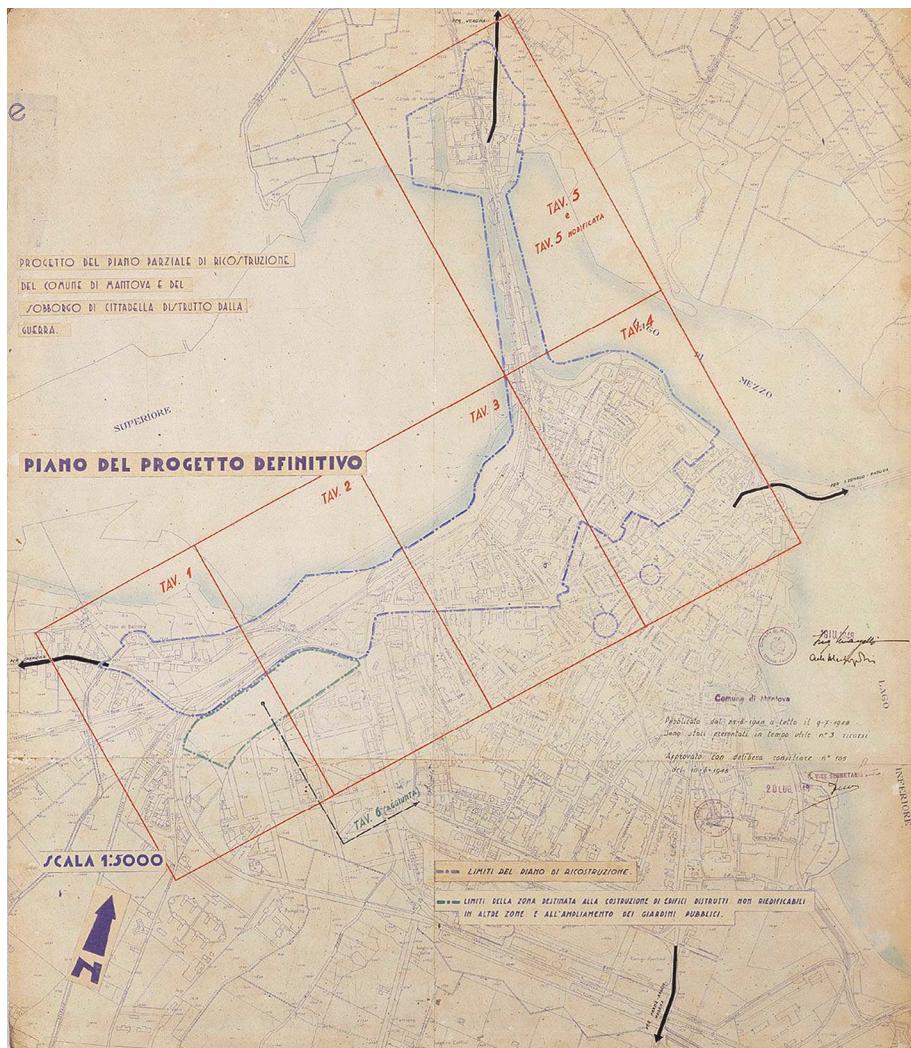
presto conto della necessità di proteggere i beni culturali in particolare a fronte delle differenti tipologie di attacchi (aerei, terrestri, mine, spezzoni incendiari) e degli enormi progressi dell'aviazione. A questo proposito, sin dalla metà degli anni Trenta vengono diramate due circolari che stabiliscono il ricovero delle opere mobili in rifugi sicuri di campagna e impongono alla Soprintendenza di predisporre piani locali emergenza e di attuare opere di salvaguardia<sup>11</sup> (fig. 4). L'impegno viene confermato anche dal ministro Bottai, che su questo tema scrive nel 1938: «io penso che il patrimonio artistico nazionale debba essere difeso strenuamente e con ogni mezzo [...] alla stessa stregua delle famiglie, delle case, della terra»<sup>12</sup>. In realtà, nonostante le lodevoli intenzioni del Ministero e la fortuna di avere quale soprintendente Gazzola, che nel 1935 aveva frequentato su questi temi specifici corsi al Politecnico di Milano e aveva già sperimentato talune soluzioni nel corso della sua prima esperienza da soprintendente nella Sicilia orientale, San Francesco non rientra negli elenchi dei monumenti mantovani meritevoli di protezione preventiva. Elenchi che, per ovvie ragioni economico-finanziarie, si sono dimostrati sin da subito tragicamente selettivi<sup>13</sup>.

Evidenziata la condizione di estrema vulnerabilità alla quale era soggetto per posizionamento e per carenza di presidi di protezione, il complesso di San Francesco viene colpito gravemente a partire dal 14 febbraio 1944, e poi il 14 maggio, l'8 e il 13 luglio, il 3 e l'8 agosto e ancora, nel 1945, il 2 e 3 aprile. Andreani nel 1960 scrive, a proposito di questi ultimi attacchi:

Il 3 aprile 1945, proprio nelle ore classiche, fra le “Palme” e “la Pasqua”, nelle quali il creato è pervaso da uno stato di grazia, un bombardamento “a tappeto” si imbestialiva sul San Francesco fino a sradicarlo; restava in piedi solo la facciata, nuda, livida, con l’occhio del “rosone” svuotato: la maschera cieca che ghignava sullo scempio idiota consumato»<sup>14</sup> (fig. 5).

La cronologia delle incursioni aeree, annotata in modo drammaticamente preciso dai frati nei loro diari<sup>15</sup>, si intreccia gioco-forza con l’intervento di restauro in corso, determinandone di fatto la sospensione fin dall’agosto 1944, ma soprattutto – più in generale – con la storia del complesso monumentale, configurando l’avvio di una nuova stagione di interventi di restauro. Avviata già dall’estate del 1945, essa si connota però per alcune specificità rispetto alla precedente: se è vero infatti che l’obiettivo del progetto dell’Andreani era adeguare gli spazi al fine di consentire il passaggio dall’uso militare all’uso religioso, attuando un intervento che – per quanto importante – aveva a oggetto corpi di fabbrica esistenti, nella fase post-bellica l’adeguamento deve invece innestarsi nell’ambito di un complesso martoriato, ridotto a poche strutture superstiti. Ancora, se nella fase pre-bellica l’intervento è naturalmente confinato entro l’area di proprietà, appare evidente come nel dopoguerra, a fronte delle devastazioni apportate a interi brani urbani posti nelle immediate vicinanze, il tema di San Francesco non può svincolarsi da un ragionamento più ampio, una visione urbana e non più solo architettonica, di ricostruzione.

Questa trasposizione di scala non riguarda ovviamente solo Mantova e San Francesco ma è un tema che coinvolge l’intero territorio nazionale. I danni provocati dal secondo conflitto mondiale hanno una portata e un’estensione tali da richiedere la definizione di strumenti operativi *ad hoc*, che consentano di programmare il futuro delle aree danneggiate e avviare, in tempi rapidi, il processo di ricostruzione. La seconda necessaria digressione giuridica è pertanto finalizzata a illustrare il Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 154 del 1 marzo 1945, emanato ancora prima che il territorio nazionale venisse del tutto liberato, a conferma del carattere di contingenza che gli si voleva conferire, ovvero a inquadrare i *Piani di ricostruzione* da esso introdotti<sup>16</sup>. Tali strumenti urbanistici, concepiti proprio per le suddette finalità di programmazione, dovevano regolamentare le azioni della ricostruzione esclusivamente all’interno delle aree in cui si erano verificati danni o distruzioni; dovevano essere predisposti da tutti quei Comuni inseriti in appositi elenchi predisposti dal Ministero dei Lavori Pubblici, su progetti redatti dagli stessi Uffici Tecnici comunali o da professionisti esterni incaricati. I *Piani di ricostruzione*, configurandosi quali piani particolareggiati, si compongono di una serie di elaborati tecnici e grafici specificamente elencati e descritti nel DLL 154. L’elaborato che però più di ogni altro si distingue rispetto agli altri strumenti urbanistici di attuazione è la *Relazione al piano*. In essa viene infatti inquadrato lo stato di fatto non solo da un punto di vista edilizio, urbanistico, di rilievo del



6. Progetto del Piano parziale di ricostruzione del comune di Mantova e del sobborgo di Cittadella distrutto dalla guerra. «Piano del progetto definitivo», scala 1:5000. Mantova, Archivio Storico Comunale, sezione novecentesca, cat. X.I.I.

danno, ma anche sociale, prevedendo appositi capitoli relativi alle condizioni della popolazione e costituendo pertanto un vero e proprio spaccato delle condizioni delle nostre città negli anni immediatamente successivi la fine del conflitto.

Il Comune di Mantova viene ricompreso, per mezzo del Decreto Ministeriale n. 18 del 23 gennaio 1945, nel decimo elenco delle città autorizzate a adottare un *Piano di ricostruzione*. Nel marzo del 1947 il Comune affida l'incarico



7. Parte 3 del Piano parziale di ricostruzione: «*Stato attuale*» e «*Piano del progetto definitivo*», scala 1:1000. Mantova, Archivio Storico Comunale, sezione novecentesca, cat. X.I.I.

all’ingegner Alessandro Magelli e all’architetto Attalo Poldi, i quali presentano una proposta di piano l’anno successivo. Questa proposta, dopo aver subito alcuni lievi modifiche, viene approvata definitivamente l’8 maggio 1950 con Decreto Ministeriale n. 1225, diventando di fatto efficace all’interno delle aree di intervento individuate dal *Piano* stesso. Le zone ricomprese nel *Piano di ricostruzione* di Mantova, definito *parziale* per la sua estensione circoscritta, sono quattro: la zona nord-ovest della città, all’interno della quale è ricompresso il complesso di San Francesco; l’area del centro storico in corrispondenza dell’incrocio tra piazza Erbe e piazza Mantegna; l’area posta all’incrocio tra via Filippo Corridoni e piazza Martiri di Belfiore; il sobborgo di Cittadella, l’ambito del *Piano* forse più problematico a fronte della distruzione pressoché totale del suo patrimonio edilizio<sup>17</sup> (fig. 6).

Tornando al complesso di San Francesco, in questo continuo rimando tra la scala urbana e la scala architettonica, l’intervento previsto dal *Piano parziale di ricostruzione* che ha avuto maggior rilievo per il complesso monumentale è rappresentato dalla creazione del sistema del lungolago superiore, da porta



8. *Piano regolatore di massima riguardante la sistemazione interna della vecchia città*, 1942, scala 1:2000. Mantova, Archivio Storico Comunale, sezione novecentesca, cat. X.I.I.

Mulina a porta Belfiore (fig. 7). Nel *Piano regolatore generale* del 1942 infatti tale collegamento era garantito da un percorso ad andamento curvilineo che raggiungeva il piazzale della stazione e quindi porta Belfiore per mezzo delle vie Scarsellini e Solferino<sup>18</sup> (fig. 8). Con il *Piano di ricostruzione*, anche a fronte dei gravi danni subiti dal patrimonio edilizio collocato lungo la linea ferroviaria, viene proposta la creazione di tale nuova arteria, così come chiaramente manifestato nella «Relazione al Piano», dove si legge

in questa zona il piano di ricostruzione prevede solamente alcune varianti al piano regolatore generale per migliorare il suo tracciato, varianti che si sono rese possibili per effetto della distruzione di alcuni isolati o di singoli fabbricati dei quali, specie per quelli di carattere storico od artistico, il progetto di piano regolatore non poteva prevedere la demolizione.

Tale operazione, di fatto una variante al precedente *Piano regolatore* del 1942, implica però la ricostruzione parziale di alcuni corpi di fabbrica del complesso religioso, rientranti peraltro nella categoria degli edifici «gravemente danneggiati» e quindi potenzialmente recuperabili (fig. 9).

Benché questo intervento abbia di fatto determinato la perdita della configurazione originaria del complesso, sarebbe scorretto far rientrare la parziale



9. Confronto tra il Piano regolatore di massima del 1942 e il Piano parziale di ricostruzione del 1950. Mantova, Archivio Storico Comunale, sezione novecentesca, cat. X.I.I.

ricostruzione nell'alveo degli interventi attuati nel dopoguerra a discapito di ogni norma di tutela, e tantomeno considerarlo un caso isolato nel panorama nazionale. I *Piani di ricostruzione* post-bellica sono stati infatti spesso impiegati per attuare quelle trasformazioni, modifiche, allargamenti viari che le città – già da qualche decennio – iniziavano a reclamare e che ora – grazie o a causa di, a seconda dei punti di vista – potevano trovare concreta attuazione. A conferma di ciò si evidenzia come – poiché per precisa volontà legislativa i *Piani di ricostruzione* dovevano essere vagliati anche dal soprintendente – tale riconfigurazione planimetrica è stata evidentemente condivisa anche dall'organo di tutela, a Mantova più preoccupato e impegnato delle ripercussioni che le scelte del *Piano* avrebbero avuto sulla ricostruzione della chiesa di San Michele Arcangelo a Cittadella, andata completamente distrutta.

Alla scala architettonica i lavori sembrano ricominciare immediatamente dopo la fine del conflitto. In realtà, leggendo le cronache, sembrerebbe che i frati avessero ripreso i lavori senza coinvolgere Andreani, dando avvio a una fase di controversie che sfocerà nel 1948 con la nomina di un nuovo architetto, Francesco Banterle<sup>19</sup>.

Anche il 1946 e il 1947 sono anni particolarmente complessi e travagliati per il complesso di San Francesco, su molteplici fronti: da un punto di vista procedurale, economico-finanziario, autorizzativo, ma soprattutto culturale.



10. L'effetto dei bombardamenti nella zona absidale. L'arco superstite venne poi demolito in fase di ricostruzione post-bellica. Archivio di Stato di Mantova, Archivio fotografico Calzolari, CD 24, immagine 395.

ottobre 1946 intitolato *Criteri per il restauro del tempio di San Francesco* e introdotto dal seguente interrogativo:

Ci si chiede come verrà risolto il problema dei resti di San Francesco, la grande chiesa gotica già adibita ad arsenale, poi squarciata dalla guerra: ossia come potrà essere definitivamente sistemato quel luogo<sup>20</sup>.

In tale contesto di estremo fermento culturale e a fronte dello stato di precarietà in cui versavano le poche strutture superstiti, Banterle elabora un progetto di ricostruzione che, ancora una volta, deroga ai principi di autenticità materiale, di riconoscibilità, di rispetto di ogni singola fase storica dell'edificio, sanciti dalle *Carte del Restauro*. Emblematico, a questo proposito, quanto riportato dai frati nelle cronache del 1948:

Viene iniziata la demolizione dell'Arco trionfale rinascimentale del presbiterio; unico del suo stile rimasto ancora in piedi perché sostenuto da due mastodontici contrafforti. Viene demolito perché pericolante, e perché non corrisponde più allo stile quattrocentesco della chiesa che si vuole ricostruire secondo il tema della facciata e delle cappelle superstiti, e del campanile<sup>21</sup> (fig. 10).

oppure ancora la richiesta avanzata dalla stessa Soprintendenza, in contrasto con il principio della riconoscibilità, di impiegare per la ricostruzione della chiesa mattoni vecchi di recupero in luogo della prevista finitura a intonaco. Evidentemente, se già prima del conflitto, e quindi in condizioni ordinarie, alcune direttive erano difficili da mettere in atto, dopo il conflitto l'approccio al costruito storico danneggiato, nel frattempo arricchito di nuovi significati, diventa ancora più difficile. E questo fa sì che le deroghe alle *Carte* diventino

prassi. Gino Chierici, altro soprintendente protagonista delle vicende di ricostruzione post-bellica<sup>22</sup>, a questo proposito scrive:

fra le rovine seminate attorno a sé dalla guerra mondiale, la distruzione delle opere d'arte è quella che apprendo un vuoto incolmabile nella storia della civiltà umana, sarà più a lungo ricordata e deprecata. Raccogliendo oggi, che abbiamo ancora davanti agli occhi l'immagine dei monumenti colpiti e siamo freschi delle ricerche condotte attorno ad essi, tutto quanto servirà a non farli interamente morire, sentiamo di compiere un atto di amore verso la nostra patria martoriata ed un'opera utile che col passare degli anni acquisterà per gli studiosi sempre maggior valore<sup>23</sup>.

Questo estratto, queste parole sembrano essere quasi una giustificazione a quello che lui, Gazzola e gli altri soprintendenti operanti in quella fase storica autorizzeranno in tutto il territorio nazionale, mettendo in crisi gli assunti teorici, le direttive e in generale tutto il sistema metodologico delle *Carte* che fino a quel momento sembrava universalmente condiviso e praticamente inattaccabile. Queste parole sono quindi alla base di quel lungo elenco di interventi di ricostruzione, tra cui rientra a pieno titolo anche il complesso mantovano di San Francesco, attuati in deroga alle direttive allora vigenti; interventi attuati per fronteggiare lacune e vuoti così straordinari da lasciare impreparati sia progettualmente e sia teoricamente.

L'intervento di ricostruzione dell'architetto Banterle, dopo una lunga fase di progettazione e un complesso iter autorizzativo, viene definitivamente avviato nel 1951. Dalla lettura della sua *Relazione* del 1953 allegata al progetto emerge tutta la complessità di tale sua attività, non solo per le eccezionali condizioni del manufatto, ma anche per lo stato di danno inizialmente sottostimato, per le varianti che a un certo punto si rendono necessarie, per la necessità di coordinare i lavori sulle strutture con gli altrettanto importanti e delicati lavori sugli apparati decorativi e quindi con le altre professionalità coinvolte in cantiere, tra cui il restauratore mantovano Arturo Raffaldini<sup>24</sup>.

Impossibile, perché di fatto non costituisce il tema principale del presente contributo, esaminare puntualmente tutti gli interventi di restauro progettati e realizzati sul San Francesco a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento. Ciò che invece è significativo fare emergere, tanto nella relazione di Banterle quanto in tutti i documenti di progetto citati finora ma anche nelle voci dei protagonisti più volte richiamati, sono le difficoltà, l'impegno, i dibattiti interni alle istituzioni ma anche esterni a livello di città e di opinione pubblica, che hanno animato la vita del complesso di San Francesco in una delle fasi più buie e difficili della sua storia. Il complesso di San Francesco, come accennato nell'introduzione, è emblema di quella crisi che vivono le città, che vivono le istituzioni, che vivono le Soprintendenze stesse nel dopoguerra e in tutta la fase della ricostruzione. Ricostruzione che, evidentemente, non è più e solo fatto fisico e tecnico, ma soprattutto civile e morale.

## ABSTRACT

The vicissitudes of the San Francesco historical complex in Mantua during the postwar period lead to investigate a pivotal time both for the monumental structure and for the town. Indeed, San Francesco became an emblem of the postwar reconstruction, not only intended as restoration of buildings but also as a civil and moral recovery.

## NOTE

1. Ci si riferisce in particolare al magistrale approfondimento di P. ARTONI, “*Quasi al primitivo splendore*”. *Restauri nel “bel San Francesco” di Mantova*, Mantova, Postumia, 2017. Le citazioni, le cronache dei diari e le relazioni di progetto riportate nel volume e richiamate nel presente lavoro sono state analizzate e discusse con la stessa dottoressa Paola Artoni, che si ringrazia per la disponibilità e per il proficuo confronto. Un particolare ringraziamento viene altresì rivolto all’architetto Niccolò Tasselli, autore della tesi di dottorato dal titolo «Aldo Andreani a Mantova: la narrazione del cantiere sul costruito storico», Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi urbani, Corso di dottorato in Conservazione dei beni architettonici, xxix ciclo, relatore F. Bucci, 2018, con il quale si è proficuamente analizzato il contributo di Aldo Andreani rispetto ai lavori realizzati nel complesso di San Francesco, anche in relazione al comune approccio al cantiere dell’architetto mantovano.
2. Per un approfondimento sul tema si veda in particolare M. COFANI, V. FRIGNANI, A.G. LANDI, *La politica di Gazzola a Mantova nel secondo dopoguerra: scelte operative e strategie di tutela*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, atti del convegno (Verona 2008), a cura di A. Di Lieto e M. Morgante, Verona, Cierre, 2010, pp. 332-333.
3. Il complesso, a partire dalla sua edificazione avvenuta nei primi anni del XIV secolo e fino al 1797, venne adibito a usi liturgico-conventuali; dopo la soppressione del convento e la chiusura della chiesa, proclamate per l’appunto dall’impero francese nel 1797, nel 1811 il complesso venne trasformato in arsenale dal governo austriaco.
4. Sulla figura di Aldo Andreani (Mantova 1887 - Milano 1971) si rimanda a G. MAROCCHI, *Aldo Andreani e Mantova: un disegno per i palazzi Comunali*, Mantova, Il Rio, 2014; R. DULIO, M. LUPANO, *Aldo Andreani 1887-1971: visioni costruzioni immagini*, Milano, Electa, 2015; N. TASSELLI, «Aldo Andreani a Mantova», cit.
5. Su Piero Gazzola (Piacenza 1908-1979) si vedano in particolare C. AVETA, *Piero Gazzola: restauro dei monumenti e tutela ambientale*, Napoli, ESI, 2007; *Piero Gazzola. Una strategia*, cit..
6. Nel capitolo II della *Relazione sul progetto per il restauro della abazia di San Francesco in Mantova* del 1943 si legge: «Il mio studio è Piano di restauro totalitario del monumento, nel complesso generale delle fabbriche e degli spazi aperti costituenti l’Abazia che interessa una superficie di circa quattordicimila metri quadrati».

7. Per un approfondimento sulle «Carte del Restauro» si veda in particolare *Codici per la conservazione del patrimonio storico: cento anni di riflessioni, «grida» e carte*, a cura di R. Boschi e P. Segala, Brescia-Firenze, Mnemosyne-Nardini, 2006.
8. Si vedano, a tal proposito, L. LONARDO, *Mantova sotto le bombe (1944-1945)*, estratto da «Atti e Memorie dell' Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti», nuova serie, LXIII (1995), e G. BOLOGNI, G. CASAMATTI, *Bombe su Mantova: la città e la provincia durante i bombardamenti (1943-1945)*, Parma, MUP, 2009.
9. LONARDO, *Mantova sotto le bombe*, cit., p. III.
10. Il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (oggi Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo) venne istituito con il Decreto Legge 14 dicembre 1974, n. 657 poi convertito, con modificazioni, nella Legge 29 gennaio 1975, n. 5. La nuova amministrazione si formò per acquisizioni di settori che appartenevano ad altre compagnie dello Stato: il settore dei beni storico-artistici e quello dei beni librari e degli istituti culturali (accademie e biblioteche) afferivano al Ministero della Pubblica Istruzione; il settore dei beni archivistici al Ministero dell'Interno; il comparto della editoria libraria e i servizi della discoteca di Stato alla Presidenza del Consiglio. Il Ministero fu fortemente voluto dal senatore Giovanni Spadolini, che si fece interprete dell'ampio dibattito sviluppatosi nel mondo della cultura italiana negli anni Sessanta e Settanta, confluito nei lavori della Commissione Franceschini istituita con Legge 26 aprile 1964, n. 310.
11. Si tratta delle Circolari emanate dal Ministero dell'Educazione Nazionale n. 107 del 31 dicembre 1934 e n. 16 del 19 febbraio 1935.
12. G. BOTTAI, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, «Bollettino d'Arte», 10 (Roma 1938), pp. 429-430.
13. Per un approfondimento sul tema e in particolare sulla compilazione degli elenchi quale compromesso tra le necessità di tutela e la disponibilità dei mezzi disponibili in tempo di guerra si veda F. CERVINI, *Difendere l'arte in guerra è difendere la nazione*, in Piero Gazzola. *Una strategia*, cit., pp. 66-72. Per un inquadramento sul tema della protezione preventiva si veda B. SCALA, *In attesa del conflitto. Le opere di prevenzione del patrimonio monumentale italiano*, in *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 211-223.
14. A. ANDREANI, *Relazione sul progetto per il restauro dell'abazia di San Francesco in Mantova*, «L'Arte», LXII (1963), 28.
15. Si rimanda in particolare alla lettura dell'«Appendice 5» (Archivio del convento di San Francesco, *Estratto della cronaca del convento dal maggio 1943 all'agosto 1946*) e all'«Appendice 6» (*ivi, Cronaca dal 10 agosto 1946 al 4 ottobre 1953*), in ARTONI, “Quasi al primitivo splendore”, cit.
16. Per un approfondimento sul tema si veda R. SIMONELLI, *Confrontarsi con le “preesistenze”: teoria e prassi dei Piani di Ricostruzione post-bellica in Italia*, Milano, CLUP, 2008 e *Per una storia del Restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i Centri storici*, a cura di M. Giambruno, Torino, Città Studi, 2007.
17. Per un approfondimento sul tema si veda la parte 1 della *Relazione del Piano parziale di ricostruzione*, dal titolo «Condizioni dell'abitato prima della guerra e descrizione dei danni subiti» conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Mantova.

18. Si veda in particolare la tavola «Stralcio della parte riguardante la sistemazione interna della vecchia città» del *Piano regolatore generale di massima della città di Mantova* del 1942 conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Mantova.
19. Per un approfondimento sulla figura di Francesco Giuseppe Maria Banterle (Milano 1886 - Verona 1972), operativo prevalentemente a Verona, si rimanda all'approfondimento di S. LODI, A. VIGNOLO, *Ricognizioni su Francesco Banterle*, «Architettiverona», 1 (2017), pp. 96-103.
20. Il professor Ercolano Marani (Castelluccio 1914-1994), studioso dell'arte, della storia e dell'urbanistica della città di Mantova, tentò di presentare, per mezzo dell'articolo pubblicato sulla «Gazzetta», i possibili criteri di intervento da attuare sul complesso di San Francesco. L'articolo si conclude con un accorto quanto sagace monito dello studioso, volto a evitare «ulteriori follie o avventure già rivelatesi nefaste alla sistemazione dei monumenti cittadini».
21. La demolizione dell'arco trionfale, benché sopravvissuto alle incursioni aeree, testimonia come nell'ambito del cantiere di restauro vennero effettuati interventi per mezzo dei quali si persero ulteriori porzioni originarie della chiesa, e dunque quella complessità propria di un complesso dalla storia plurisecolare quale San Francesco. Nel citato articolo di Marani pubblicato sulla Gazzetta di Mantova lo storico criticherà l'approccio volto a ricostruire la chiesa «come era» effettuato anche a costo di ulteriori demolizioni volontarie, evidenziando come la ricostruzione dei «nove decimi di un monumento completato lentamente in più secoli, non potrebbe avere alcun significato artistico».
22. Per un inquadramento sulla figura di Gino Chierici (Pisa 1877 - Milano 1961) si vedano *Gino Chierici tra Medioevo e Liberty. Progetti, studi e restauri nei disegni della donazione Chierici*, a cura di E. Carpani, Siena, Cantagalli - Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici di Siena e Grosseto, 2014; L. GALLI, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici, 1877-1961*, Milano, Franco Angeli, 1989.
23. La citazione è tratta dalla seconda di copertina di F. FORLATI, M.L. GENGARO, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1945. La monografia fa parte della collana «I monumenti italiani e la guerra» curata da Gino Chierici, la quale prevedeva inizialmente la pubblicazione di sette monografie ma che in realtà vedrà la pubblicazione di sole tre opere (relative alla chiesa degli Eremitani di Padova, alla basilica di Sant'Ambrogio a Milano e all'abbazia di Montecassino).
24. Per un approfondimento circa le complesse vicende e le scelte operate in fase di cantiere per il restauro degli apparati decorativi si rimanda ancora una volta a ARTONI, «Quasi al primitivo splendore», cit., e in particolare ai capp. II e III. Per un inquadramento sulla figura di Arturo Raffaldini si rimanda invece a D. SOGLIANI, *Arturo Raffaldini restauratore e «alchimista» a Mantova*, in *Arturo Raffaldini pittore*, catalogo della mostra (Mantova, Santa Maria della Vittoria, 23-24 novembre 2012), a cura di E. Stendardi, Mantova, Publibaolini, 2012, pp. 23-35.

## MOSTRE

*Alberto Rizzi. Tempo senza tempo*, Mantova, Madonna della Vittoria, 17 ottobre - 15 novembre 2020

Nello spazio espositivo della Madonna della Vittoria, Renzo Margonari ha curato una squisita mostra dedicata ad Alberto Rizzi (1954-2003). Nativo di Correggioverde, il pittore mantovano ha rivestito grande rilevanza nel panorama

artistico italiano della contemporaneità; questo omaggio – in sineddoche, perché di necessità costituito da poche ma paradigmatiche opere – intende sottolinearlo, richiamando l'attenzione di una città spesso distratta.

*Alberto Rizzi, Memoria Memoriae, acrilico su tela, 2003.*



Più precisamente, sono stati offerti al visitatore soprattutto alcuni esemplari delle due serie «Sequenza» (degli anni Novanta) e «Memoria Memoriae» (a cavallo fra i Novanta e il nuovo millennio), entrambe caratterizzate dal gesto decisivo della sottrazione. Nella prima, si assiste allo svuotamento della scena: dettagli di corpi, di visi, di mani compaiono solo a margine, suggerendo l'ipotesi che il loro intero proseguo al di fuori dello spazio pittorico; ove dominano invece tinte scure che impediscono la riconoscibilità dell'ambiente senza tuttavia sottrarlo alla percezione. Lo sguardo è allora costretto alla riflessione (visiva e mentale), a internarsi in quel nulla apparente fino a renderlo significante. Nel caso dei dittici, il discorso si fa più radicale: ogni quadro si pone come fotogramma di una sequenza (appunto) e presuppone un moto virtuale, una successione cronologica.

Nella seconda serie, a subire l'infrazione è il paesaggio naturalistico: spenti i colori, restano ampie macchie grigie che evocano i contorni in silhouette di pendici montane con frange di conifere, su uno sfondo grigio più chiaro; e sovente tale sfondo si incunea e conquista il centro,

dilatandolo fino a confinare alle estremità ciò che sopravvive della parvenza mimetica. E ancora una volta lo sguardo vi si fissa, ipnotizzato dalla voragine, alla ricerca di senso.

Tutto è velato, tutto va svelato: nell'oscurità o nella caligine, l'autore chiama in causa la rimembranza e la meditazione, le sole in grado di restituire le immagini, di colmare le assenze, di declinare lo spazio nel tempo. Nonostante sia consapevole, per dirla con Montale, che «la memoria vivente è immemoriale» e «si aggiunge all'esistente come un'aureola / di nebbia».

Lo ha ben rimarcato Margonari nella sua lucida introduzione al catalogo: è l'indicibile che, in ultima analisi, Rizzi vuole raffigurare. Quasi che – dopo gli esperimenti surrealisti e simbolisti della fase degli anni Ottanta, quella degli oggetti in fiamme – non gli fossero rimasti che i frammenti o le sfocature, i fumi e le foschie, i vuoti e i calchi, per rammentare la realtà fenomenica ovvero ciò che di essa l'arte riesce a riprodurre. In breve, Alberto Rizzi estrae dalla prosa la poesia, dalla natura la cultura, dalla fisica la metafisica.

CLAUDIO FRACCARI

## Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio Centro Italiano Madonnari, foto di Stefano Malacarne.

Pagine 14-22: archivio G. Gorio; figg. 1-2, 8-9, 14-16 e 18 foto di Gigliola Gorio; figg. 3-4 e 13 tratte da A. GAGGIATO, *Le chiese distrutte a Venezia e nelle isole della Laguna*, I, Venezia, Supernova, 2019, pp. 26-41, autorizzazione concessa da Supernova Edizioni s.r.l.; figg. 5-6 tratte da S. D'AMBROSIO, *La "perduta" tomba del doge Lorenzo Celsi*, «Arte Veneta», 72 (2015), pp. 31-47, autorizzazione concessa da Fondazione Giorgio Cini Onlus; figg. 7, 12 e 17 concesse da Martina Madella e tratte da M. MADELLA, «La scultura veneziana gotica e di influsso veneziano a Mantova», tesi di laurea, relatore G. Tigler, Università di Firenze, a.a. 2015-2016; fig. 10 tratta dal database online BeWeB - HomeBeWeB – Beni Culturali Ecclesiastici in Web, [www.beweb.chiesacattolica.it](http://www.beweb.chiesacattolica.it), scheda: Andriolo de' Santi e aiuti (1351), *Angelo con torcia sinistro 1/2*; fig. 11: immagine fornita da Stefano L'Occaso e autorizzazione concessa da Clemente Riva di Sanseverino, procuratore dei Cavalieri dell'Ordine di Malta; fig. 19: immagine e autorizzazione concesse dal proprietario, Milano, collezione privata; fig. 20: ricostruzione realizzata da Damiano Spinelli, che autorizza la pubblicazione.

Pagine 28-37: archivio S. L'Occaso.

Pagine 42-58: archivio C. Campo: fig. 1 foto di Cristina Campo, Assisi, Protomonastero di Santa Chiara, autorizzazione alla pubblicazione della abbadessa il 21 dicembre 2019; figg. 2-3 Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1141 rispettivamente nn. 133 e 426; fig. 4 Bologna, Archivio di Stato; immagini pubblicate in conformità con la nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017; atto di indirizzo Circolare della Direzione Generale degli Archivi 33/2017).

Pagina 68: archivio Il Bulino edizioni d'arte.

Pagine 98-115: pp. 98 e 107 archivio Centro Italiano Madonnari; p. 103 archivio Cesare Spezia; pp. 114-115 archivio R. Marastoni.

Pagine 128-139: Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga»; pp. 128-129 immagini tratte dall'edizione in facsimile del *Messale di Barbara Brandeburgo Gonzaga*, Modena, Il Bulino, 2012.

Pagine 144-154: figg. 1, 2, 3, 4, 5 e 10 Mantova, Archivio di Stato, Archivio fotografico Calzolari, CD 24, rispettivamente immagine 433, 417, 440, 217, 441 e 395, immagini pubblicate in conformità con la nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017; atto di indirizzo Circolare della Direzione Generale degli Archivi 33/2017); figg. 6-9 Mantova, Archivio Storico Comunale, sezione novecentesca, cat. x.i.i., autorizzazione n. 8 del 1 ottobre 2020.

Pagina 159: archivio R. Margonari.

*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 NOVEMBRE 2020  
IN TEMPO DI CORONAVIRUS  
DA FOTOINCISA MODENESE  
PER IL BULINO EDIZIONI D'ARTE



Il Bulino edizioni d'arte

via B. Cervi 80, 41123 Modena - Italy

IN QUESTO NUMERO

*Gli autori*

Giulia Bressan, Roberto Brunelli, Cristina Campo  
Mariafiamma Faberi, Claudio Fraccari, Gigliola Gorio  
Stefano L'Occaso, Raffaella Marastoni, Anna Maria Ori  
Guido Rebecchini, Marcello Simonetta

*Gli argomenti*

Per l'attribuzione dell'*Angelo Annunciante* di Palazzo Ducale  
La torre dello Zuccaro: appunti storici  
I Gonzaga e il monastero del Corpus Christi di Bologna  
Diplomazia e amori di due agenti mantovani a Roma  
L'«Incontro Nazionale dei Madonnari» e il Museo di Grazie  
Il Museo Diocesano «Francesco Gonzaga»  
Il complesso di San Francesco nel dopoguerra  
Mostre

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

Tassa pagata - pieghi di libro a tariffa ridotta

Autorizzazione n. 184 del 31/03/92 di Poste Italiane S.p.A.

Direzione Commerciale Imprese - filiale di Modena