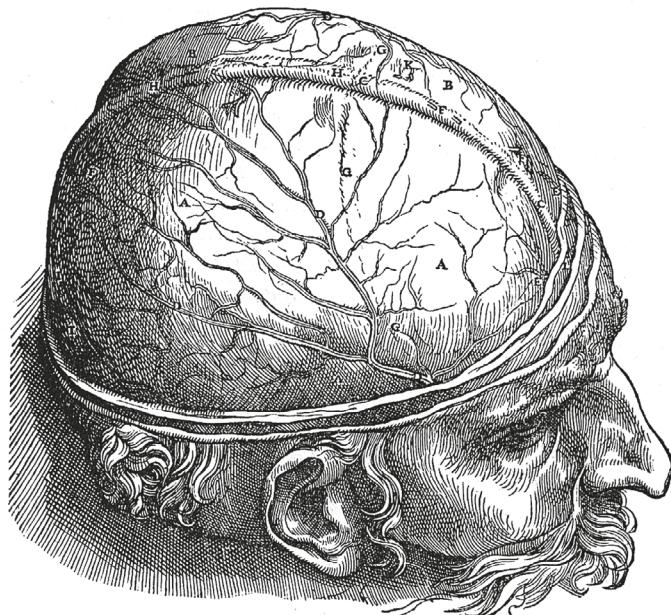




COMUNE DI  
MANTOVA



# CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LVI

I 52

rivista semestrale  autunno 2021



## 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 LVI

numero 152

autunno 2021

---

# 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](http://www.ilbulino.com)  
[ilbulino@ilbulino.com](mailto:ilbulino@ilbulino.com)

*Redazione*

DANIELE BINI  
[civiltamantovana@ilbulino.com](mailto:civiltamantovana@ilbulino.com)

*Distribuzione*

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE  
[ilbulino@ilbulino.com](mailto: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](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.gov.it)

## GONZAGA

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

## MODENA

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE  
 via B. Cervi 80, 41123 Modena  
 tel. 059 822816  
[civiltamantovana@ilbulino.com](mailto:civiltamantovana@ilbulino.com)

**DIRETTORE**

GIANCARLO MALACARNE  
[malacarne.giancarlo@virgilio.it](mailto:malacarne.giancarlo@virgilio.it)

**VICEDIRETTRICE**

IRMA PAGLIARI  
[irmapagliari@virgilio.it](mailto:irmapagliari@virgilio.it)

**COMITATO DI REDAZIONE**

*oltre a direttore, vicedirettrice e editore:*

SILVIO CARNEVALI  
[silca54@alice.it](mailto:silca54@alice.it)

FRANCESCA FERRARI  
[francesca.ferrari@comune.mantova.gov.it](mailto:francesca.ferrari@comune.mantova.gov.it)

CLAUDIO FRACCARI  
[cfrak@libero.it](mailto:cfrak@libero.it)

CESARE GUERRA  
[cesareguerra@libero.it](mailto:cesareguerra@libero.it)

RENZO MARGONARI  
[renzo@renzomargonari.it](mailto:renzo@renzomargonari.it)

ROBERTA PICCINELLI  
[roberta.piccinelli@outlook.com](mailto:roberta.piccinelli@outlook.com)

RAFFAELE TAMALIO  
[tamwright@libero.it](mailto:tamwright@libero.it)

In copertina: *Da Andreas Vesalius, De humani corporis fabrica, Basilea, Johann Oporinus, giugno 1543, tavola anatomica, cervello. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, XXXIII-E-I.*

**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</i> <i>Museo Diocesano «Francesco Gonzaga»,</i> <i>Mantova • Accademia Nazionale</i> <i>Virgiliana, Mantova</i>	ROBERTA PICCINELLI <i>storica dell'arte • Musei Civici di Mantova</i> <i>Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova</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) o in alternativa su CD o DVD. Il testo, non superiore ai 75.000 caratteri e fornito nella sua stesura definitiva, dovrà essere corredata 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 per l'eventuale pubblicazione nell'apposita rubrica.

CIVILTÀ MANTOVANA  
è pubblicata da



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

Gli affreschi della Pieve di Cavriana. Una nuova ipotesi interpretativa per le sante della parete sud <i>di RICCARDO CAIOLA e ERICA PITÌ</i>	10
Ombre su Monna Lisa <i>di HANS TUZZI</i>	26
La perigliosa nascita di Ferrante I Gonzaga e i suoi primissimi anni di vita <i>di RAFFAELE TAMALIO</i>	44
Un omicidio a Mantova. Il caso del padre di Alessandro Striggio <i>di DAVID BUTCHART</i>	52
Le corrispondenze di Annibale Iberti sulle ceremonie, le pitture, i cavalli e un «carrozzino» negli ambienti di corte a Valladolid <i>di ALICIA CÁMARA MUÑOZ</i>	78
Note su oratori e drammi alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga nella corrispondenza di Lorenzo Verzuso Beretti con Francesco de Lemene <i>di CLOTILDE FINO</i>	96
Due opere ritrovate di Giuseppe Bazzani <i>di AUGUSTO MORARI</i>	128
Le tele di Giovanni Cadioli nella Parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria di Stradella nel comune di San Giorgio Bigarello. Nuove evidenze dopo l'intervento di restauro <i>di DEBORA TREVISAN, ARIA AMATO e EGIDIO ARLANGO</i>	134
Libri	156

## GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

ARIA AMATO, funzionaria restauratrice presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova, ha conseguito la laurea abilitante in Conservazione e Restauro presso l'Università di Palermo, specializzandosi in dipinti su tele e tavole. Ha frequentato il master di II livello in Museografia, Museologia e Gestione dei beni culturali presso l'Università Cattolica di Milano; suo principale ambito di ricerca è la storia delle tecniche artistiche.

EGIDIO ARLANGO insegna presso la Scuola Laboratorio di Restauro e Conservazione beni culturali degli Istituti Santa Paola di Mantova. Si è laureato presso l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma e opera in proprio dal 1988. È specializzato in interventi su dipinti su tela, tavola, affreschi e materiale lapideo. Tra i lavori più significativi si annoverano i restauri di opere di Bassano, Carpaccio, Canova e Veronese.

DAVID BUTCHART, nato in Scozia, è musicologo, dottorato a Oxford nel 1979 (*The Madrigal in Florence, 1560-1630*). Ha lavorato per la casa discografica Deutsche Grammophon ad Amburgo e Berlino. Ha studiato in profondità la vita e le opere musicali del musicista mantovano Alessandro Striggio, pubblicandone le lettere («Research Chronicle of the Royal Musical Association», 1990) e i madrigali (A&R Editions, 1986 e 2006); su di lui sta scrivendo una monografia.

RICCARDO CAIOLA è nato a Vigevano da famiglia di origine cavrianese. È laureato in Archeologia e Culture del mondo antico all'Università di Bologna. Ha collaborato con il Civico Museo Archeologico di Milano e con la Triennale; ha inoltre partecipato a varie campagne di scavo in Italia. È autore di una monografia sulla chiesa parrocchiale di Cavriana e di un articolo sul pittore del Seicento Pietro Lancetti.

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

CLOTILDE FINO, laureata alla Cattolica di Milano, ha insegnato nelle scuole del Lodigiano e si è poi dedicata a ricerche di storia locale. Fa parte della Società Storica Lodigiana e della Deputazione di Storia Patria delle Province Parmensi. Ha presentato di recente l'epistolario inedito di Francesco de Lemene, letterato lodigiano del Seicento; del diplomatico piacentino Lorenzo Verduzo Landi ha già scritto sul numero 148 di «Civiltà Mantovana».

AUGUSTO MORARI, diplomato presso l'Accademia e Liceo Artistico di Brera a Milano, è pittore e restauratore, insegnante di Educazione artistica presso la scuola statale, docente presso la Scuola di Restauro Santa Paola a Mantova. Ha eseguito restauri in Palazzo Te e Palazzo Ducale e importanti collezioni private. È appassionato di pittura antica e moderna e collezionista. Collabora come tecnico artistico con il Centro Internazionale di Palazzo Te.

ERICA PITÌ si è laureata in Storia e critica dell'arte all'Università di Milano, discutendo una tesi sull'iconografia dei battisteri altomedievali. Per «Civiltà Mantovana» ha pubblicato *Pietro Lancetti. Arciprete pittore cavrianese del Seicento* ed è autrice di *La chiesa parrocchiale di Cavriana. Trecento anni di storia e arte*. Ha scritto anche un articolo su Caravaggio per la casa editrice Mimesis e ha collaborato con la Triennale di Milano.

RAFFAELE TAMALIO, laureato in Lingue e Letterature straniere a Venezia «Ca' Foscari», fa ricerca storica indagando prevalentemente i rapporti fra la corte di Mantova e le altre corti italiane ed europee tra Quattro e Seicento. Collabora con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana con diverse voci biografiche. Ha pubblicato, tra l'altro, due volumi sulle corti di Francia e Spagna (1991 e 1994), la *Bibliografia gonzaghese* (1999) e *I cardinali Gonzaga di Guastalla* (2004-2006).

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

HANS TUZZI, pseudonimo di Adriano Bon (Milano 1952), è scrittore e saggista. Consulente editoriale e docente universitario a Bologna, ha scritto una serie di romanzi gialli e saggi di bibliofilia e storia del libro: presso Bonnard (Milano) *Collezionare libri antichi, rari, di pregio* (2000), *Gli strumenti del bibliofilo* (2003), *Libro antico libro moderno* (2006), *Bestiario bibliofilo. Imprese di animali nelle marche tipografiche* (2009); *Il mondo visto dai libri* presso Skira (Milano) nel 2014.

*Hanno inoltre collaborato a questo numero Paola Besutti e Claudio Fraccari.*



1. Tre sante, fine XII - inizio XIII secolo. Cavriana, pieve di Santa Maria.

a fronte, 2.  
Don Cesare Pedrini (1861-1939).  
Milano, collezione privata.

RICCARDO CAIOLA - ERICA PITÌ

GLI AFFRESCHI DELLA PIEVE DI CAVRIANA  
UNA NUOVA IPOTESI INTERPRETATIVA  
PER LE SANTE DELLA PARETE SUD

**L**a pieve di Santa Maria<sup>1</sup> di Cavriana è un bell'esempio di chiesa romana triabsidata e a navata unica, erede delle *Dreiabsiden-Saalkirchen*<sup>2</sup>. Menzionata per la prima volta in un diploma del 31 marzo 1037 rogato dall'imperatore Corrado II il Salico a favore del vescovo di Mantova Itolfo<sup>3</sup>, nel corso del Medioevo era inserita nella rete plebana benacense<sup>4</sup>, ossia nel sistema ecclesiastico di cura delle anime formatosi a partire dall'età tardo antica nell'area geografica compresa tra Brescia, Mantova, Verona, Trento e il lago di Garda. L'aspetto attuale dell'edificio è frutto di un importante ed esteso restauro, eseguito dal 1952 al 1954, che ha completamente eliminato le modifiche apportate tra Quattro e Settecento riportando il complesso all'aspetto originario<sup>5</sup>. A tal proposito è necessario sottolineare che la datazione della struttura è tuttora dibattuta, nonostante la sua fondazione venga collocata dai più tra la fine del X e gli inizi del XII secolo<sup>6</sup>. Posteriori, seppur medievali, risultano invece gli affreschi che ne adornano ancora l'interno<sup>7</sup>, fra cui si annovera un prezioso lacerto vicino all'ingresso formato da due pannelli con cornice rossa e bianca: quello di destra ospita una singola *Santa* mentre a sinistra compaiono una *Santa incoronata* e una *Santa velata* (fig. 1), la cui identità è materia di discussione nel presente articolo.

*Parallelismi*

Premettendo che in origine dovevano essere interamente dipinte<sup>8</sup>, le superfici parietali di Santa Maria subiscono nell'anno 1600 una completa intonacatura<sup>9</sup>, sotto la quale tutte le decorazioni pittoriche vengono nascoste. Il 28 febbraio 1901<sup>10</sup> è il parroco don Cesare Pedrini<sup>11</sup> (1861-1939, fig. 2) ad accorgersi che nei punti in





3. Santa, fine XII - inizio XIII secolo.  
Cavriana, pieve di Santa Maria.

cui lo strato di malta si mostrava parzialmente sollevato erano visibili colori più antichi, pertanto incomincia a scrostare i muri e a demolirne alcuni pezzi «rimettendo alla luce tre immagini di Santi nella parete destra della chiesa», come testimonia Matteucci poco dopo<sup>12</sup>. Non paiono esserci dubbi circa la coincidenza dei personaggi rinvenuti in tale occasione

con l'argomento del corrente studio dal momento che constano dello stesso numero e si trovano nella medesima posizione<sup>13</sup>. Tuttavia, gli scriventi sono in disaccordo con le parole di Matteucci perché ritengono che le «tre immagini di Santi» debbano essere in realtà identificate con donne. Se questa interpretazione è accettata dalla maggioranza della critica per le due protagoniste del riquadro di sinistra<sup>14</sup>, ciò non accade per la sagoma di destra<sup>15</sup> (fig. 3): viene ritenuta da Gennari un santo diacono, forse santo Stefano o san Lorenzo, in quanto tiene nelle mani un libro e indossa una supposta dalmatica rossa con risvolti decorati a lisca di pesce<sup>16</sup>. È in effetti indiscutibile che nell'affresco sia visibile una veste cremisi orlata da cui spuntano delle maniche verdi, però non si comprende il motivo per cui tale ipotetico paramento liturgico venga arricchito dal mantello appoggiato sulle spalle del presunto uomo. È inoltre nostra convinzione che la tunica oggi scarlatta fosse in origine molto simile a quella della vicina santa incoronata ossia scura, con finiture geometriche e motivi a cerchio come si vede ancora in alcuni punti del gomito destro e della spalla sinistra<sup>17</sup>. Sfortunatamente, tutta la pittura di questo pannello è parecchio compromessa e



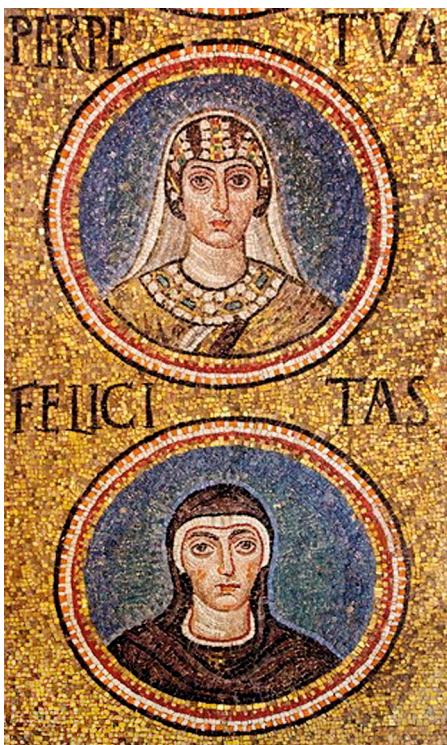
4. Santa incoronata (Perpetua) e santa velata (Felicità), *fine XII - inizio XIII secolo. Cavriana, pieve di Santa Maria.*

l'impressione generale che se ne ricava è che le tinte attuali non corrispondano alle primitive<sup>18</sup>; persino lo sfondo, ora rosso nella metà superiore e giallo nella inferiore, verosimilmente imitava il lacerto attiguo, come dimostrerebbero gli stralci di blu e della cornice azzurra che tuttora sopravvivono. In ogni caso, al di là dell'aspetto cromatico, per l'identificazione a santa della sagoma in discussione esiste l'ulteriore prova delle perle che si intravedono nell'aureola e che le fermano la lunga chioma intorno al collo delineando una capigliatura analoga a quella dell'incoronata. Se risulta dunque abbastanza chiara la fisionomia che doveva avere inizialmente questo personaggio e considerando che il libro nelle sue mani si è conservato<sup>19</sup>, sono svariati i nomi che si potrebbero proporre per riconoscerlo<sup>20</sup>, ma si preferisce lasciare la problematica aperta nell'eventualità che ulteriori elementi distintivi insistessero nell'area della testa e degli arti inferiori, oggi completamente illeggibili. Eppure, il suo essere donna induce a credere che almeno la parete destra della pieve ospitasse un corteo femminile: il riquadro appena discusso trova infatti continuità in quello di fianco in cui sono collocate le restanti sante citate (fig. 4). Con una corona, i capelli stretti

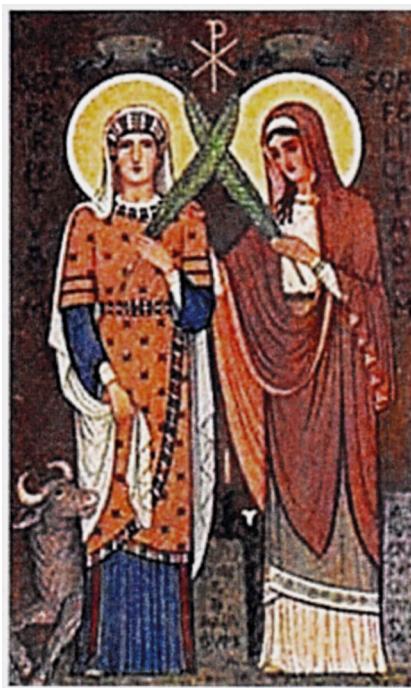
da eleganti fermagli e riccamente abbigliata, la prima da sinistra è immortalata mentre regge un'asta sottile<sup>21</sup> e un telo bianco nonché con gli occhi rivolti benevolmente verso la figura accanto a lei, a cui porge addirittura la mano. Il suo sguardo d'intesa viene raccolto e ricambiato da quest'ultima, che appare molto diversa dalla precedente dato che indossa una semplice tunica scura e un velo bianco ricamato da cui spunta un orecchio. Anche lei ha fra le dita gli attributi, interpretati alternativamente come un uccellino<sup>22</sup> o una melagrana e una corona di rosario<sup>23</sup>; entrambe si stagliano sul fondale blu, contornato di azzurro nella fascia più alta e giallo intenso nella sottostante, menzionato prima.

Affrontando ora il problema della loro identità, si dirà che Gennari ipotizza per l'incoronata santa Caterina<sup>24</sup>, santa Giustina da Padova o ancora sant'Eufemia di Calcedonia sulla base degli oggetti e della veste con cui è presentata nell'opera di Cavriana. Seguendo lo stesso criterio, la studiosa pensa invece per la velata a santa Giuliana, santa Domenica da Como e santa Scolastica per poi concludere la sua trattazione con la tesi per cui, se considerate insieme, sono santa Lucia e sant'Agata<sup>25</sup>. Sebbene si trovino nell'affresco cavriano alcune corrispondenze iconografiche per i nomi sopra elencati, gli scriventi propendono tuttavia per una differente interpretazione. In primis, la collocazione di entrambe le figure nel medesimo pannello suggerisce che le due sante siano da intendere in coppia non solo perché la cornice acquisisce qui una funzione "isolante" nei confronti del resto, ma anche visto che il terzo personaggio del ciclo che si è conservato è a sé stante. In più, il fatto che i visi delle due ragazze siano inclinati l'uno verso l'altro, che i loro sguardi si incontrino e che le braccia dell'incoronata siano indirizzate verso la velata possono essere letti come espedienti volti a evocare «marcati sentimenti, che sembrerebbero far intuire una scena di conforto o rassicurazione da parte della figura di sinistra verso quella di destra»<sup>26</sup>; se a ciò si aggiunge l'indiscutibile difformità d'abito che le caratterizza, la loro identificazione sarà con le sante Perpetua e Felicita.

La vicenda di queste due martiri ha come fonti principali il *Μαρτύριον Περπετούας*<sup>27</sup>, gli *Acta SS. Perpetuae et Felicitatis*<sup>28</sup> e la *Passio Perpetuae et Felicitatis*<sup>29</sup>, testimonianze vivide e spontanee delle prime persecuzioni contro i cristiani nella tarda antichità<sup>30</sup>. Vibia Perpetua viene presentata in tutti i testi come una nobile e colta matrona romana di ventidue anni<sup>31</sup>, sposata e madre di un bambino nato da poco<sup>32</sup>, mentre Felicita era la sua schiava o serva, all'ottavo mese di gravidanza<sup>33</sup>. Non casualmente, nell'affresco in oggetto i capelli adorni di spille, la corona e il fine mantello nonché la tunica ad anelli e con bordi geometrici<sup>34</sup> della santa di sinistra ne indicano l'appartenenza ai ceti più abbienti, come detto negli scritti antichi per Perpetua; lo stesso vale per l'ancella Felicita, ritratta a Cavriana con un modesto abito nero e un semplice velo bianco seppur in parte lavorato<sup>35</sup>. D'altronde, anche in una delle più



5. Sante Perpetua e Felicita, *fine V - inizio VI secolo. Ravenna, cappella di Sant'Andrea, Museo Arcivescovile.*



6. Sante Perpetua e Felicita, *santino, XX secolo. Milano, collezione privata.*

antiche rappresentazioni di Perpetua e Felicita, ovvero i loro ritratti a mosaico nella cappella di Sant'Andrea presso il Museo Arcivescovile di Ravenna (fine v - inizio vi secolo, *fig. 5*) e in un santino del Novecento<sup>36</sup> (*fig. 6*) compare tale differenza nel vestiario, regale per la matrona e dimesso per la serva<sup>37</sup>. A proposito di quest'ultimo, è doverosa una puntualizzazione dal momento che Gennari identifica la Felicita cavrianese con una monaca proprio per la sua veste nera, il velo e un presunto soggolo che ne incornicia il viso<sup>38</sup>: secondo il parere di chi scrive appare improbabile tale ipotesi sia perché la decorazione a cerchi e le frange del suo copricapo escludono che si possa trattare di un indumento religioso, sia perché l'orecchio sinistro della santa si mostra scoperto così come il collo<sup>39</sup>, separato dal drappo che gli gira intorno tramite una forte linea di demarcazione.

Chiarita la questione dell'abbigliamento, si analizza ora uno degli attributi più misteriosi e controversi dell'incoronata di Cavriana cioè l'asticella che tiene nella mano destra, e per farlo si utilizza la *Passio*. La storia del loro martirio ha inizio con l'arresto di Perpetua, Felicita e dei compagni di fede Revocato, Saturnino, Secondolo e del loro cattolico Saturo<sup>40</sup>. A seguito di un sommario processo, l'intero gruppo viene condannato *ad bestias*<sup>41</sup> per essersi rifiutato di compiere un sacrificio in onore di Geta, figlio dell'imperatore Settimio Severo (193-211)<sup>42</sup>. Nel corso dei pochi giorni trascorsi in prigione in attesa del compimento del suo destino Perpetua ha quattro visioni, l'ultima delle quali risulta molto interessante per la corrispondenza del testo con il particolare in esame. In essa si palesa un diacono di nome Pomponio<sup>43</sup> che conduce la santa al centro dell'arena, scenario della sua morte. Una volta qui, Perpetua viene osservata con impazienza dalla folla sulle gradinate mentre attende che qualche fiera le venga aizzata contro. Inaspettatamente si fa avanti per combattere un egiziano attorniato da guardie; sopraggiungono frattanto in soccorso della donna giovani di bell'aspetto, che la spogliano e la preparano allo scontro ungendola d'olio<sup>44</sup>. All'improvviso, prima che la lotta incominci, un uomo più grande dell'anfiteatro stesso<sup>45</sup> fa capolino fra i presenti e, stringendo «un bastone come da gladiatore e un ramo verde sul quale spuntavano mele d'oro»<sup>46</sup>, pronuncia la sentenza per cui «se questo egiziano vincerà su di lei, la ucciderà con la spada; se sarà lei a riportare la vittoria, le sarà dato questo ramo». Il combattimento si conclude con la vittoria di Perpetua, la quale riceve in dono il premio promesso («Mi avvicinai al gladiatore e ricevetti il ramo»)<sup>47</sup> e si avvia verso la Porta della Vita, cioè verso l'eternità nella gloria di Cristo<sup>48</sup>. Alla luce del racconto, la bacchetta dell'incoronata cavrianese sembra avere una spiegazione proprio nel ramo che viene concesso qui a Perpetua. Non solo, ma un ulteriore richiamo all'asticella è contenuto negli *Acta*: durante l'udienza per definire la condanna della santa, suo padre interviene pubblicamente affinché la figlia rinneghi la fede cristiana. Ciò non accade e nell'essere allontanato «ricevette un colpo di bacchetta»<sup>49</sup>, sentito dalla fanciulla come fosse stata lei a essere percossa «non potendo vedere senza dolore il [mio] povero Padre per [mia] cagion maltrattato»<sup>50</sup>.

La corrispondenza fra fonti scritte e affresco in studio appena emersa non deve assolutamente stupire perché è riscontrabile anche nel telo bianco che copre il braccio destro della Perpetua di Cavriana. Infatti, in un'altra visione narrata nella *Passio*<sup>51</sup> viene riferito che, dopo la loro uccisione, Perpetua, Felicita, Revocato, Saturnino, Saturo e Secondolo trovano alloggio in un «luogo le cui pareti sembravano essere state costruite di luce», ossia la casa di Dio e nell'entrarvi vengono accolti da quattro angeli che gli consegnano una tunica bianca, simbolo del loro sacrificio in Cristo<sup>52</sup>.

A proposito del martirio a cui furono sottoposte, si dirà che esso è probabilmente avvenuto nell'anfiteatro di Cartagine il 7 marzo 203<sup>53</sup>. A seguito di alcuni giorni di prigionia, Perpetua e Felicita vengono condotte nell'arena affinché si consumi la condanna a cui sono state destinate; dopo aver tentato senza successo di far indossare alle due ragazze delle livree da sacerdotesse di Cerere, i loro carnefici le obbligano a spogliarsi e ad avvolgersi di reti di modo che siano esposte nude alla folla. Il pubblico però inorridisce nel vedere che una è «una fanciulla di delicato aspetto e che all'altra stillavano ancora le mammelle di latte, fresca di parto com'era»<sup>54</sup>, quindi vengono fatte rivestire di abiti. Tornate nello stadio, vengono lasciate in balia di «una vacca ferocissima, animale inusuale in quelle circostanze, ma scelto proprio per evocare una somiglianza tra il sesso delle vittime e quello della bestia»<sup>55</sup>. La prima a essere colpita è Perpetua che cade sul fianco ma riesce, nonostante il dolore, a coprirsi la coscia ferita con un lembo strappato della tunica e a ricomporsi le chiome con l'ausilio di un fermaglio, visto che «non si addiceva a una martire di subire la passione coi capelli scomposti»<sup>56</sup>. Una volta rialzata, vede che Felicita è stata a sua volta gettata a terra dalla vacca, allora le si avvicina e l'aiuta a risollevarsi tendendole la mano; «entrambe stavano in piedi l'una accanto all'altra. La crudeltà della folla fu vinta ed esse vennero richiamate alla Porta della Vita»<sup>57</sup>. Il soccorso offerto da Perpetua a Felicita nel brano pare avere eco nel fatto che l'incoronata cavrianea offra il palmo alla velata nonché nello sguardo di benevolenza che le indirizza, rassicurandola rispetto alle pene che stanno patendo nell'arena. Un profondo sentimento di amicizia lega del resto le due protagoniste, come è ben testimoniato in un preciso punto della *Passio*: Felicita viene definita «un'amica così cara» dai suoi compagni quando, rattristati di doverla lasciar sola nel martirio perché incinta<sup>58</sup>, invocano l'aiuto divino affinché partorisca in carcere e possa scontare la sua pena insieme a loro, cosa che in effetti succederà<sup>59</sup>.

Sulla scorta di quanto detto e ammettendo la possibilità che la Pieve di Cavriana ospiti davvero Perpetua e Felicita, restano in ultimo da chiarire gli attributi che la velata stringe nelle mani. Sebbene soprattutto il restauro del 1990 abbia probabilmente modificato la fisionomia di tali oggetti<sup>60</sup>, è pervenuta a oggi una testimonianza di von Schlosser del 1903, cioè prima degli interventi conservativi più recenti e solo due anni dopo la loro scoperta da parte di don Pedrini, in cui il celebre studioso li identifica con un «paternostro» e una melagrana<sup>61</sup>. Da una parte, questo frutto è simbolo sia di martirio sia di fertilità<sup>62</sup>, quindi ricorderebbe il sacrificio e la gravidanza della santa che lo porta; dall'altra, il rosario è tradizionalmente legato alla sfera mariana<sup>63</sup> e avrebbe la funzione di unire nel segno della maternità Maria, Perpetua che è patrona delle giovani madri<sup>64</sup> e Felicita, protettrice delle partorienti<sup>65</sup>, senza contare che la chiesa nella quale le ultime due sono rappresentate è dedicata proprio alla Madonna Immacolata.

### *Date e confronti*

A conclusione del testo, si apre brevemente una parentesi circa la collocazione cronologica degli affreschi esaminati dal momento che sin dai primi anni dalla loro scoperta hanno suscitato un acceso dibattito, risoltosi in una divisione della critica fra il XII e il XIII secolo<sup>66</sup>. Chi scrive propende invece per una “via mediana”, ovvero per una datazione tra la fine del XII e gli inizi del XIII considerato soprattutto il forte bizantinismo dell’opera, evidente sia nell’impostazione generale delle figure sia nella foggia degli abiti<sup>67</sup>. Ciò non deve meravigliare dato che Mantova e il Mantovano subiscono una decisa influenza bizantina durante il Medioevo, i cui strascichi si protrarranno fino al Duecento inoltrato<sup>68</sup>. In più, il confronto di Cavriana con alcuni prodotti di Aquileia, uno dei centri più importanti per la diffusione del linguaggio artistico di Bisanzio in Italia durante il XII secolo<sup>69</sup>, favorisce tale intuizione: infatti, negli episodi *Pietro consacra Sant’Ermagora in Roma*, la *Decapitazione dei santi Ermagora e Fortunato* e la *Sepoltura di sant’Ermagora e Fortunato* nella cripta del Duomo<sup>70</sup> (fine XII - inizio XIII secolo) si ritrova una resa dei personaggi, degli sfondi e delle cornici simile a quanto compare nella Pieve. Oltre a questi, ulteriori parallelismi si possono vedere nelle pitture della cappella di Castel Appiano (Bolzano) della fine del XII secolo. Anche qui le riquadrature, le aureole e i fondali appaiono analoghi o talvolta identici a quelli in oggetto, specialmente se si pensa a *Maria in trono tra due angeli* e alle *Vergini savie e Vergini stolte* nella zona absidale nonché all’*Annunciazione* e *Visitazione* sulla parete sud il cui autore, un anonimo convenzionalmente chiamato Maestro Altoatesino, si caratterizza per una matrice salisburghese accompagnata da influssi lombardo-emiliani e da una reinterpretazione del repertorio bizantineggiante<sup>71</sup>.

## ABSTRACT

Riccardo Caiola and Erica Pitì illustrate their new iconographic interpretation of the three saints painted on the south wall of Santa Maria in Cavriana, the church known as “la Pieve”. The names of the saints Perpetua and Felicity are proposed for the first two figures thanks to artistic comparisons and the analysis of ancient texts. The third one, unfortunately in a fragmentary state, is also identified as a female saint rather than a male as so far stated by the majority of art historians.

## BIBLIOGRAFIA

- E. ALFANI, *Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente*, in *Pittura murale del medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milano 2006, pp. 9-30
- L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006
- L. BARTOLI, *Simbologia mariana*, Rovigo 1949
- U. BAZZOTTI, *Il Medioevo. Da Matilde di Canossa ai Gonzaga*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989, pp. 3-9
- Bibliotheca Sanctorum*, a cura della Pontificia Università Lateranense, Roma 1961
- S. BONCOMPAGNI, M. MONZALI, *Il mondo del sacro. Simboli-oggetti-strutture*, Roma 2014
- P.P. BOTTURI, *La chiesa di Santa Maria della Pieve a Cavriana*, in *Chiese e conventi del contado mantovano*, Firenze 1968, pp. 35-36
- R. BRUNELLI, *Diocesi di Mantova*, Brescia 1986
- R. CAIOLA, E. PITÌ, *Pietro Lancetti arciprete pittore cavrianese del Seicento*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LI (2016), 141, pp. 77-111
- R. CAIOLA, E. PITÌ, *La chiesa parrocchiale di Cavriana. Trecento anni di storia e arte*, Mantova 2017
- E. CAVALLARA, *Le chiese e gli oratori della parrocchia di Cavriana: anno giubilare 2000*, Cavriana 2000
- I. CHISESI, *Sancti. Come riconoscere i santi. Dizionario iconografico*, Milano 2013

- G. CROISSET, *Le vite de' santi per tutti i giorni dell'anno, con brevi riflessioni morali nel fine d'ogni vita*, III, Venezia 1728; I, Venezia 1745
- A. DAL PRATO, *La pieve di Cavriana e gli affreschi di San Lazzaro*, «Mantus» (maggio-giugno 1937), pp. 17-19
- A. DAL PRATO, *Spira quasi un'aria di Matisse nell'antichissima Pieve di Cavriana*, «Gazzetta di Mantova» (29 maggio 1951), p. 2
- O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969
- S. DI FILIPPANTONIO, *L'erbolaio di Dio. Viaggio tra le piante della Bibbia. Religione e spiritualità*, Romagnano al Monte 2018
- A. DUÉ, *Atlante storico del cristianesimo*, Milano 1997
- M. FEUILLET, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma 2007
- E. GENNARI, *La pieve di Santa Maria a Cavriana. Testimonianze pittoriche. Storia e stato degli studi*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XL (2005), 119, pp. 98-118
- E. GENNARI, *La pieve di Santa Maria a Cavriana: il romanico tra Mantova, Brescia e Verona*, Cavriana 2007
- J.R. HARRIS, S.K. GIFFORD, *The Acts of the Martyrdom of Perpetua and Felicitas*, London 1890
- G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1952
- F. LANZI, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Milano 2003
- V. MATTEUCCI, *Le Chiese Artistiche del Mantovano*, Mantova 1902
- Monumenta Germaniae Historica. Diplomatum regum et imperatorum Germaniae*, IV: *Conradi II Diplomata*, Hannoverae et Lipsiae 1909
- R. OURSEL, *La pittura romanica*, Milano 1980
- La passione di Perpetua e Felicita*, introduzione, traduzione e note di M. Formisano, Milano 2008
- J. PEACOCK, *Storia illustrata del costume. Gli abiti in Occidente dal mondo antico al xx secolo*, Milano 1991
- Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989
- P. PIVA, *San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, Milano 2007, pp. 87-97
- P. PIVA, *Chiese plebane dell'alto Mantovano (Cavriana, Cambonelli, Medole e altri casi minori)*, in *Lombardia romanica. I paesaggi monumentali*, Milano 2010, pp. 280-285
- A.K. PORTER, *Lombard Architecture*, II, London 1916
- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des saints*, Paris 1959
- E. RICCI, *Mille santi nell'arte*, Milano 1931
- R. SALVARANI, *Garda romanico. Pievi, istituzioni, territorio*, Milano 2004
- F. SAVIO, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni*, II: *La Lombardia, 2: Cremona-Lodi-Mantova-Pavia*, Bergamo 1932
- F. SCIREA, *Il decoro murale del romanico lombardo nel quadro dell'occidente medievale*, in *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, Milano 2010, pp. 23-29

- F. SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante sec. VIII-XIII*, Milano 2012  
C. SEGRE MONTEL, *La pittura romanica nell'Italia Settentrionale*, Milano 1966  
A.M. SICARI, *Atlante storico dei grandi santi e dei fondatori*, Milano 2006  
C. SPANIO, *Appunti per una storia della pittura mantovana tra Duecento e Trecento*, «Arte cristiana», 783 (1997), pp. 403-420  
A. TERRANI, *Il volto dei santi. Santorale illustrato*, Milano 2012

## NOTE

### ABBREVIAZIONI

- APC Archivio Parrocchiale di Cavriana  
*MGH DD K II Monumenta Germaniae Historica. Diplomatum regum et imperatorum Germaniae*, IV: *Conradi II Diplomata*, Hannoverae et Lipsiae 1909

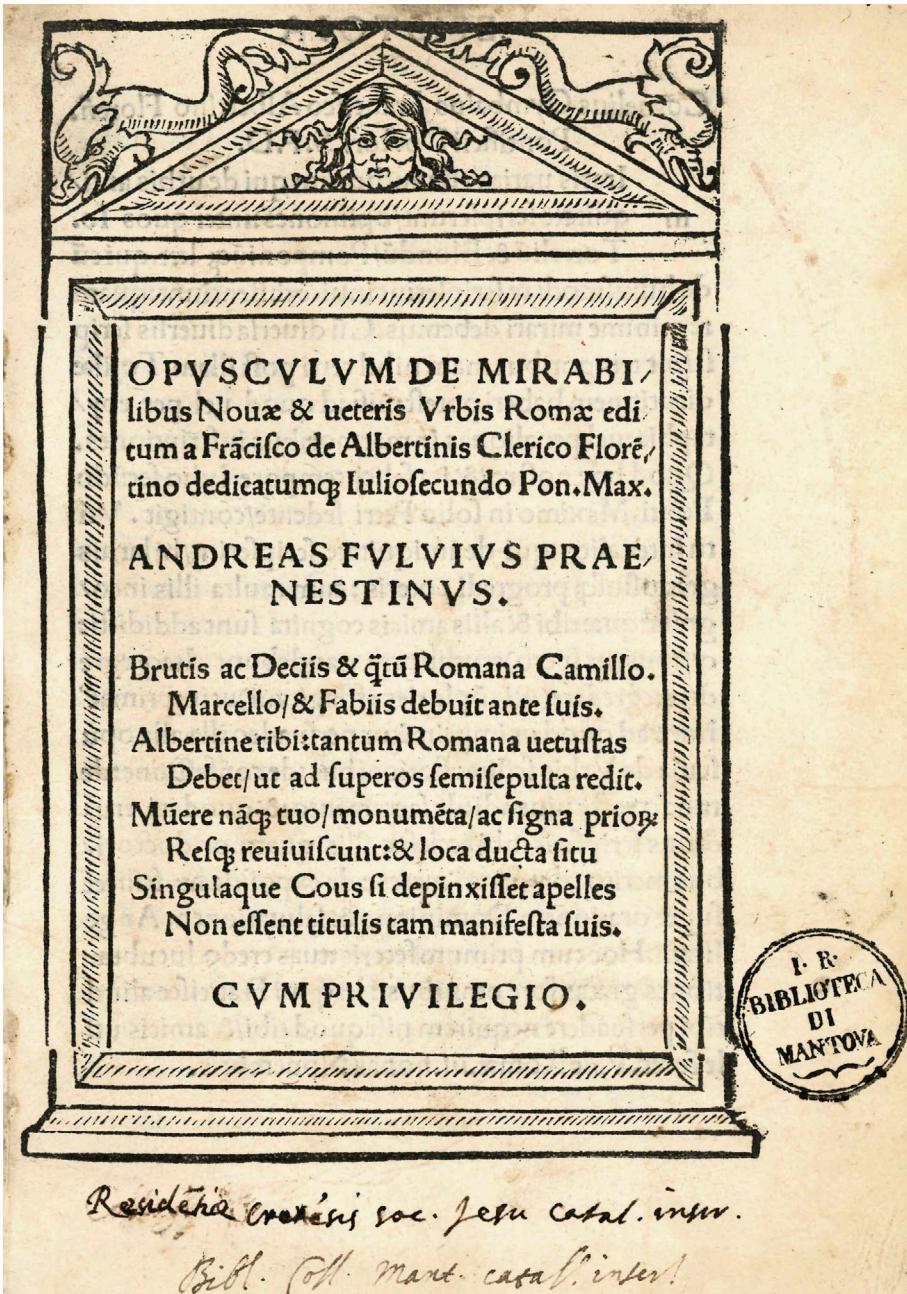
1. L'intitolazione completa è alla Madonna Immacolata (cfr. CAVALLARA 2000, p. 29).
2. PIVA 2010, p. 280.
3. *MGH DD K II*, doc. n. 236, pp. 322-324.
4. SALVARANI 2004, p. 121.
5. GENNARI 2007, p. 85.
6. Le varie ipotesi, dato l'assoluto silenzio delle fonti scritte in merito all'anno di fondazione, si basano sull'analisi dell'architettura e sulle tecniche costruttive impiegate dalle maestranze che la eressero. L'anno 1110 è stato più volte proposto sulla base di una tegola romana reimpiegata come materiale da costruzione nella parete sud e riportante un'iscrizione graffita con tale data (*ibid.*, p. 37).
7. Per una più ampia trattazione degli affreschi conservati nella pieve cfr. GENNARI 2005.
8. MATTEUCCI 1902, p. 313.
9. GENNARI 2007, p. 107.
10. GENNARI 2005, p. 99.
11. Don Cesare Pedrini fu parroco di Cavriana dal 1885 al 1909. Nacque a Castel Goffredo il 24 giugno 1861, fu religioso dei Piccoli Figli della Divina Provvidenza e morì il 25 marzo 1939 (per ulteriori approfondimenti cfr. CAiola, Pitì 2017, pp. 19 e 21). Vittorio Matteucci, che ebbe modo di conoscerlo di persona, lo descrive come colto sacerdote e benemerito dell'arte (MATTEUCCI 1902, p. 311).
12. MATTEUCCI 1902, p. 313.

13. GENNARI 2007, p. 107. Anche Arthur Kingsley Porter riferisce nel 1916 che gli unici affreschi visibili erano quelli in esame (PORTER 1916, p. 282).
14. GENNARI 2007, pp. 118-120. Si segnala tuttavia che secondo Alessandro Dal Prato questo affresco rappresenterebbe un'Annunciazione (DAL PRATO 1951, p. 2), mentre per Pier Paolo Botturi si tratterebbe della Vergine affiancata da una santa o un angelo annunziante (BOTTURI 1968, pp. 35-36).
15. Anche Chiara Spanio ritiene che questo personaggio sia una santa pur non adducendo spiegazioni in merito (SPANIO 1997, pp. 403-404).
16. GENNARI 2007, p. 113.
17. A riprova del fatto che il rosso oggi visibile nell'abbigliamento del possibile santo deriva dalla caduta di un colore più scuro si adduce anche la manica destra dell'incoronata, attualmente cremisi ma in origine come il resto della tunica.
18. Elena Gennari informa che il supposto diacono è risultato privo di rimaneggiamenti successivi dalle analisi di laboratorio (GENNARI 2005, p. 108); tali indagini non escludono d'altro canto che tutto il riquadro abbia subito un processo di abrasione nonché delle perdite cromatiche.
19. Si aggiunge che la santa pare indicare con la destra la vicina parete di accesso alla chiesa su cui probabilmente il ciclo pittorico proseguiva, dato che è ancora oggi in parte visibile l'orlo della scena successiva.
20. Si propongono per esempio sant'Eulalia di Mérida (cfr. *Bibliotheca Sanctorum* 1961, s.v. «Eulalia, santa, martire in Spagna») e santa Sabina (cfr. *ibid.*, s.v. «Sabina e Serapia»).
21. La bacchetta in esame sembra terminare appena sotto la mano dell'incoronata: la sua estremità inferiore è infatti visibile nell'area non danneggiata dalla rottura che insiste in questa zona.
22. GENNARI 2007, p. 116. Purtroppo la caduta di intonaco, i rifacimenti passati e il restauro del 1990 rendono difficile la lettura dell'originale.
23. È Julius von Schlosser a descrivere gli oggetti della santa velata in tal senso (cfr. *Notizie su Cavriana raccolte da Giuseppe Amadei*, epistola di proprietà della famiglia Maffezzoni di Cavriana citata in GENNARI 2007, p. 118).
24. Anche von Schlosser associa la santa con la corona a Santa Caterina (cfr. GENNARI 2007, pp. 83-84 e 117).
25. *Ibid.*, p. 117.
26. *Ibid.*, p. 116.
27. Per semplicità si è deciso di abbreviare il titolo (cfr. HARRIS, GIFFORD 1890).
28. La paternità degli *Acta* è controversa sebbene sia stato avanzato il nome di Tertulliano (cfr. *ibid.*, pp. 28-31).
29. Secondo la tradizione antica sarebbe stata proprio santa Perpetua a redigere la *Passio*. È vero però che tale attribuzione ha sollevato parecchie perplessità sin dai primi secoli del cristianesimo: già sant'Agostino esprime dubbi in merito nel suo *De natura et origine animae*, mentre la critica successiva si è divisa sostenendo da una parte che il testo possa essere stato redatto da tre autori diversi, dall'altra che si trattì di uno solo, uomo o donna che fosse (cfr. *La passione di Perpetua e Felicita* 2008, pp. 1-11 e 19).

30. Gli *Acta* e le *Passiones* dei martiri venivano letti in pubblico durante la liturgia, prima dell'omelia e in occasione degli anniversari delle esecuzioni. Tale uso fu anche legittimato dal Concilio di Cartagine nel 397 (*ibid.*, p. 24 e p. 41).
31. Perpetua conosceva il greco e il latino, lingue che era in grado di scrivere e parlare (*ibid.*, pp. 39-40).
32. *Ibid.*, pp. 14-15. La sua famiglia viveva a Thuburbo Minus (odierna Tebourba in Tunisia), a cinquanta chilometri da Cartagine.
33. *Ibid.*, p. 115.
34. Purtroppo le uniche tracce sopravvissute di tale decorazione si trovano sul risvolto della manica sinistra e su uno dei contorni della veste, ma è ipotizzabile fossero su tutta la bordatura dell'abito.
35. Il modo in cui i vestiti di Perpetua e Felicita vengono riprodotti a Cavriana è molto simile alla ricostruzione che lo storico del costume John Peacock fa degli indumenti indossati a Bisanzio fra il 500 e il 1200 (cfr. PEACOCK 1991, p. 24).
36. CHISESI 2013, p. 228. Da notare che nel santino citato compare una vacca ai piedi di Perpetua come suo attributo riprendendo la narrazione del martirio nella *Passio* (cfr. RÉAU 1958-59, p. 1061). È ipotizzabile che l'animale comparisse nella metà inferiore dell'affresco cavriano.
37. Dato che *supra*, nota 20, è stato fatto il nome di santa Sabina per il terzo personaggio di Cavriana, è bene puntualizzare che anche la vicenda di questa martire di nobile lignaggio si intreccia con quella della sua ancilla Serapia, come nel caso di Perpetua e Felicita: non solo viene convertita da lei al cristianesimo, ma appare chiaro dalle fonti scritte che intercorresse fra loro uno stretto rapporto di amicizia (cfr. CROISET 1728, pp. 16-19). Tuttavia, chi scrive ritiene di poter escludere l'identificazione delle sante cavrianesi con Sabina e Serapia perché la loro storia non pare avere altri punti in comune con quanto ivi rappresentato. Si segnala inoltre che già a partire dal mosaico di Sant'Apollinare nuovo di Ravenna (VI secolo) santa Sabina viene raffigurata da sola (cfr. *Bibliotheca Sanctorum* 1961, s.v. «Sabina e Serapia» e CHISESI 2013, p. 455) a differenza di quanto accade per Perpetua e Felicita, il più delle volte presentate insieme (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, s.v. «Perpetua, Felicita e compagni» e CHISESI 2013, p. 228).
38. GENNARI 2007, p. 117.
39. In questo punto dell'affresco non si riscontrano segni della decorazione geometrica che caratterizza il velo.
40. *La passione di Perpetua e Felicita* 2008, p. II.
41. Il condannato era condotto nell'arena dove veniva torturato e ucciso da bestie feroci.
42. *La passione di Perpetua e Felicita* 2008, p. II.
43. Pomponio è stato assimilato dalla critica alla figura di Cristo che guida la martire alla passione (*ibid.*, p. 102).
44. L'egiziano di questo racconto rappresenta il diavolo accompagnato da una turba di demoni infernali: nella Bibbia infatti gli Egizi perseguitano il popolo di Dio e quindi il faraone viene simbolicamente assimilato al demonio. I giovani aiutanti di Perpetua sono invece angeli (*ibid.*, p. 103).

45. Secondo la critica questo personaggio rappresenta Cristo (*ibid.*, pp. 104-105).
46. *Ibid.*, p. 105.
47. *Ibid.*
48. Il combattimento evocato dalla visione trascende il mero scontro fisico dei protagonisti per configurarsi come una rappresentazione della lotta contro le forze del male che vengono sconfitte da Perpetua grazie alla fede in Cristo (*ibid.*, pp. 49-50).
49. CROSET 1745, p. 307.
50. *Ibid.*
51. Ad avere qui la visione non è Perpetua ma il suo compagno di fede Saturo.
52. *La passione di Perpetua e Felicita* 2008, p. 109. Sebbene anche Felicita riceva la veste bianca, questa viene rappresentata a Cavriana solo nelle mani di Perpetua. Gli scriventi ritengono che tale scelta derivi da una precisa volontà dell'artista di raffigurare due attributi per santa al fine di armonizzare al meglio l'immagine.
53. *Ibid.*, p. 11.
54. *Ibid.*, p. 125. Come verrà detto più avanti, Felicita partorisce una bambina in carcere prima di subire il martirio.
55. *Ibid.*, p. 123.
56. *Ibid.*, p. 125. I capelli sciolti erano anche segno di lutto, ingiustificato per Perpetua perché felice di entrare nel Regno dei Cieli a seguito della sua passione.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*, pp. 114-115. Il diritto romano riconosceva infatti salva la vita alla bimba che porta in grembo.
59. *Ibid.*
60. Secondo Gennari il pollice della mano destra della santa doveva essere visibile prima del 1990 (GENNARI 2007, p. 116).
61. *Ibid.*, p. 118. Si segnala che la mancanza della croce e l'esiguità dei grani del rosario cavrianese non devono necessariamente far pensare a una sua errata identificazione o a una conseguenza del pessimo stato conservativo dell'affresco perché, fintanto che non viene diffuso da san Domenico nella forma oggi conosciuta e visibile in arte dal Quattrocento (*cfr.* CAIOLA, PITÌ 2016, p. 84), tale oggetto era costituito da un semplice cordone con nodi o grani legati insieme (*cfr.* BONCOMPAGNI, MONZALI 2014, *s.v.* «I Rosari»).
62. DI FILIPPANTONIO 2018, *s.v.* «Il Melograno».
63. *Cfr.* FEUILLET 2007, p. 98.
64. RÉAU 1958-59, p. 1061.
65. RICCI 1931, p. 235.
66. Per una dettagliata trattazione della cronologia *cfr.* GENNARI 2007, pp. 114-120.
67. *Cfr. supra*, nota 35.
68. BAZZOTTI 1989, p. 7.

69. SEGRE MONTEL 1966, p. 5. Tale paragone risulta essere ancora più probante se si considera che la diocesi di Mantova è stata suffraganea del patriarcato di Aquileia dal IX secolo (cfr. BRUNELLI 1986, p. 18) al 1453 (cfr. SAVIO 1932, p. 247).
70. Nelle scene appena citate Costanza Segre Montel riscontra l'influenza del ciclo macedone di Nerez (SEGRE MONTEL 1966, p. 5).
71. *Ibid.*



Francesco Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae,  
Roma, Giacomo Mazzocchi, febbraio 1510, frontespizio.  
Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, XXIV.C.4.

HANS TUZZI

## OMBRE SU MONNA LISA

Ernst Gombrich affermò che il Rinascimento non è un'epoca ma un movimento di idee che segnò una cesura con l'Età di Mezzo, ponendo, ci insegnarono a scuola, «l'uomo al centro dell'Universo». Generò un diverso atteggiamento verso la ricerca, la politica e l'arte, vista, quest'ultima, come nuova entità i cui protagonisti non sono più artigiani ma pensatori che creano.

Tuttavia, la cesura con il passato non fu netta.

Ne possiamo avere conferma grazie a cinque libri rinascimentali conservati presso la Biblioteca Teresiana di Mantova: una guida “turistica”, un testo di diritto sulla stregoneria, un manoscritto sull'allevamento del cavallo, un celebre trattato chirurgico e, infine, un famoso libro di cucina.

FRANCESCO ALBERTINI

*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*

Prima edizione Roma, Giacomo Mazzocchi, febbraio 1510

XXIV.C.4

All'origine dei cosiddetti *Mirabilia urbis* è un testo del 1147 scritto da Benedetto, canonico di San Pietro, che narrando leggende pagane e cristiane elenca gli antichi monumenti della città di Roma, fornendo indicazioni pratiche sulle indulgenze e sulle stazioni sacre presso le chiese. Nacque così un sottogenere particolarmente ricercato e assai più venduto: nel Quattrocento conosciamo 51 *Mirabilia* contro 117 *Indulgentiae* e 45 testi misti. Ed è significativo che i libri di *Mirabilia* abbiano formato maggiore delle *Indulgentiae*, destinate a uso di guide pratiche sul territorio. Inoltre, le *Indulgentiae* vengono presto tradotte

nelle varie lingue nazionali: si rivolgono, in sostanza, al pubblico indotto dei pellegrini e loro precipuo argomento è la fede. Con il contorno di miracoli e di illustrazioni devote: Rea Silvia in preghiera, la presentazione della Veronica, i santi corrispondenti alle chiese, la Crocifissione a chiudere con la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme. Un ciclo ben presto standardizzato, in una Roma dove, accanto ai santi, si manifestava la presenza diabolica: papa dal 1484 al 1492, Innocenzo VIII nella bolla *Summis desiderantes* si scagliava contro streghe maghi e gatti resisi «emissari del diavolo».

Fra Quattro e Cinquecento si forma però un nuovo pubblico, non proprio colto ma già sensibile alla nuova cultura umanistica. Il primo *Mirabilia* a stampa data 1472 e si deve al tedesco Adam Rot che l'anno precedente aveva aperto bottega a Roma. Dove, in meno di cinquant'anni, si stamparono 59 delle 67 diverse edizioni di *Mirabilia* a noi note.

Già un secolo prima Petrarca si manifesta critico verso la Curia pontificia, chiamando Roma «l'avara Babilonia», e già molto prima di Lutero si criticano, anche in Italia, il lusso e il potere temporale della Chiesa. Una commedia scritta subito dopo il sacco dei lanzichenecchi definisce la Città Eterna «purgatorio dei giovani, inferno di tutti, fatica delle bestie, illusione dei poveri, covo dei furfanti, trionfo dei cardinali e paradiso delle puttane». Perché, si sa, ci sono «più puttane a Roma che frati a Venezia». Alla ingenua fede dei pellegrini avidi di miracoli subentra la critica alla rotta presa dalla nave di Pietro. Nasce un nuovo pubblico disposto a giudicare. A esso si rivolge questo opuscolo di Francesco Albertini, diviso in *Roma vetus* (due libri) e *Roma nova* (il terzo).

Albertini, della cui attività si ha notizia tra 1493 e 1510, fu sacerdote, antiquario e studioso d'arte: lo si suppone nato a Firenze nella seconda metà del xv secolo e morto a Roma tra 1517 e 1521. A Firenze studiò pittura con il Ghirlandaio e, non indotto di musica, con Naldo Naldi metrica. Nel 1499 fu canonico di San Lorenzo e nel 1502 lasciò Firenze per Roma, dove, nel 1505, è uno dei cappellani di Fazio Santori, cardinale di Santa Sabina. Queste poche indicazioni si trovano in tre sue opere tutte stampate nel 1510. A Firenze pubblicò un *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, poco più di una serie di brevi notizie. A Roma, presso Iacopo Mazzocchi, stampò un opuscolo destinato a servire da guida a re Emanuele di Portogallo: *Septem mirabilia Orbis et Urbis Romae et Florentinae civitatis*. E, sempre con Mazzocchi, pubblicò questo *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*. Sono gli anni in cui, dopo il papato di Sisto iv, Flavio Biondo e Poggio Braciolini rivoluzionano il concetto di archeologia e di ricerca antiquaria.

L'*Opusculum de mirabilibus* è diviso in tre parti, delle quali due (libri I e II) dedicate alla Roma dei Cesari e una (libro III) a quella contemporanea all'autore. Il libro I tratta gli aspetti urbanistici e i palazzi, mentre il II si concentra

sugli edifici di uso pubblico, e conclude con una lode della città antica. Il libro III descrive chiese e palazzi pontifici e cardinalizi, edifici pubblici recenti e sistema urbanistico, e si conclude con la lode di Firenze, patria di Albertini, e di Savona, città di papa Giulio II, il cui nipote Galeotto della Rovere fu tra i promotori dell'*Opusculum*.

Nella parte della città antica i capitoli sono divisi per soggetti (vie, porte, ponti, teatri ma anche biblioteche, ne individua sette); manca però tutta l'aneddotica fantastica propria delle guide medievali: miracoli apparizioni... Vi sono invece rimandi ad autori contemporanei, epigrafi e descrizioni dal vivo. Nuova è l'attenzione alle biblioteche, a cominciare da quella istituita presso il Palazzo Apostolico da Sisto IV. Il che implica citare pittori: pensiamo soltanto all'affresco di Melozzo da Forlì dedicato proprio alla nomina del Platina a prefetto della Vaticana, nel 1477. Cita inoltre, in relazione ai lavori della Cappella Sistina, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi e Michelangelo Buonarroti, e descrive i preziosi codici e la collezione di strumenti astronomici della Biblioteca Vaticana. Ma cita anche la biblioteca creata dal futuro papa Leone X in quello che oggi è Palazzo Madama, sede del Senato: lì erano confluiti i testi greci posseduti da Lorenzo il Magnifico. Perciò, l'*Opusculum* è importante soprattutto per le testimonianze raccolte per l'epoca contemporanea all'autore. Fu ristampato più volte nel corso del Cinquecento.

Oggi molti ritengono che l'*Opusculum* segni la nascita della letteratura delle guide artistiche. Infatti, l'Albertini per primo descrisse anche la Roma moderna.

Le informazioni sulla città antica sono derivate da trattati storiografici o archeologici di umanisti coevi più noti, come il *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini, la *Descriptio Urbis Romae* di Leon Battista Alberti, ma soprattutto dalle opere di Flavio Biondo e Pomponio Leto, il cui *Romanæ historiae Compendium* è citato esplicitamente come fonte all'inizio del libro III. Sono citati anche Petrarca, Cristoforo Landino, Pietro Marsi, Beroaldo, Raffaele Maffei e alcuni opuscoli in lode dei Medici che l'Albertini afferma di aver letto nella biblioteca privata dei Medici a Roma. E già la citazione esplicita delle fonti coeve trascende l'uso umanistico di citare solo gli autori antichi a scapito delle fonti intermedie. Gli studiosi contemporanei dell'Albertini tendevano infatti a nascondere i debiti nei confronti dei colleghi per appropriarsi del merito della lettura diretta (se non della scoperta) di documenti mai visionati.

Questo è moderno. Tuttavia, in quegli anni l'Albertini lavorò a un *De Urbis stationibus* (cioè le stazioni della liturgia romana) *et reliquiis*, qualcosa di molto simile alle vecchie *Indulgentiae*. E questo invece è tipicamente medievale.

## FRANCESCO PONZINI

*De lamiis, in Tractatus illustrium in utraque tum pontificii...*

Venezia, [Società dell'aquila che si rinnova], 1584

Prima edizione: Pavia, Giacomo Pocatela, 12 giugno 1511

Q.iv.1, volume xi, parte ii

Ben più che nel Medioevo, la caccia alle streghe in Europa si intensificò nel Cinquecento per toccare il suo acme in età barocca. Questo libretto poco conosciuto è un rilevante documento di contrasto alla caccia alle streghe, e testimonia come spesso, tra la seconda metà del xv secolo e i primi decenni del successivo, gli Inquisitori fossero ostacolati dall'intervento di magistrature non religiose. In quegli anni, infatti, autori di varia matrice – in genere giuristi, ma anche religiosi – espressero il loro scetticismo in numerosi scritti, come la *Questione de le strie* (Pavia, 1505) del francescano Samuele Cassini, che provocò la risposta del domenicano Vincenzo Dodo, *Apologia contro li defensori delle strie* (Pavia, 1506). Tra i più noti, il *Tractatus de haeresi* (c. 1460) di Ambrogio Vignati, docente di diritto all'università di Torino, e, ancor più, il dialogo *De lamiis et pythonicis mulieribus* (Reutlingen, 1489), del cancelliere del Tirolo Ulrich Molitor, che ebbe per due secoli grande fortuna editoriale. Questo *De lamiis et excellentia utriusque iuris* (Pavia, 12 giugno 1511) è opera di un avvocato altrimenti quasi del tutto sconosciuto, Giovanfrancesco Ponzinibio, qui catalogato come Francesco Ponzini. Contro il quale si scagliarono importanti teologi domenicani.

Opporsi alle credenze dominanti e alle loro ricadute giudiziarie significava contestare una dottrina sostenuta da teologi organici alla curia romana, approvata da varie bolle papali, negli anni in cui la caccia alle streghe in Italia raggiungeva un'intensità mai più superata. Testi come quelli di Molitor e Ponzinibio testimoniano una certa incredulità delle classi dirigenti verso la teoria della stregoneria diabolica; il rapporto tra giustizia secolare e Inquisizione, spesso antagoniste; il confronto tra giurisprudenza e teologia, due discipline ognuna con linguaggi e modelli di sapere specifici; infine, il ruolo dei professionisti del diritto.

Il testo di Ponzanibio non ebbe grande diffusione: il primo a menzionarlo attaccandolo fu l'inquisitore domenicano e maestro del Sacro Palazzo Silvestro Mazzolini (Prierias) nel saggio *De strigi magarum daemonumque mirandis* del 1521, ben dieci anni dopo la pubblicazione. Da allora, per reazione, il testo conobbe una certa fama. Ancora più dettagliata la confutazione di Bartolomeo Spina, discepolo del Mazzolini, che sarà a sua volta maestro del Sacro Palazzo e già si era scagliato contro Pietro Pomponazzi – teorico della magia quale connessione di forze naturali attive e passive che si corrispondono in modo da produrre effetti meravigliosi per chi non ne conosce le cause – quanto all'immortalità dell'anima.



Tractatus illustrum in utraque tum  
pontificii, tum Caesarei iuris facultate  
iurisconsultorum, Venezia, [Società  
dell'aquila che si rinnova], 1584,  
frontespizio. Mantova, Biblioteca Comunale  
Teresiana, Q.IV.I, volume XI, parte II.

I primi mesi del 1523, nei principati di Mirandola e Concordia una inchiesta mise al rogo, con l'accusa di commercio diabolico, sette uomini e tre donne. Pochi mesi dopo Gianfrancesco Pico, signore di Mirandola noto per le simpatie savonaroliane e nipote del più celebre Giovanni Pico, pubblicò la *Strix sive de ludificatione daemonum* (in Teresiana nell'edizione del 1864: *Strega ovvero degli inganni dei demoni*) allo scopo di giustificare le condanne. Inserendosi nel genere della letteratura demonologica seguita al *Malleus Maleficarum*, la *Strix* ci fa cogliere i nessi tra la caccia alle streghe e alcuni temi del pensiero rinascimentale (la crisi della gnoseologia aristotelica, il ritorno allo scetticismo pirroniano, la riflessione sulla potenza dell'immaginazione), e permette di valutare l'osessione demonologica che caratterizza quei decenni non più come residuo irrazionale di un'età di trionfo della ragione, ma come elemento fondamentale per com-

prendere la filosofia del Cinquecento. Pico utilizza fonti dell'antichità classica e cristiana per sostenere l'esistenza di spiriti malvagi in grado di irretire l'uomo. Pertanto la concreta realtà dei sabba demoniaci e dei malefici si eleva da superstizione popolare a oggetto di dibattito filosofico-erudito: questo anti-umanesimo nutrito di anti-aristotelismo sembra reazionario ma anticipa sviluppi di pensiero successivi. Se pur si scaglia contro l'ideale rinascimentale della *dignitas hominis* fondato sulla fiducia nelle capacità intellettive e speculative della ragione e sulla convivenza tra filosofia antica e religione, le sue suggestioni fideistiche influenzano molti aspetti della Riforma e il *fumus boni iuris* del Seicento.

In questo clima, nel 1525 Spina – che aveva scritto l'importante *De strigibus* per dimostrare la realtà della stregoneria e respingere le obiezioni degli increduli – lo pubblicò insieme a due altre opere dedicate espressamente a demolire il libro di Ponzinibio, il *Trattato sulla preminenza della teologia su ogni scienza e in particolare sulle leggi umane* e *In Ponzinibium de lamiis Apologiae*. Con scrupolo meticoloso, sfoggio di erudizione e abile dialettica Spina attacca con furia colui che chiama «*Adversarius*», con il nome dato a Lucifero nei testi sacri, facendo quasi del Ponzinibio un'incarnazione del Nemico del genere umano: le *Apologiae* culminano nell'appello agli inquisitori affinché mandino al rogo l'autore insieme al suo libro nefasto.

Che cosa c'è scritto in questo libricino? Esso tratta delle streghe («*de lamiis*»), dell'eccellenza del diritto («*de excellentia utriusque iuris*»), e contiene alcune considerazioni sul crimine di eresia. Se è vero che, dei tre argomenti, solamente le streghe hanno suscitato l'attenzione degli studiosi, per l'autore fu più importante rivendicare il primato della giurisprudenza, tema trattato per primo e più lungamente. Contro l'idea che la stregoneria fosse materia da teologi, Ponzinibio vuole dimostrare che le leggi devono regolare i processi alle streghe. Le leggi devono solvere, per esempio, la secolare questione della realtà o meno del «volo delle streghe» al sabba. Nel Medioevo la Chiesa riteneva il volo una fantasia individuale e collettiva delle donne: «donne» perché la caccia alle streghe fu, per quattro secoli, soprattutto caccia alle donne. Il primo tribunale a ritenerlo autentico fu, a metà Duecento, quello, laico, del Parlamento di Parigi. Dal Quattrocento le posizioni progressivamente si invertirono, mentre aumentano i roghi. Nella demonologia rinascimentale il volo della strega fu assai discusso, e tra gli stessi teologi domenicani non mancarono voci caute, persino scettiche, disposte all'idea che volo e sabba non fossero fatti reali ma sogni o visioni frutto degli inganni del diavolo, come la Chiesa aveva per secoli sostenuto.

Ponzinibio, avvocato, scese sul terreno delle scienze sacre. I demonologi citavano a sostegno della realtà del volo delle streghe al sabba il passo di Matteo 4,5 dove Satana tenta Cristo portandolo sul pinnacolo del Tempio e poi su un monte. Già Ulrich Molitor, anch'egli uomo di legge, nel suo ben noto *De lamiis et pythonicis mulieribus* aveva trattato il permesso divino che consente la strego-

neria, e la realtà del volo e del sabba – negandola, come già altri, recisamente. Ponzinibio capovolge la ratio dei demonologi: il passo di Matteo non prova che il viaggio aereo della strega è sempre reale, bensì, al contrario, che può esserlo soltanto là dove risulti il permesso esplicito di Dio, cioè mai. Se il volo di Gesù fosse norma, anche la resurrezione di Lazzaro renderebbe necessaria una «lex de resurgentibus a mortuis». Perciò le confessioni delle streghe sono inservibili in tribunale, e nessuno può essere processato sulla sola parola di una strega.

Ponzinibio afferma, in sostanza, l'indipendenza del diritto rispetto alla teologia. E questo era, per l'Inquisizione, del tutto inaccettabile. Ma il pensiero moderno di Ponzinibio e Molitor è più vicino a quello della Chiesa medievale che a quello dei poteri ufficiali del Rinascimento. I processi di stregoneria nel Cinque e Seicento sono assai più numerosi (si calcolano in più di cinquantamila) di quanti se ne contino dal Mille sino alla scoperta delle Americhe. Già, le Americhe, le streghe di Salem: l'irrazionalismo fanatico fu anche dei protestanti.

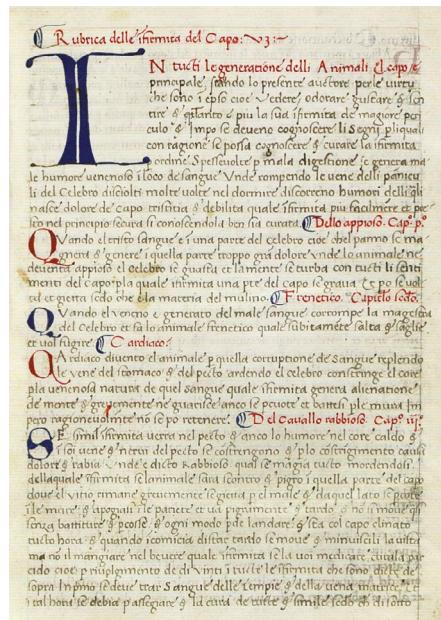
ZANINO DE OTTOLENGO  
*Sulle infermità dei cavalli*  
Ms. 81, xv secolo, membranaceo

Un libro rappresentativo della Mantova dei Gonzaga è *Sulle infermità dei cavalli*, datato alla fine del xv secolo. Il testo, manoscritto, è conservato anche nella biblioteca di Palazzo d'Arco.

L'autore, Zanino Ottolengo, già apprezzato maniscalco di Ludovico II, rimase al servizio della famiglia; nei documenti viene citato come Mastro Zanino, *mareschalco* di Federico I e di Francesco II Gonzaga. Fece parte di quella schiera di ben pagati *barbareschatori, cavallari, mareschalli, cavalchatori e equitatori* che si occuparono degli allevamenti dei marchesi.

La Sala dei Cavalli di Palazzo Te con gli affreschi di Rinaldo Mantovani e Benedetto Pagni su cartoni di Giulio Romano mostra quale doveva

*Zanino de Ottolengo,  
Sulle infermità dei cavalli, XV secolo,  
c. 1r. Mantova, Biblioteca Comunale  
Teresiana, Ms. 81.*



essere la funzione dell'edificio precedente, le scuderie dei Gonzaga, autentica palestra per i cavalli che i signori di Mantova chiamano «de casa nostra». Negli anni delle «guerre d'Italia» le scuderie contavano undici funzionari patentati, ai quali andavano aggiunti garzoni e mozzi di stalla. Jakob Burckhardt sottolineò l'importanza sociale e bellica dell'allevamento delle razze equine, e «quella mantovana di Francesco Gonzaga passava per la prima d'Europa. La valutazione comparata delle razze è certamente tanto antica, quanto l'arte del cavalcare, e la produzione artificiale di razze incrociate deve essere stata comune dal tempo delle Crociate; ma, quanto all'Italia, la conquista dei premi nelle corse, che si davano in qualunque città di qualche importanza, era il movente più efficace per cercarvi la produzione dei cavalli veloci».

Le corse del palio fiorirono tra gli anni '80 del xv secolo e gli anni '30 del successivo, portando ai vincitori onore e prestigio. Ma quali cavalli correva il palio? Il purosangue inglese è l'unico con una storia genetica codificata dalla fine del Settecento mediante il *General Stud Book*, tutt'oggi edito; sulla genesi della razza per il xvi secolo si possono solo avanzare congetture, il purosangue all'epoca ancora non esiste. Esistono però i cavalli che contribuirono a formarlo. E nel Cinquecento il miglior allevamento di cavalli in Europa è quello dei marchesi di Mantova, che da subito selezionano una razza veloce, in grado di vincere i numerosi palii come la corsa dei bärberi a Roma. Dal 1499 al 1519 Francesco II con i suoi cavalli *bärberi* vince 197 corse. I nomi – Orso, Guercio, Pisanello, Armelino, Renegato, Sdormia, Serpentino, Zirifalcho Imperadore, montati dai *barbareschatori*, fantini agili e leggeri, che per tutto l'anno vivono in simbiosi con essi – si leggono nel *Libro dei palii* che elenca tutte le vittorie conseguite nella penisola dai campioni di casa Gonzaga, con anno, nome dell'animale e premio vinto, illustrato con la miniatura dei *corredori*.

I Gonzaga però non allevavano soltanto cavalli da palio, i quali erano per lo più di razza *bärbera*, come si diceva al tempo, oggi *berbera*; allevavano anche altre razze selezionate in purezza e contraddistinte da diverse marchiature. I *corsieri*, potenti e agili, erano allevati per parate e tornei; i *turchi*, resistenti e veloci, si adattavano bene, come i *bärberi*, alla corsa a scopo sportivo; i *villani* e i *virgiliani* erano invece pesanti cavalli da tiro e da lavoro; gli *schinetti* erano di modesto valore. Ognuna di queste razze era allevata con cura, ma nessuna come la *bärbera*, la razza che i Gonzaga chiamavano con orgoglio «la raza nostra de casa».

L'allevamento equino mantovano cominciò con Ludovico II Gonzaga (1444-1478) e terminò con l'ultimo duca, Ferdinando Carlo (1665-1707). Ludovico pregiò i cavalli ma fu il nipote Francesco II (1484-1519) a portare a perfezione «la raza nostra de casa». Gli animali erano selezionati e importati da tutto il mondo conosciuto. Il 25 ottobre 1484 Francesco II Gonzaga scrive a Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole I d'Este, perché lo raccomandi presso il re di Spa-

gna, al quale egli ha inviato uomini per acquistar cavalli della razza spagnola detta *ginetta*, bestie di sangue arabo, agili e leggere, velocissime. Agenti del marchese viaggiano nel Regno di Napoli, in Sicilia, nel Maghreb, in Turchia e nel Vicino Oriente per accaparrarsi i migliori cavalli di sangue arabo. Ma i cavalli divengono anche doni principeschi che sanciscono alleanze. Il re di Francia Luigi XII il 18 novembre 1504 riceve in dono da Francesco II Gonzaga un cavallo morello saltatore e da alcune lettere del settembre 1504 si evince quale fosse la trepidazione del re nei giorni precedenti l'arrivo dell'animale, a riprova della fama di quei cavalli. Ma è un rapporto di *do ut des*, perché l'agosto dello stesso anno Luigi XII aveva concesso a Francesco e al figlio Federico la divisa con i colori di Francia, importante privilegio araldico che eleva i Gonzaga a un rango ancor più alto fra le corti europee. Il «Gran Turco» Bajazet fin dal 1493 vende a più riprese cavalli al signore di Mantova: nel 1509 farà pressione sui veneziani affinché il marchese, alleato del re di Francia e fatto prigioniero a Vicenza, venga rilasciato. E ai Gonzaga Enrico VIII chiede nel 1514 almeno un cavallo, ottenendone quattro i cui nomi son giunti sino a noi: Altobello (leardo), Castano (baio), Governatore (morello) e Saltasbarra (leardo). Corsieri, però, non bärberi. Tuttavia, nel 1532 alcune fattrici bärberie da Mantova giungono all'allevamento reale di Greenwich. Le discendenti dirette vennero coperte da Godolphin Arabian, Darley Arabian, Byerley Turck, i tre famosi stalloni progenitori dell'attuale purosangue inglese.

Le scuderie, tra i passivi della contabilità gonzaghesca sia per i tanti acquisti effettuati sia per i pesanti dazi di esportazione sui cavalli, erano disseminate sul territorio: a Gonzaga le «Chase nove», a Sérmine la mitica «Roversella», a Palidano la «Margonara», e ancora a Marmirolo, Piétole, Govérnolo, Soave, oltre alle scuderie di San Sebastiano, a Mantova, sull'isola del Te.

Nel Palazzo Te di Mantova sono affrescati alcuni cavalli di forme eleganti e nomi rivelatori: Dario, Bataglia, Glorioso e Morel Favorito, le code tinte di rosso con «Alcanna d'Oriente», tintura vegetale usata su coda zoccoli e criniera dei cavalli dei Gonzaga. Giulio Romano non li ritrasse dal vero: al momento della realizzazione della sala essi erano già morti: Morel Favorito il 19 ottobre 1524, pochi giorni prima dell'arrivo a corte di Giulio. Ma vive, attraverso questi splendidi stalloni dipinti, la gloria di una razza già allora mitica.

E il Medioevo? La scienza veterinaria era legata a rituali magici. Secondo Mastro Zanino i segni dello Zodiaco e l'influsso delle stelle sui pianeti esercitavano un ruolo importante sui cavalli. Egli enumera le varie tipologie di intervento, descrive le malattie più ricorrenti e i sintomi per riconoscerle e a cura spesso adotta *incanti*, ossia rituali magici. Per esempio, su parti purulente consiglia di poggiare almeno un'ora l'ano di un paio di galli vivi: dopo, il cavallo sarà guarito, o «quasi». Una pratica di assorbimento del male ben nota a ogni pensiero magico del mondo.

ANDREAS VESALIUS

*De humani corporis fabrica*

Basilea, Johann Oporinus, giugno 1543, 2°

XXXIII-E-I

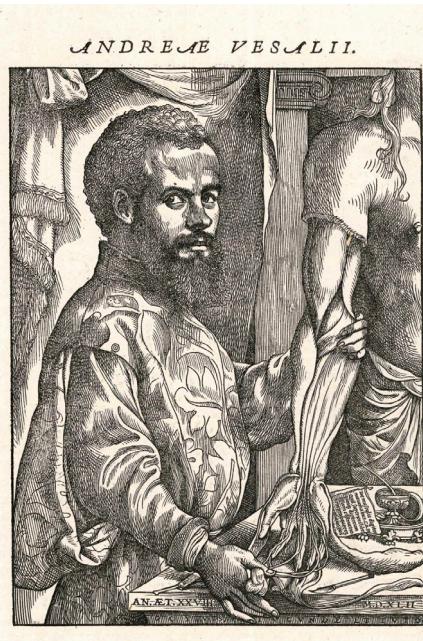
Frutto dell'esperienza acquisita da Vesalio – nato a Bruxelles nel 1514 – presso il prestigioso Studio patavino, è un monumento della scienza medica rinascimentale e, per la ricchezza e qualità dell'apparato illustrativo, un capolavoro dell'arte xilografica cinquecentesca.

Il primo testo medico europeo dedicato interamente all'anatomia è l'*Anatomia* di Mondino dei Luzzi, stampato a Padova da Pierre Maufer verso il 1475, cioè quasi settant'anni prima. All'epoca di Vesalio, il docente di chirurgia doveva provvedere anche all'insegnamento teorico e pratico dell'anatomia. Proprio grazie a questa attività manuale il ventitreenne anatomista ebbe occasione di affiancare alla già profonda cultura libresca una conoscenza diretta del corpo umano e di raccogliere personalmente le osservazioni che in pochi anni, dal 1539 al 1542, gli consentirono la stesura dell'opera che gli diede fama universale e imperitura come anatomista e che gli consentì di entrare a far parte, in qualità di medico, della corte imperiale di Carlo V, cui il trattato era dedicato, e poi di Filippo II. Fu proprio Filippo II a inviarlo da Bruxelles a Parigi per tentare di salvare Enrico II, rimasto mortalmente ferito all'occhio in un torneo. Lì Vesalio conobbe il primo chirurgo del re di Francia, Ambroise Paré, che, nato nel 1510, era stato come lui allievo di Jacques du Bois e, come lui, aveva sottratto illegalmente cadaveri da forche e cimiteri per studiarne l'anatomia e esercitarsi nella dissezione.

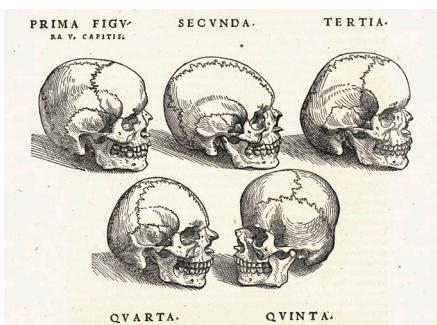
Allora esistevano quattro categorie professionali dedito alla salute del corpo: medici, chirurghi, speziali e barbieri. Il medico doveva per legge conoscere il latino, non operava né toccava il corpo del paziente ma prescriveva le cure o indicava dove operare. Il chirurgo operava e, a livello più modesto, operavano i barbieri e curavano gli speziali. In quell'epoca le prime armi da fuoco erano letali soprattutto per le conseguenze delle ferite (si pensi alla morte di Giovanni dalle Bande Nere e al fuoco delle artiglierie spagnole sui quadrati francesi a San Quintino), e la chirurgia era impegnata in sempre nuove sfide. Le due corporazioni di barbieri e chirurghi vennero unificate, in Francia, solo verso il 1650, e il medico era delle quattro la figura più prestigiosa. La corte di Enrico II contava 15 medici, 14 chirurghi, 8 barbieri e 4 speziali, e il primo medico di corte guadagnava 1200 lire tornesi, il primo chirurgo (cioè Paré) 800; 400 gli speziali e 240 i barbieri. Paré nel 1552 fu il primo chirurgo reale a legare i vasi sanguigni dopo un'amputazione: al tempo si usava cauterizzarli con ferri incandescenti o olio di sambuco bollente, riservando la legatura soltanto alle ferite non da arma da fuoco.



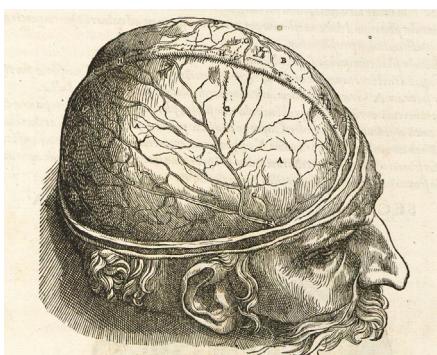
I.



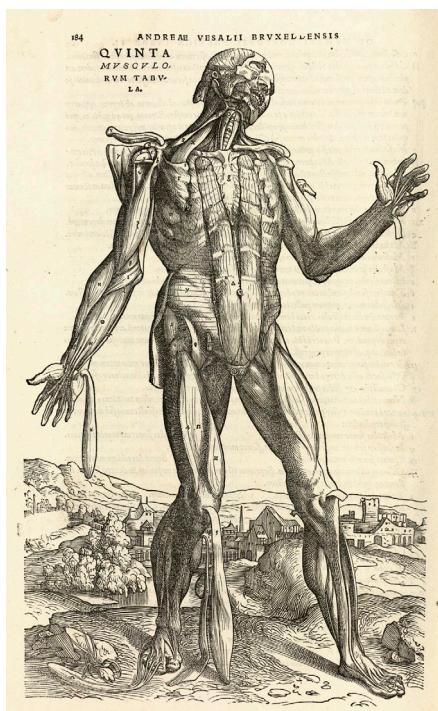
2.



3.



4.



5.

Proprio come Paré per la Francia, anche Vesalio seguì le armate imperiali dal 1535 al 1537 in qualità di chirurgo. Insegnò a Padova Bologna e Pisa ma nel 1564, per una dissezione anatomica compiuta su un cortigiano il cui cuore pulsava ancora, venne condannato dall’Inquisizione per omicidio e empietà. Filippo II fece commutare la pena in un pellegrinaggio in Terra Santa. A Gerusalemme lo raggiunse la richiesta del Senato veneziano di subentrare a Falloppio all’università di Padova: la nave su cui viaggiava naufragò e Vesalio morì a Zante il 15 ottobre 1564, nemmeno cinquantenne.

Il *De humani corporis fabrica* è una combinazione di validità scientifica e di pregio artistico. Nelle oltre seicento pagine dell’opera i sette capitoli, in latino, trattano: ossa, muscoli, sistema vascolare, sistema nervoso, organi addominali e toracici, cervello. È il manuale medico più sontuosamente illustrato dell’era moderna: furono impiegati ben 277 blocchi intagliati per la stampa, e anche in questo si distingue dalla precedente tradizione dei libri scientifici, poco o per nulla corredati di tavole. Le opere di Paré contano al più 78 tavole, e già si possono considerare eccezionali per l’epoca. L’intento è fornire al lettore immagini di alto significato culturale e artistico: in particolare le scorticcate figure umane della *Fabrica* rappresentate in movimento, come fossero vive, e sottoposte, grazie al rispetto dei canoni rinascimentali di bellezza armonia e grazia, a un modello ideale che celebra la creazione divina. La consapevole valenza scientifica e artistica dell’apparato iconografico è dichiarata dallo stesso Vesalio: «Dovrai prestare grande attenzione alla stampa delle tavole, che non vengano impresse come se si trattasse di un libro illustrato qualunque» scrive, infatti, nella lettera inviata nell’agosto 1542 all’editore svizzero Oporino – anch’egli medico e umanista – insieme ai blocchi e alle tirature già eseguite, che dovevano servire da modello affinché si conservasse nella stampa «la stessa eleganza chiaroscure». Le tavole sono una tanto esatta documentazione visiva dei dati emersi dall’osservazione diretta delle autopsie sui cadaveri, da poter quasi sostituire la pratica settoria.

Per i disegni preparatori delle illustrazioni, in particolare per le xilografie a figura intera del corpo umano, per il frontespizio della *Fabrica* e per il ritratto di Vesalio, lo stesso chirurgo aveva coinvolto il pittore fiammingo Jan Stephan van Calcar, allora a Venezia presso Tiziano: il suo nome figura nell’iscrizione in una delle illustrazioni del libro. L’iconografia fu però un lavoro a più mani, coordinato da Vesalio, responsabile dell’esattezza nella descrizione grafica delle parti anatomiche, ma anche del rapporto fra immagini e testo. Infatti è difficile pensare che il lavoro di preparazione delle numerose tavole illustrate sia stato affidato a un unico artefice. A Domenico Campagnola si attribuisce il frontespizio della *Fabrica*, che raffigura una lezione di anatomia ambientata all’aperto, forse nel cortile dell’università patavina. Le numerose figure di colleghi, assistenti e studenti che si affollano attorno al professore intento a

dissezionare il cadavere di una donna, rivelano tutte, per tipologia e forma, la mano dell'artista padovano cui sono state attribuite anche le scenette di pratica medica che decorano le iniziali.

Straordinari gli scheletri del libro primo, visti di fronte e da dietro in atteggiamenti diversi, e le quattordici illustrazioni di scorticati del libro secondo, dedicato ai muscoli del corpo umano, con la figura stagliata contro il cielo a tutta pagina sull'orizzonte bassissimo, priva di pelle, con i fasci muscolari che di tavola in tavola si staccano dal corpo sino alla dissezione completa. Una danza macabra (attribuita a Stefano dell'Arzere) in posa da statuaria classica, sul fondo di aperti paesaggi campestri e fluviali con rovine antiche e monumenti funerari (di mano di Lambert Sustris), allusione alla decadenza di imperi e individui, e al luogo del riposo ultimo.

Dov'è, qui, il Medioevo? Tanto Paré che Vesalio prestano attenzione a rimedi popolari che si rivelano efficaci (la cipolla contro le scottature, per esempio), entrambi negano le proprietà curative di mummia e corno di unicorno (ma ne ammettono l'esistenza, visto che il corno c'è: e si pensi alla medicina cinese che oggi stermina tigri e rinoceronti), entrambi osservano con stupefazione mostri e prodigi, ai quali Paré dedica un libro. Lo studio dell'anatomia umana non esclude l'intervento del meraviglioso nel quotidiano.

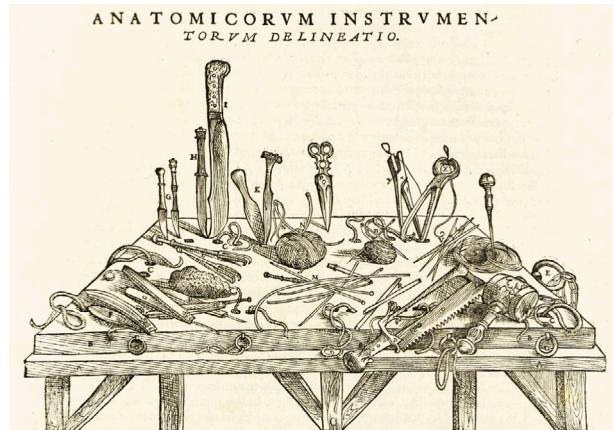
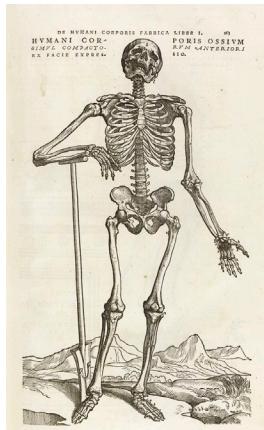
*Da Andreas Vesalius,  
De humani corporis  
fabrica, Basilea, Johann  
Oporinus, giugno 1543.  
Mantova, Biblioteca  
Comunale Teresiana,  
XXXIII-E-I:*

a pagina 37

1. frontespizio; 2. ritratto dell'autore; 3. tavola anatomicca scatole craniche; 4. tavola anatomicica, cervello;
5. tavola anatomicica dei muscoli

sotto

#### 6. tavola anatomica dello scheletro; 7. strumentario chirurgico



BARTOLOMEO SCAPPI  
*Opera [...] Divisa in sei Libri*  
 Venezia, Tramezzino, 1570  
 i.iii.8

Nel 1570 apparve il testo che renderà immortale il «mastro dell'arte del cucinare» Bartolomeo Scappi (1500-1577), forse il trattato più maturo sulle esperienze culinarie della civiltà italiana rinascimentale. L'opera è divisa in sei libri.

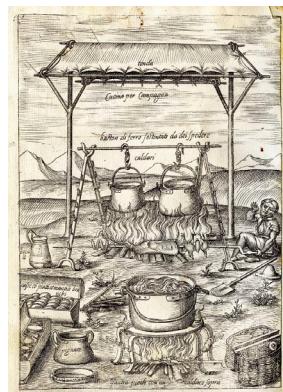
Nel primo, introdotto da una conversazione fittizia tra maestro e allievo, si tratta del cuoco, della maniera di costruire ambienti a uso di cucina, di come conoscere e conservare le buone vivande. Nel secondo di carne di quadrupedi e volatili, domestici e selvatici (questi, assai ricercati nel Medioevo, sempre meno presenti sulle mense rinascimentali), e della maniera di confezionare salse. Nel terzo dei pesci, delle uova e delle minestre perché le corti dei principi rispettavano Quaresima e giorni di magro. Nel quarto delle liste di vivande distribuite secondo le stagioni. Nel quinto di come fare pasticci (spesso in crosta dolce di marzapane), crostate, torte e dolci vari. Nel sesto delle vivande più adatte per infermi e convalescenti.

Nella sua opera Scappi tratta anche stufati e bolliti, illustra tecniche raffinate come la marinata, le torte salate farcite con carni ovvero carciofi, piselli o altre verdure, e le torte dolci con ricotta o formaggio tenero. Molti suoi piatti erano alla lombarda, alla toscana o alla bolognese, non disdegnando ricette straniere, come il «cucus alla moresca» di provenienza araba. Bartolomeo tratta della *cucina* (piatti caldi) e della *credenza*, i piatti freddi: dalle sfogliate ripiene fino ai molluschi e agli antipasti salati e dolci. Tratta nuovi ingredienti importati dalle Americhe (tacchino, pomodori). Afferma che «il Parmigiano è il migliore di tutti i caci».

In quest'opera si ha la prima raffigurazione conosciuta di una forchetta (forcina, a due soli rebbi e «di servizio», non individuale), a fronte di numerosi vari strumenti da taglio: coltelli mezzelune e manarini. A Rinascimento inoltrato si mangiava perlopiù con le mani, il che spiega la gran quantità di acque profumate agli agrumi o con altre erbe odorose usate per sciacquarsi le dita fra un piatto e l'altro. L'opera è il punto d'arrivo d'una lunga tradizione iniziata a Ferrara con Cristoforo Messisbugo e fiorita soprattutto in area padana e papalina. Il Messisbugo organizzò nel 1528 il banchetto nuziale di Ercole d'Este e Renata di Francia: 102 portate per 147 invitati. Nulla in confronto a quello montato nel 1532 per la seconda visita di Carlo v a Mantova: sei fra *credenze* e *cucine*, con una media di 25 pietanze a turno, più le confetture. E ancor di più si fece nel 1581 per le nozze fra Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese. Un'arte che tocca il culmine nel Seicento: *L'arte di ben cucinare del Cuoco Ducale Bartolomeo Stefani*, che la Teresiana possiede, fu pubblicato a Mantova nelle tipografie dei

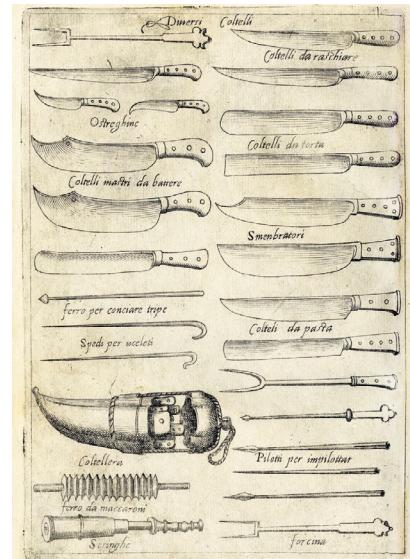
2.

1.



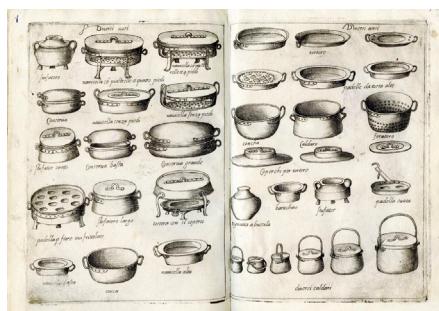
3.

Da  
Bartolomeo  
Scappi, Opera  
(...) Divisa  
in sei Libri,  
Venezia,  
Michele  
Tramezzino,  
1570.  
Mantova,  
Biblioteca  
Comunale  
Teresiana, i.III.8:



4.

1. frontespizio; 2. ritratto dell'autore;  
3. ritratto dell'autore e tavola raffigurante  
la cucina per campagna; 4. tavola raffigurante  
la cucina principale; 5. tavola dei recipienti  
per cucinare; 6. tavola dei diversi coltelli;  
7. tavola del banchetto: «Ordine che si tiene in sedia vacante a servire gli Ill.mi et rev.mi  
Cardinali al Conclave, si di robbe di cucina, come di credenza et di bottiglieria».



6.



7.

Fratelli Osanna nel 1662 e ristampato a Milano Bologna e Venezia, con varie aggiunte. Interessa perché, al di là di singole ricette, propone menu completi per i più diversi pranzi, a seconda della stagione e del livello degli ospiti.

In genere nelle corti rinascimentali i pranzi ufficiali avevano due servizi di *credenza* (da dieci a sedici portate in media ogni piatto freddo) e due di *cucina* (da sedici a trenta portate ogni piatto caldo), ma in caso di ospiti importanti, come avvenne a Mantova con l'imperatore Carlo V (1530 e 1532), Enrico III di Francia (1573, più di 1400 bocche che in due giorni si papparono, tra l'altro, 2789 polli, 550 anatre, 1240 piccioni e 57 porchette) e Cristina di Svezia, era d'obbligo stupire esagerando, sia nelle portate sia nella messa in scena. Però le posate per la tavola di Enrico III furono d'argento (dorata solo la coppa delle regie salviette personali), e quelle delle altre tavole in peltro, prestate al duca in parte dai banchi di pegno.

Sotto Isabella d'Este, Giulio Romano era stipendiato 369 ducati, gli ambasciatori a Venezia, Vienna e Parigi rispettivamente 400, 500 e 800, e il maestro di casa 90. Ma il personale di cucina contava decine e decine di stipendiati, dai vari cuochi pagati circa 30 ducati ai garzoni di cucina, pagati 6.

Certo, il maestro di casa o capo scalco montava banchetti che erano vere e proprie scenografie ma quei pranzi a noi avrebbero fatto passar l'appetito. Alla tavola di Leone X – papa Medici il cui pontificato coincide con l'apogeo del Rinascimento – i deschi venivano apparecchiati con sovraccarico gusto architettonico, spesso curato dagli stessi artisti che provvedevano anche agli apparati d'arredo urbano per le pubbliche feste o in occasione delle grandi entrate reali. Al pranzo offerto il 13 settembre 1513 dalla municipalità romana in occasione della cittadinanza conferita al cardinale Giuliano, futuro papa Clemente VII, i tovaglioli erano coni formati da banderuole con l'arme papale e comunale: spiegati, liberarono uccelletti vivi. Seguirono decine di antipasti (dolci, come prescriveva l'epoca: pietanze che noi oggi serviremmo meglio fra i dessert), e «solo» venticinque portate con animali cotti ma ritti in piedi e rivestiti di pelli o penne, e persino una lupa col solo Romolo alle mammelle: sei ore dove, in tanto nauseante affastellarsi di cibi, mancavano però le posate. Del resto, quarant'anni dopo questo banchetto, monsignor Della Casa, in quello che è il padre di tutti i galatei, sente ancora il bisogno di ricordare che «non si conviene a gentiluomo costumato apparecchiarsi alle necessità naturali nel cospetto degli uomini; né [...] si vuole anco, soffiato che tu ti sarai il naso, aprire il moccichino e guatarvi entro, come se perle o rubini ti dovessero esser discesi». Non è un caso, ricorda William Connell, se *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione fu anche visto «come un manuale di etichetta, una guida di comportamento particolarmente adatto alle esigenze di una prima età moderna in cerca di nuove regole e modi di educazione». Insomma, un Galateo. Prima regola: a tavola non usare l'abito del tuo vicino come un tovagliolo.

Eppure era il Rinascimento.

Così in un'altra occasione, fra Mariano, il frate custode dei piombi papali, carica tenuta prima di lui da Bramante architetto e dopo da Sebastiano pittore, per far ridere i commensali intinse la berretta nel sugo e se la mangiò, con grasso divertimento di tutti. Il frate, ben noto allora presso ogni corte italiana, non era nuovo a queste burle. Il 10 gennaio 1513 l'ambasciatore della corte di Mantova a Roma scrive alla marchesa che, seduto in un banchetto a capotavola con vescovi e cardinali, fra Mariano a metà cena all'improvviso saltò in piedi sulla tavola, correndo da un capo all'altro, schiaffeggiando fra le risate cardinali a vescovi: «non sparamiava niuno».

Era, anche questo, il Rinascimento.

Ma sbaglieremmo a immaginarne soltanto fasti e bagordi. Nel 1460 il mas-saro di Palidano invia alla marchesa Barbara, moglie di Ludovico II, il dono particolare di un pavone maschio ucciso dai cani, dieci piccioni e un mazzetto di asparagi novelli. Isabella d'Este offre al fratello signore di Ferrara la ricetta del pesce in carpione in cambio di sei uova di gallina faraona; al cardinale di Pisa invia in dono 32 salami e due forme di cacio; e 36 salami alla cognata du-chesse di Urbino. È un Rinascimento modesto, e viene in mente Machiavelli che a Giuliano de' Medici scrisse: «Io vi mando, Giuliano, alquanti tordi / non perché questo don sia buono o bello / ma perché un dì del pover Machiavello / vostra Magnificenza si ricordi». E Roberto Ridolfi diceva che se a certi storici «alquanti tordi» sembrava un misero dono, costoro del Rinascimento non avevano capito nulla.

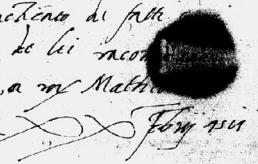
Be', e in tutto questo dove persiste il Medioevo? In cucina contano dosi e tempi di cottura. E in questi libri il criterio del tempo è molto lontano dal nostro: grandi cuochi come il Messisbugo dicono di cuocer le uova in acqua bollente «il tempo di un pater noster». E ora, in tempi di Covid, i media inglesi non raccomandano di lavarsi le mani il tempo di cantare due *Happy birthday*?

## ABSTRACT

Through a selection of 5 books, printed between the end of the 15<sup>th</sup> century and the late 16<sup>th</sup>, Hans Tuzzi sketches out the cultural changes that informed the transition from the Middle Ages to Renaissance: the centrality of man and his environment, rationalism and the independence of magistrates against the overflowing of unfounded beliefs, the achievements of science and the rediscovery of pleasures (of the table as well as of social life). The text of this contribution was presented by the author at the Biblioteca Teresiana, on the occasion of the 2020 edition of “Festivaletteratura”.

1511. 20. febb.

Mantova 37

Federico mio fratello charissimo non si maraviglia una  
signoria io ge ho scripto così per che non ho hauto tempo  
perche prego una signoria si voglia fare che io babbia  
megliore fino a scrivere a una signoria non ho hauto  
fin qui ciò che una signoria si voglia dignare de scrivere  
mi qualche volta accioché ella pari haver non uno  
fratello ma due la mia scrivitrice madonna Isabella  
se incomanda a s. s. et prega ghe che vogliano raco  
mandarla a madonna magdalena et a s. s. Mattheo  
et dica che lei non se ha sentenza di fatto  
ma solo ciò se ricorda de lei raco  
madonna magdalena a s. s. Mattheo  
a tutta ghe idee 

El vostro caro frate  
Ferrando da Gonzaga

«Federico mio fratello charissimo, non si maraviglia vostra signoria  
se io ge ho scripto così, perché non ho hauto tempo [...]»  
vostra signoria si voglia dignare de scrivermi qualche volta  
accioché ella pari haver non uno fratello ma due [...]»

El vostro caro frate Ferrando da Gonzaga.  
Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2482.

RAFFAELE TAMALIO

## LA PERIGLIOSA NASCITA DI FERRANTE I GONZAGA E I SUOI PRIMISSIMI ANNI DI VITA

**D**i Ferrante Gonzaga, fondatore della dinastia di Guastalla, ci è noto ormai quasi tutto, grazie anche a una nuova stagione di studi iniziata intorno alla metà degli anni Ottanta del Novecento<sup>1</sup> e culminata in virtù delle numerose iniziative messe in atto nel 2007 in occasione del quinto centenario della sua nascita<sup>2</sup>. In questo studio si privilegeranno i suoi primi anni di vita a partire dalla venuta al mondo, rimasti fino a ora nell'ombra perché poco o nulla indagati.

### *La nascita e la prima infanzia*

Il 30 dicembre 1506 la trentaduenne marchesa di Mantova Isabella d'Este (1474-1539), ormai prossima al parto di un nuovo figlio, così scriveva a Ferrara a Beatrice de Contraris<sup>3</sup>, sua confidente di sempre e con la quale era cresciuta nella casa paterna:

madonna Beatrice, approximandosi il termine del parto nostro, mandamo lì Benedetto da Gonzaga per levare la Madonna vostra et la comatre; pregamola sia contenta de venire quanto più presto la poterà, insieme con la comatre<sup>4</sup>.

L'atteso evento si concretizzò quasi un mese dopo, il 28 gennaio, e la presenza della *comatre* voluta dalla marchesa si rivelò provvidenziale per la sopravvivenza del nuovo nato e della stessa Estense, esposti ai rischi di un parto che si rivelò particolarmente difficoltoso. Era lo stesso padre del bambino, il marchese di Mantova Francesco Gonzaga (1466-1519), a riferire la notizia a Ferrara in quel medesimo giorno, ormai con tono risollevato dopo il rischio concretamente vissuto:

Sig. Nicolao<sup>5</sup>: questa mattina alle quattordice hore supragionsero le doglie dil parto alla Ill.ma nostra consorte quale alle xviii hebbe parturito<sup>6</sup>. Il male fu breve, ma tanto grande et acuto che poco è manchato non gli habbi lassata la vita et senza dubio se la comatre Frasina non era, lo Ill.mo s. Duca perdeva una sorella, et noi la mogliere, et uno belissimo figliolo. Grande obligatione havemo alla comatre per li altri parti, ma questo ni la fa magiore, per essere stato di magiore pericolo: et perho non vedemo come poterli rendere merito per altra via se non che lo prefato s. duca per nostro amore, et di la sorella quale hozzi è revivuta per opera della comatre, vogli essere contenta di consolarla cum perdonar a Don Hieronimo suo figliolo, non di altro che di lassarlo godere li suoi beneficij et contentarsi ch'el habitì nel stato nostro. Confessamo lui non lo meritar, ma lo merita la matre che ha allevato sua Exc. et tutti gli altri et che vivendo potria allevare soi figlioli<sup>7</sup>.

Alla grande esperienza di levatrice della *comatre* Frassina la storia deve quindi l'esistenza di quel bambino – al quale fu poi posto il nome di Ferrante in onore dell'omonimo re di Napoli, suo bisnonno materno – destinato a diventare uno dei più autorevoli consiglieri politici e militari dell'imperatore Carlo v, comandante dei suoi eserciti, viceré di Sicilia e governatore dello Stato di Milano; in casa Gonzaga avrebbe fondato una nuova signoria, del ramo di Guastalla, designata a contendere ai Gonzaga Nevers nel 1627 lo stesso dominio sul Ducato di Mantova.

L'unica descrizione della nascita di Ferrante risale al xviii secolo, quando lo storico mantovano Federigo Amadei la tratteggiò in alcune righe nella sua *Cronaca Universale della Città di Mantova* (1745):

Anno 1507- Entrato che fu quest'anno, ebbe il Marchese Francesco una nuova contentezza di vedersi nascere il suo terzogenito, nel giorno 28 gennaio, al quale impose nome Ferrante, per rinnovare la memoria del di lui materno bisavolo: nome insomma tanto pregevole per Ferrante appo l'antica bellicosa nazione spagnuola, nella quale ei fu educato e crebbe in tanta riputazione che poi si meritò il titolo di maestro e di padre dell'arte militare, coll'aggiunto del prenome di Don, segno e testimonio dell'onore e della riverenza con cui gli Spagnuoli sogliono nominare li personaggi d'alto affare ed altamente nati.

Giuliano Gosellini, che fu lo storico di questo eroe Gonzaga, osservò che nessun cavaliere italiano fu giammai tanto caro all'Imperadore Carlo v quanto lo fu Don Ferrante, allevato ed educato secolui fino dalla sua adolescenza. E gli astrologi, i quali fecero l'oroscopo della sua nascita, trovarono essere cagione di questa benevolenza l'ascendente in Capricorno d'entrambi e, circa l'ascendente, le medesime Stelle fisse e la Luna, che nel nascimento di Carlo era a xxii dello stesso segno, grado che ascendeva a Ferrante, ed in luogo della Luna, che in questo era quasi il luogo del Sole in quello, ed anco Venere nello stesso segno dell'uno e dell'altro vicina per quattro gradi, ed il trino di Giove al Sole, ed il trino nella quarta, che a' potentissimi signori rendevano Don Ferrante caro ed amico. Tanto ora basti circa la nascita di questo celebre condottiero d'armate, degno figlio dell'invitto Francesco Marchese di Mantova [...]<sup>8</sup>.

Dunque, Ferrante Gonzaga nacque a Mantova quel 28 gennaio 1507, terzogenito maschio dei marchesi di Mantova Francesco Gonzaga e Isabella d'Este i cui nomi, come noto, sono indissolubilmente legati ai fasti artistici del Rinascimento mantovano, così come alla loro connivente conduzione politica è da attribuire la sopravvivenza stessa dello stato gonzaghesco nei decenni a cavallo tra il xv e il xvi secolo<sup>9</sup>.

Come è noto, il piccolo Gonzaga fu preceduto nella nascita dal primogenito Federico (1500-1540), futuro quinto marchese e primo duca di Mantova, beniamino della madre che lo aveva atteso per dieci anni, cresciuto per questo come il suo *puttone*, viziato a dispetto dei dispiaceri che le avrebbe causato; un fratello, quindi, di sette anni più grande, con il quale Ferrante Gonzaga non dialogherà mai volentieri, riservando le proprie confidenze al secondogenito, Luigi, più noto in seguito con il nome di Ercole, molto più vicino a lui per età, essendo nato appena quattordici mesi prima, il 22 novembre 1505. La vicinanza anagrafica spiega in parte la grande confidenza che per tutta la vita accompagnerà i due fratelli minori Gonzaga<sup>10</sup>; più corretto attribuire la vicinanza e l'affetto tra i due alla comune educazione e ai giochi infantili condotti insieme fin dai loro anni iniziali. Le prime lettere dei piccolini di casa Gonzaga ce ne danno del resto testimonianza, anche se a spiccare, tra i documenti inediti che ho rinvenuto tempo fa nell'archivio Gonzaga, è proprio la prima missiva di Ferrante in cui, a dispetto della tenera età e dell'incerta lettura grammaticale e lessicale – il piccolo ha solo quattro anni –, già si intravede la determinazione del futuro combattente, per quel tono polemico e seccato che denota fin da quel momento consapevolezza del proprio ruolo in ambito familiare: il messaggio, del 20 febbraio 1511, è indirizzato al fratello Federico, allora a Roma nella sua condizione di ostaggio dorato presso il papa Giulio II<sup>11</sup>.

Federico mio fratello charissimo, non si maraviglia vostra signoria se io ge ho scripto così, perché non ho hauto tempo, perché prego vostra signoria voglii fare che io habbia migliore fine a scrivere a vostra signoria che non havuto fin qui, cio[è] che vostra signoria si voglia dignare de scrivermi qualche volta accioché ella pari haver non uno fratello ma due [...]. El vostro caro frate Ferrando da Gonzaga<sup>12</sup>.

Già allora, dunque, il Gonzaga si lamentava della scarsa attenzione che provava nei suoi confronti il fratello maggiore, che evidentemente era solito scrivere solo al secondogenito, e si sa come a quell'età queste impressioni lascino il segno. Viceversa, il legame di Ferrante con Ercole doveva essere già ben saldo, a giudicare da alcune lettere dell'anno successivo, sempre dirette a Federico a Roma, che i due scrivevano firmandole congiuntamente, così come quelle degli anni successivi, indirizzate invece alla madre Isabella, anch'esse tutte firmate allo stesso modo, cioè sempre insieme: la prima, del 23 agosto 1512 – quando Ferrante ha cinque anni ed Ercole sei – è una semplice missiva di convenienza,

ciò che però salta all'occhio è la firma «Li obedienti fratelli di vostra signoria, Loyse et Ferrante da Gonzaga Marchesi»<sup>13</sup>; una consuetudine che da allora entrambi adottarono, a testimonianza del fatto che i due furono cresciuti e allo stesso tempo educati insieme; un'educazione che per Ercole sappiamo essere stata affidata in quei primi anni, fino al 1514, al letterato Francesco Vigilio<sup>14</sup> il quale, credibilmente, fu dunque precettore anche di Ferrante della cui preparazione, viceversa, fino a ora si sapeva ben poco. È certo che Ferrante ed Ercole continuarono a essere cresciuti e educati congiuntamente anche negli anni che seguirono, certamente fino a tutto il 1514 quando i due firmarono ancora insieme una serie di letterine alla madre<sup>15</sup>.

Anche lo studio delle lettere, che stava molto a cuore a Isabella d'Este, fu impartito in modo congiunto fin dalla loro tenera età, a conferma che Ferrante Gonzaga non era dunque il rozzo guerriero che spesso si è voluto far credere: fino al 1519 ricevette la medesima educazione del fratello futuro cardinale, del quale sappiamo che fu affiancato dal 1514 in poi da Antonio Guarino<sup>16</sup>.

Dai documenti d'archivio si ricava che, dopo la morte del marchese Francesco Gonzaga il 29 marzo 1519, durante la successiva estate Ferrante trascorse il proprio tempo sulle rive del Po, a Revere<sup>17</sup>, forse per la prima volta lontano dal fratello Ercole. Le loro strade si stavano infatti definitivamente separando: Ercole, come è noto, sarà avviato allo Studio di Bologna nel dicembre del 1522 come percorso propedeutico alla sua carriera ecclesiastica; mentre pochi mesi dopo, nel maggio 1523, Ferrante intraprese il lungo viaggio in Spagna, dove rimase presso la corte dell'imperatore Carlo V per i successivi tre anni, che si riveleranno decisivi per la sua formazione di militare, uomo politico e governante che è universalmente nota<sup>18</sup>.

## ABSTRACT

Quoting from some unpublished documents held in the Gonzaga Archives in Mantua, this study reveals the dramatic events surrounding the birth of Ferrante Gonzaga, founder of the Gonzaga dynasty in Guastalla. Together with his birth, Raffaele Tamalio examines the early years of his life, to date unknown because little investigation has been carried out into the period.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

1. L'anno di svolta fu certamente il 1985, quando uscirono numerosi saggi nei volumi *Il tempo dei Gonzaga*, Guastalla, Comune di Guastalla, 1985, e *Storia, economia e cultura nella Guastalla del '700*, atti del convegno (Guastalla, novembre 1982), Guastalla, Città di Guastalla, 1985, oltre al lavoro di C.M. BROWN (autore anche di un contributo in *Il tempo dei Gonzaga*), *I carteggi di Cesare Gonzaga, signore di Guastalla (1536-1575) e le raccolte d'antichità della seconda metà del Cinquecento*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», nuova serie, LIII (1985), pp. 105-126. Ma già l'anno prima, nel 1984, gli studi di G. DELMARCEL, *Fructus Belli. Une teinture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga*, «Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens», 59-60 (1984), 1-II, pp. 42-53, e la tesi di laurea di N. SOLDINI, «Ferrante Gonzaga: la fortezza, le mura e la corte. Una strategia imperiale tra "Homo militaris" e "Ingegnerio"», discussa presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, anticiparono il risveglio degli studi su Guastalla e il suo fondatore. Seguì nel 1989 la mia tesi di laurea, R. TAMALIO, «La formación política de Ferrante Gonzaga en la Corte española de Carlos v (1523-26)», Venezia, Università degli Studi «Ca' Foscari», Facoltà di Lingue e letterature straniere, corso di laurea in Lingue e letterature straniere, relatori G. Stiffoni e C. Romero, poi rivista e pubblicata in italiano, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo v nel carteggio privato con Mantova (1523-1526). La formazione da «cortegiano» di un generale dell'Impero*, Mantova, Arcari, 1991.
2. Tra gli studi prodotti da quelle iniziative si rammentano qui: *Ferrante Gonzaga: un principe del Rinascimento*, catalogo della mostra (Guastalla, 22 settembre - 9 dicembre 2007), a cura di G. Barbieri e L. Olivato, Parma, Monte Università Parma, 2007; *I Gonzaga al tempo di Ferrante*, a cura di G. Ferlisi, catalogo della mostra (Mantova, Madonna della Vittoria, 1 dicembre 2007 - 27 gennaio 2008), Mantova, Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani, 2007; *I Gonzaga di Guastalla e di Givinazzo tra XVI e XVII secolo. Principi nell'Italia padana, baroni nel Regno di Napoli*, a cura di A. Spagnoletti e E. Bartoli, atti del convegno (Givinazzo 27 aprile 2007), Guastalla, Associazione Guastallese di Storia Patria, 2008; *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l'Impero (1507-1557)*, a cura di G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 2009. Ma già qualche anno prima era uscita la magistrale voce biografica di G. BRUNELLI, «Gonzaga Ferrante», in *DBI*, 57, 2001.
3. Moglie del conte ferrarese Ambrogio de Contraris, fin da giovane damigella della duchessa di Ferrara Eleonora d'Aragona, fu poi da questa nominata governatrice della giovane Isabella; cfr. R. CASTAGNA, *I Gonzaga in pantofole. Cronaca di un anno, 1503*, Mantova, Moretti, 1988, p. 18.
4. ASMn, AG, b. 2994.

5. Niccolò da Correggio, letterato e segretario ducale ferrarese, in rapporto letterario con la marchesa; si veda la voce di P. FARENZA, «Correggio (Correggio Visconti), Niccolò Postumo», in *DBI*, 29, 1983.
6. Le ore xviii dell'epoca si riferiscono alle attuali 12, il bimbo nacque dunque a mezzogiorno in punto.
7. ASMn, AG, b. 2914, Francesco Gonzaga a Niccolò da Correggio.
8. F. AMADEI, *Cronaca Universale della Città di Mantova*, a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò, Mantova, CITEM, 1954, II, pp. 392-393.
9. La bibliografia legata ai due genitori di Ferrante è ormai vastissima, mi si consenta quindi il rimando al mio *La memoria dei Gonzaga. Repertorio bibliografico gonzaghesco (1473-1999)*, Firenze, Olschki, 1999, *ad vocem*, e, sempre a cura di chi sta scrivendo questo saggio, a un successivo aggiornamento online (2014) all'indirizzo [http://catalogo.reggedeigonzaga.it/it/opac/simple\\_search](http://catalogo.reggedeigonzaga.it/it/opac/simple_search). Si segnalano tuttavia, tra gli ultimi contributi, le voci di G. BENZONI, «Francesco II Gonzaga», in *DBI*, 49, 1997, pp. 771-783, e di R. TAMALIO, «Isabella d'Este», in *DBI*, 62, 2004, pp. 633-635, oltre ai volumi di C.M. BROWN, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni, 2002, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An Overview of Her Rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, Bulzoni, 2005 e a quello di M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga: the Soldier-Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008; da ultimo il numero monografico *Francesco II Gonzaga (1466-1519). Un protagonista del suo tempo*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LIV (2019), 148 supplemento.
10. Cfr. R. TAMALIO, *La prima infanzia di Ferrante Gonzaga e il suo rapporto con il cardinale Ercole. Note documentarie*, in *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l'Impero (1507-1557)*, a cura di G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 221-236, oltre a F. RURALE, *Ercole e Ferrante Gonzaga. Tra ragione imperiale e ragione domestica*, *ibid.*, pp. 237-258; la conferma al concetto appena espresso anche nel fondamentale saggio di C. MOZZARELLI, *I Gonzaga a Guastalla dalla cortigiania al principato, e alla istituzione di una città conveniente*, in *Il tempo dei Gonzaga*, Guastalla, Comune di Guastalla, 1985, pp. 11-33. Ma un po' in tutti gli scritti che danno conto della vita dei due fratelli è sottolineata la loro confidenza. Recenti sono infine i lavori sui due fratelli a opera di Marco Iacovella: M. IACOVELLA, «Ercole e Ferrante Gonzaga. Pratiche scrittorie, fedeltà politiche e coscienza nobiliare, nell'età di Carlo V», tesi di perfezionamento in Storia moderna e contemporanea, relatori M. Firpo e S. Pastore, Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2018-2019; Id., *L'apprendistato politico del cardinal Ercole Gonzaga. Militanza filofrancese, conflitti familiari, impegno pastorale (1527-1532)*, in *Relations diplomatiques franco-italiennes dans l'Europe de la première modernité. Communication politique et circulation des savoirs*, a cura di G. Alonge e R. Ruggiero, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2020, pp. 129-156; «Padrone di me e del voto mio. Militanza filoimperiale e coscienza religiosa nel cardinal Ercole Gonzaga», *Riforma e movimenti religiosi*, 4 (2020), 7, pp. 13-46.
11. Per questa esperienza romana del primogenito l'unico contributo disponibile è ancora quello di A. LUZIO, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, «Archivio della Regia Società Romana di Storia Patria», IX (1887), pp. 509-582.
12. ASMn, AG, b. 2482.

13. Luigi era il nome di battesimo di Ercole e con questo nome si firmò fino a quasi tutto il 1519, quando cominciò a sottoscriversi con il secondo nome, Ercole, derivatogli dal nonno materno, che poi adottò definitivamente e con il quale passò alla storia. Non esiste a tutt'oggi una biografia completa del cardinale Ercole; un profilo biografico, con relativa bibliografia è tracciato da G. BRUNELLI, s.v., in *DBI*, 57, 1998, pp. 711-722; si veda tuttavia ora l'opera monografica, con ricca bibliografia, di P.V. MURPHY, *Ruling Peacefully. Cardinal Ercole Gonzaga and Patrician Reform in Sixteenth-Century Italy*, Washington, Catholic University of America Press, 2007.
14. Su Vigilio, *cfr.* la voce biografica di F. PIGNATTI, «Francesco da Mantova», in *DBI*, 49, 1997.
15. Allora assente da Mantova a causa dei ricorrenti dissensi con il marchese Francesco che si erano venuti a creare già dopo la prigionia del marito del 1509-10, disaccordi fomentati negli anni seguenti dal potente segretario del Gonzaga, Tolomeo Spagnoli che la stessa marchesa, subito dopo la morte del marito, nel 1519 avrebbe poi fatto inquisire per le sue malefatte.
16. Come scrivono Alessandro Luzio e Rodolfo Renier: Antonio Guarino «dal 1514 al 1522 fu precettore di due figliuoli d'Isabella, Ercole e Ferrante (Davari, *Maestri*, p. 17). Nel Libro de' Mandati, n. 6, in data 8 sett. 1516 si condona il debito "quod habet doctissimus vir Antonius Guarinus, preceptor ill. dom. filiorum D. N., pro datio emptionis cuiusdam domus per ipsum factae in Civitate Mantuae"», in *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, «Giornale storico della letteratura italiana», 35 (1900), p. 219.
17. ASMn, AG, b. 1895.
18. Le differenti formazioni giovanili dei due fratelli Ercole e Ferrante Gonzaga sono state già oggetto di studio in passato: *cfr.* A. LUZIO, *Ercole Gonzaga allo studio di Bologna*, «Giornale storico della letteratura italiana», VIII (1886), pp. 374-386; TAMALIO, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V*, cit.

503:19:8truc

116

III<sup>mo</sup> et Cee<sup>mo</sup> sig<sup>re</sup>

My Alessandro Strigio Vassallo di V. Ecc<sup>a</sup>. il qual si troua à servigi del Duca mio s<sup>r</sup>o  
hà inteso la morte violenta di suo Padre da lui amato tenerissimamente con quello  
estremo dispiacere d'animo, che può immaginare gnuovo, el per certo merita gran com-  
passione. Egli era risoluto di uenirene correndo p<sup>o</sup> dimandar giustitia di così altoce  
el brutto caso all' Ecc<sup>a</sup>. V. ma l'ho io ritenuto, assicurandolo, che ella non c' è mancare  
di farne gno possibile dimostratione, ne esser bene p<sup>o</sup> hora, che si pigli questa stra-  
ca, ma che deputi solo una per<sup>a</sup>, la quale ne faccia instantia all' Ecc<sup>a</sup>. V. el che  
io sopra ciò le seruerei pregandola con tutta calderia, come fo ueramente, anchor  
che sappi, che con un Principe giusto non sia punto necessario, moriendosi da s<sup>r</sup>o, so-  
lo nondimeno uoluto satisfare a my Alessandro, per la molta affettione, che io gli  
porto, merce delle singulare virtù sue. V. Ecc<sup>a</sup>. mene fara gratia, el mostriera  
al mondo, che le cose mal fatte le dispiacciono. C'ol qual fiose raccomandandomi  
prego Dio, che le doni gno prosperità. Dal Poggio. dli 29.10.1563.

M.

D.

lxvij.

8<sup>ro</sup>  
D<sup>o</sup> Francesco de' Medici

«Ms Alessandro Strigio Vassallo di V. Ecc. a il qual si trova à servigi del Duca mio s. re  
hà inteso la morte violenta di suo Padre da lui amato tenerissimamente...».  
Lettera di Francesco de' Medici a Guglielmo Gonzaga, da Poggio a Caiano,  
villa dei Medici vicino a Firenze, del 29 ottobre 1563.  
Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1087, c. 116.

DAVID BUTCHART

## UN OMICIDIO A MANTOVA IL CASO DEL PADRE DI ALESSANDRO STRIGGIO

**I**l 15 settembre 1560, dopo quattro giorni di agonia, il mantovano Giuseppe Striggio morì per la febbre e per un'ulcera allo stomaco; aveva soltanto 33 anni («Appendice», 1). I suoi ragguardevoli beni, stimati tra gli ottomila e i diecimila scudi, andarono in eredità ad Alessandro Striggio (1503-1563), cugino di secondo grado del defunto e padre dell'omonimo musicista che, a quell'epoca, era al servizio dei Medici a Firenze<sup>1</sup>; della prole di Giuseppe erano in vita due femmine, evidentemente non designate come sue eredi<sup>2</sup>. Nel dicembre dell'anno seguente il duca Cosimo (1519-1574) informò il suo omologo Guglielmo Gonzaga (1538-1587) di problemi sopravvenuti intorno all'eredità: certi nipoti dello Striggio l'avevano reclamata e così, per evitare dissapori e divergenze in seno al clan Striggi – una delle famiglie più in vista di Mantova<sup>3</sup> –, parte dei beni erano stati accordati a mo' di compromesso a questi discendenti, che pure non erano appagati. Alessandro figlio, descritto da Cosimo come un talentuoso giovane (aveva 25 anni) di buona indole, stava ora facendo ritorno in patria con la speranza di pervenire prima possibile a un ulteriore compromesso. Il Medici pregò il Gonzaga, col quale i contatti erano altrimenti piuttosto sporadici, di assistere lo Striggio nella faccenda, suggerendo che gliene sarebbe stato riconoscente dal momento che il musicista era uno dei protetti a cui teneva di più («Appendice», 2). Trascorsi appena dieci giorni, il 30 dicembre 1561 il primogenito e successore designato di Cosimo, Francesco de' Medici (1541-1587), si prese a cuore la causa rivolgendosi ad Alessandro Gonzaga (1520-1580), fratellastro di Guglielmo e primo magistrato a Mantova, e anzi responsabile di buona parte dell'amministrazione dello stato gonzaghesco. Nel ripetere pari pari alcune parole e frasi contenute nella lettera del padre, Francesco dichiarò nella sua, forse erroneamente, che Alessandro Striggio figlio era di fatto l'erede e chiese al Gonzaga di usare la sua autorità per aiutare il meritevole giovane a ottenere giustizia, trovando un accordo prima che le parti

arrivassero ai ferri corti a causa dell'eredità e dei debiti contratti nel frattempo («Appendice», 3). Nessuna delle due lettere medicee faceva menzione dello specifico talento musicale dello Striggio: ci si riferiva a lui nei termini di un apprezzato servitore.

Non si sa più nulla della faccenda fino a quando, quasi due anni dopo, il castellano di Mantova (il comandante del Palazzo Ducale) Francesco Tosabézzi riferì che il padre di Striggio era stato assassinato in pieno giorno, verso il mezzodì del 26 ottobre 1563. Immediatamente informato nei minimi dettagli, il duca Guglielmo ordinò a uno dei capitani di giustizia (vale a dire un ufficiale di polizia) di condurre un'inchiesta («Appendice», 4). Il capitano, Annibale Cizzolo, aveva riferito al Tosabézzi quello stesso giorno, precedente all'invio al duca della lettera di accompagnamento da parte di quest'ultimo: disse che si trovava nel suo ufficio quando era stato informato del crimine, e aveva chiesto l'assistenza del capo della polizia e di una guardia a cavallo. Gli omicidi erano fuggiti attraverso porta Pradella; il capitano si era portato subito alla casa della vittima, nei pressi della chiesa di Santa Croce<sup>4</sup>, dove aveva incontrato un giovane contadino che stava attendendo al carretto e ai buoi fuori dalla casa e che testimoniò di aver visto alcuni uomini attaccare il gentiluomo, che era subito caduto a terra; dopodiché gli aggressori erano corsi verso di lui, che si era rifugiato dentro la casa. Sospettando che i fuggiaschi avessero potuto soggiornare alla locanda di posta presso porta Pradella, Cizzolo vi si era recato e aveva appreso che tre uomini di Cremona erano arrivati a cavallo quella mattina, raccontando una storiella su altri due cremonesi che avrebbero atteso; una volta legati i cavalli nel cortile, due di loro erano usciti. Trascorso un bel po' di tempo si era udita una voce concitata: «Presto, presto, i cavalli!» («sù sù presto presto à cavallo»); e in un attimo i tre si erano dileguati.

In seguito l'anziana domestica del defunto aveva dato al capitano Cizzolo una lettera sigillata che, aveva precisato, uno sconosciuto le aveva sbattuto addosso dopo che lei, udito il padrone gridare di dolore, aveva provato a uscire in strada. L'investigatore aveva già il suo sospettato, Gerolamo («Hieronimo») Striggio, non meglio precisato parente della vittima: poco tempo prima Alessandro aveva lamentato di essere stato aggredito da questo Hieronimo («Appendice», 5), e la lettera sigillata che il Cizzolo aveva allegato al suo rapporto, sembrava confermarlo. Su una pagina scritta in un corsivo piuttosto pulito, infatti, Hieronimo sfogava al contrario con sconclusionate farneticazioni e incoerenti ripetizioni tutte le pene causategli dallo zio: indirizzandola al «Molto Magnifico Signor Alessandro», nella lettera esprimeva senza mezzi termini tutta la sua risentita ostilità nei confronti di Alessandro, pur premettendo: «Non vi potria dir' con quanto mio dolor' è mia mala satisfactione vi habbia da esser' nimico ma patientia». Accennava anche alla denuncia con

cui Alessandro aveva accusato Hieronimo di volerlo ucciderlo; aggiungeva di aver comunque superato la rabbia cocente che aveva provato nei confronti del parente per essersi questi sempre mostrato ostile verso la sua famiglia. In un passaggio quasi commovente Hieronimo affermava che Alessandro avrebbe potuto considerarlo più un figlio che un nipote: allusione al suo ritenersi erede del suo patrimonio al posto dell'Alessandro musicista e figlio naturale dell'ucciso (che pure lo aveva nominato erede universale nel 1547). Buttata giù all'«*Hostaria della Gatta*», la lettera era datata 25 ottobre 1563, la vigilia del delitto, e si chiudeva con la firma di proprio pugno: «Io, Hieronimo Strigio, vi scrissi» («Appendice», 6).

In un'altra lettera, redatta in fretta lo stesso giorno dell'omicidio, il cancelliere ducale conte Ottavio Caracciolo forniva nuovi dettagli al segretario ducale Pietro Martire Cornacchia, ma con alcune discrepanze. Alessandro Striggio, padre dello «*Striggino*», stava rientrando nella sua casa presso la chiesa di Santa Croce per il pranzo quando era stato avvicinato da uno sconosciuto che teneva in mano una lettera; consegnatagliela, l'uomo aveva estratto un pugnale dalla grande lama, detto *pistolero*, e gli aveva inferto due fendenti alla testa che lo avevano ucciso sul colpo<sup>6</sup>. L'assalitore e i due figuri che lo accompagnavano erano immediatamente fuggiti attraverso porta Pradella, sul confine occidentale della città, dalla quale avevano potuto agevolmente proseguire sulla strada che portava a Cremona. Caracciolo aveva incollato al sigillo della lettera una noticina con cui informava Cornacchia che un tal Pignatta era già stato mandato a Firenze per portare la notizia al figlio dello Striggio assassinato («Appendice», 7). Il giorno seguente, mercoledì 27 ottobre, gli eventi nudi e crudi vennero iscritti nel registro dei necrologi della città di Mantova: «messer Alessandro de Strigij», della contrada del Monte Negro, morto assassinato da ignoti all'età di 60 anni.

Il messaggero Pignatta, cavalcando giorno e notte, coprì i duecento chilometri che separavano Mantova da Firenze in meno di settantadue ore; già il 29 ottobre Francesco de' Medici poteva scrivere a Guglielmo Gonzaga in ordine alla situazione. Aveva appreso dallo Striggio della morte violenta del suo amatissimo padre, che aveva piombato il musicista in uno stato di profonda prostrazione, ma lo stesso Medici era riuscito a dissuaderlo dal fiondarsi a Mantova in cerca di giustizia: lo aveva consigliato di nominare, prima di ogni altra cosa, un legale rappresentante e di affidarsi al potere di intervento del duca di Mantova, una linea scelta da Francesco per la stima che nutriva per l'eccezionale talento del suo Striggio («Appendice», 9); a sua volta il musicista una settimana dopo, in una lettera del 6 novembre, confidò a Guglielmo tutta la sua afflizione aggravata da come suo padre, uomo anziano, ultrasessantenne, era stato ucciso, alla luce del sole, nella sua città, e solo per cupidigia di beni

materiali. Effettivamente la vittima era stato un eroe per Mantova, soldato al servizio di Francesco Gonzaga prima (fino alla morte del marchese nel 1519) e poi del marchese e successivamente duca Federico; quarant'anni prima di essere ucciso aveva fatto il suo ingresso trionfale in Mantova dopo aver sconfitto in duello uno spagnolo a Piacenza. Allo scopo di evitare il pericolo di un nuovo omicidio, questa volta con sé stesso come vittima, Striggio nominava Francesco Buonavolta come suo rappresentante a Mantova e si rimetteva al duca perché assicurasse alla giustizia i responsabili del crimine («Appendice», 10).

La giustizia mantovana si mise in moto col nuovo anno. L'8 gennaio 1564 Alessandro Gonzaga assicurò al Medici che stava aiutando e sostendendo Striggio, per quanto in suo potere, nelle istanze da questi sollevate per tramite del suo rappresentante presso i tribunali mantovani: un appoggio motivato sia dall'intervento personale del Medici che dall'apprezzamento del Gonzaga dei meriti del musicista («Appendice», 11). Appena una settimana dopo fu recapitata a Cosimo de' Medici, a Firenze, una lettera di Taddeo Lardi, capitano generale delle carceri di Ferrara, il quale informava che Striggio lo aveva contattatato in merito al caso e si diceva in attesa di istruzioni dalla corte toscana, quali che fossero («Appendice», 12)<sup>7</sup>. Si doveva adempiere a numerose procedure protocollari, spiegava lo stesso Striggio in una lunga lettera a Cosimo datata 26 gennaio («Appendice», 13). Ora, tristezza a parte per la morte del padre, era animato da un desiderio di vendetta contro i responsabili che, come aveva capito, erano fuggiti a Ferrara; per questo si era abboccato con il Lardi, membro di una nobile famiglia ferrarese da molto tempo al servizio degli Estensi e la cui autorità, argomentava Alessandro, era pari a quella dello stesso duca. Striggio offriva una taglia di 240 scudi d'oro, quasi l'equivalente del suo stipendio annuo a Firenze, per la cattura dei criminali; per non coinvolgere direttamente Cosimo si era affidato all'aiuto di un segretario ducale mediceo, Bartolomeo Concino, perché esaminasse col duca i metodi e le condizioni stabiliti dal Lardi in un memorandum che allegava alla lettera e che doveva servire a ottenere l'approvazione dello stesso governante («Appendice», 13).

Fu ancora una volta Francesco de' Medici a prendersi a cuore la causa dello Striggio scrivendo ad Alessandro Gonzaga il 23 febbraio 1564. Dopo avere una volta di più evidenziato il suo affetto per il musicista e l'apprezzamento per le sue qualità, il Medici ora avvertiva della missione di un gentiluomo senese, Deifebo Tomasi, intesa a velocizzare la conclusione del caso a favore di «messer Alessandro et quale sendomi grandemente a cuore» («Appendice», 14). Tolomei, che portava il nome della celebre famiglia di banchieri senesi, non sembra figurare tra i salariati della corte medicea, ma era cognato del maggiordomo dei Medici, il cavalier Claudio Saracini, a sua volta senese; e pur intuendo che doveva avere una certa competenza nel campo del diritto nessun documento

lo cita come dottore in legge. Come che sia, il suo ruolo sarà cruciale nelle trattative che seguiranno, soprattutto in quanto cortigiano consumato e molto esperto delle faccende in oggetto, abilissimo nell'arte dell'adulazione e della persuasione dei signori con cui aveva a che fare. Lo stesso giorno della lettera di Francesco, Striggio rivolse un'altra supplica a Guglielmo Gonzaga, facendo anche il nome di Tolomei come incaricato di occuparsi della causa che i parenti avevano intentato contro di lui dopo la morte del padre; in particolare menzionò i due "nipoti" che avevano tramato per l'uccisione, Alberto ed Ercole Striggio, e alluse a un altro parente come mente della trama<sup>8</sup>. A lungo, sosteneva, avevano attentato alla vita di suo padre, ma anche alla sua, con veleni e altri malefici, e ora cercavano in sua assenza di rovinarlo completamente; la sua morte avrebbe determinato la fine delle loro difficoltà e il loro scopo ora era coinvolgerlo in un contenzioso senza fine («Appendice», 15).

Poco tempo dopo Striggio scrisse anche a Bartolomeo Concino, il navigato segretario ducale e diplomatico dei Medici, al quale aveva chiesto di aiutarlo nei negozi con Taddeo Lardi e che gli aveva scritto da Pisa, dove all'epoca si trovava con la corte ducale. Il musicista lo pregò di predisporre un protocollo di istruzioni conforme alle richieste di Taddeo Lardi, da inviare insieme alla provvigione pecuniaria per la sua cerchia («Appendice», 16). Concino, che nel 1563 era già stato a Mantova, ai funerali del cardinale Ercole, come delegato di Firenze, partì quindi per la capitale gonzaghesca e vi giunse con una lettera (dove verosimilmente si faceva il nome di Striggio) di Francesco de' Medici destinata a Massimiliano Gonzaga (1513-1578), marchese di Luzzara della linea cadetta, che fu onorato di riceverla («Appendice», 17). A sua volta Alessandro Gonzaga, rispondendo alla precedente missiva del Medici, promise il 20 aprile che avrebbe collaborato con Deifebo Tolomei per una conclusione positiva della vicenda («Appendice», 18). Settimane dopo, in luglio, il segretario del duca Guglielmo, il poeta e cortigiano Bernardo Tasso (padre di Torquato), si trovò a Firenze, dove incontrò il duca Cosimo e il principe Francesco, che a lui si rivolse come *virtuoso* di Guglielmo. Argomento dell'incontro, tra gli altri, fu anche il caso di Striggio: Bernardo riferì che i due Medici gli avevano chiesto con insistenza di persuadere il duca Guglielmo ad appoggiare il musicista, facendogli avere giustizia e, con la forza della sua autorità, mettendo fine alle calunnie dei suoi avversari. Il 18 di quello stesso luglio Cosimo e Francesco scrissero al Gonzaga preannunciando che il Tasso gli avrebbe appunto parlato della faccenda al suo ritorno a Mantova («Appendice», 19): cosa che il segretario fece, ma solo per lettera (il 22) dal momento che il duca non era in città<sup>9</sup>.

La prima svolta nel caso delittuoso si ebbe in agosto, quando da Firenze lo Striggio scrisse a Guglielmo Gonzaga che gli assassini di suo padre erano stati arrestati, insieme ai complici, dagli uomini di Taddeo Lardi. Il reo era un tal

Venetianello, confessò probabilmente dopo tortura (*per examine*), procedura piuttosto comune a quei tempi. Questo l'esito delle formali istanze del musicista, il quale ora chiedeva al duca di applicare la convenzione vigente tra i ducati di Mantova e Ferrara ed esigere che al Venetianello e ai suoi complici venissero comminate le pene adeguate («Appendice», 20): quali fossero, non è difficile immaginare.

Il mese seguente, il 20 settembre, Deifebo Tolomei descrisse Mantova a Francesco de' Medici come una «nobilissima e litigiosissima città dove son molti purgati intelletti, massime ne la profession legale»; e annunciò che Bartolomeo Concino era in partenza, con gran dispiacere dei mantovani, e che avrebbe aggiornato Francesco sugli sviluppi della causa di Striggio («Appendice», 21). Per i suoi sforzi il Tolomei fu poi lodato il 4 ottobre dal Medici, che riscontrò inoltre di aver ricevuto per suo tramite lettere da Guglielmo Gonzaga in risposta alle sue; e per lui non c'era più altro da fare, se non certificare le decisioni concordate con il castellano di Mantova («Appendice», 22). A quanto sembra sia Guglielmo che Cesare Gonzaga (1536-1575), duca di Guastalla e cugino del primo, nonché figlio del suo ex tutore, Ferrante, erano stati coinvolti nella faccenda<sup>10</sup>; ora Francesco desiderava solo che se ne venisse a capo speditamente, per liberare lo Striggio dal fardello della controversia.

Seguirono due lettere, entrambe del 28 ottobre, con le quali il Medici raccomandava una volta di più il suo musicista a preminenti membri della famiglia Gonzaga dominante: Massimiliano e, per la prima volta coinvolto, Federico (1540-1565), fresco di nomina a cardinale («Appendice», 23-25). Ne fu lo stesso Striggio, *gentil'homo* di Francesco, il latore: per la prima volta dall'inizio della vicenda faceva ritorno nella sua città natale. Cosa accadde dietro le quinte possiamo solo presumerlo, ma queste mosse sembrano aver dato i loro frutti, perché alla fine di quell'anno, l'8 dicembre, Tolomei poté riferire al Medici che si era in vista di una conclusione.

Comprensibilmente fiero dei progressi compiuti, Tolomei fornì un resoconto dettagliato del suo metodo e strategia in un piccolo capolavoro di eloquenza di corte («Appendice», 26). Dal suo primo giorno a Mantova, scrisse, avendo considerato la natura malefica del principale filone dell'*affaire* Striggio, ritenne che la cosa migliore fosse, per diverse ragioni, trattare tutte le cause legali di cui era stato incaricato con uguale pazienza, adottando un approccio amichevole anziché forzare la mano, pur usando un certo rigore. Con questa strategia procedette nel modo seguente: avendo mostrato di essere ben intenzionato, venendo in città in grazia di Dio e per di più col patrocinio di Francesco de' Medici, ottenne piuttosto agevolmente, date le circostanze, che il duca di Mantova accordasse a Striggio tutti i nobili favori chiestigli, alcuni del quali concedeva raramente; e lo ottenne grazie al premuroso intervento degli altri Gonzaga, tutti mossi da notevole affetto e rispetto nei confronti del

Medici. Allo stesso tempo Tolomei seppe placare gli animi degli avversari del musicista, tanto che anzi decisero di darla vinta su tutta la linea o di incassare un verdetto sfavorevole senza opporsi minimamente; essi avrebbero volentieri messo tutta la faccenda in mano a Francesco e alle sue decisioni, se avesse loro fatto sperare di farla giungere a una conclusione. Alla fin fine si ridusse tutto a un incontro di alcuni giorni prima tra Tolomei e Cesare Gozaga, il duca di Guastalla, un signore che, reputava l'emissario mediceo, era per natura e abitudine incline a una condotta eroica e virtuosa. Dopo aver prima di tutto elogiato la spiegazione con cui Tolomei gli aveva presentato tutto quel po' po' di guazzabuglio, Cesare lo sviscerò a sua volta in un resoconto alquanto accurato e ben argomentato, dove concluse che il suo dovere di cristiano e l'onore e il servizio che tributava al duca, suo cugino Guglielmo, lo avevano obbligato a farsi carico dell'intricata vicenda. Conveniva che al musicista dovesse spettare la sua eredità, ma aggiungeva che egli dovesse riconciliarsi con gli altri membri della nobilissima famiglia Striggio, svelando di aver già avuto una vivace discussione con «messer Alessandro» e di averlo trovato cocciutamente arroccato su certi dettagli, e tuttavia sempre disponibile a fare quanto sembrasse giusto al principe Francesco; al che Tolomei promise di riferirgli la sua posizione, al contempo pregando vivamente Cesare di convincere lo Striggio a lasciar appunto decidere il Medici per il meglio. Il Gonzaga si riservò di condurre ulteriori trattative di persona, tenendo conto degli interessi e dell'onore di tutti: del musicista, di Francesco de' Medici e del suo stesso; tutta la difficile questione sarebbe stata risolta in modo che la fiamma dell'ostilità sarebbe stata spenta, niente avrebbe macchiato l'integrità dello Striggio e Francesco sarebbe stato soddisfatto della sua condotta.

Tolomei concluse che chiunque avesse buon senso e a cuore Alessandro Striggio avrebbe convenuto non poter esserci più onorevole soluzione alle pene del musicista di quella da lui trovata, considerando le qualità che quest'ultimo aveva dispiegato; a nessuno meglio che allo stesso Tolomei, che si era occupato con la massima cura delle sue questioni, e dal didentro («dentro alle scorze»). Infine chiese a Francesco di confermare l'accordo da lui formulato; passata una settimana, il 15 dicembre, il Medici da Firenze gli scrisse plaudendo nuovamente alla sua opera e in particolare la sua abilità nel convincere Striggio, da buon cristiano, a perdonare chi gli aveva cagionato tanta sofferenza; e tuttavia non voleva costringere il suo musicista a fare niente contro la sua volontà. Il principe, inoltre, lasciava per il momento da una parte le questioni ancora da sistemare con altri soggetti (una allusione probabile a quei Gonzaga sul cui aiuto si era fatto affidamento) («Appendice», 27).

Questioni aperte che richiesero tempo per essere risolte: solo dieci settimane dopo, il 2 febbraio 1565, Striggio espresse debitamente, scrivendo da Mantova, la sua riconoscenza per il sostegno e gli sforzi di Francesco (e di Deifebo Tolomei),

ma al tempo stesso si disse frustrato dalla lentezza delle autorità Mantovane che non avevano ancora eseguito la definitiva condanna del malvagio assassino di suo padre, «di buona memoria». Ansioso di far ritorno a Firenze, avendo saputo che il principe stava organizzando un allegro carnevale con feste e musiche, si era già immaginato colà, pensando che vi fossero richiesti i suoi servigi; per questo attendeva istruzioni da Francesco («Appendice», 28). Forse leggendo tra le righe, il Medici replicò il 12 febbraio con la massima benevolenza: Striglio sapeva quanto il principe lo stimasse, e quanto sarebbe stato opportuno averlo a Firenze per i trastulli carnevalesschi, ma in questo caso le necessità del musicista venivano prima dei desideri del suo signore; che chiudesse una volta per tutte, prima di ogni altra cosa, le sue faccende mantovane («Appendice», 30). Appena prima, per soprammercato, Francesco aveva ricevuto una lettera con cui i «consorti degli Striggi» – mariti e mogli dei vari Striggi di Mantova – esprimevano eterna gratitudine a lui e al Tolomei (definito come il più perfetto dei risolutori), meritevoli di aver riportato la pace nella famiglia; e anzi era l’intera città, aggiungevano, a nutrire ora la massima stima per il Medici, campione di bontà e virtù («Appendice», 29).

A marzo Striggio era ancora a Mantova, assente ormai da Firenze da più di quattro mesi. Anche Deifebo Tolomei era ancora in loco, ma il giorno 2 firmò la sua ultima lettera: dopo un anno passato nella città gonzaghesca era pronto a fare ritorno in Toscana, a missione compiuta («Appendice», 31), e ancora una volta encomiato da Francesco («Appendice», 32); pressappoco un anno dopo sarebbe stato nominato capitano di giustizia (vale a dire capo della polizia) a Chiusi, a sud-est di Siena. Intanto recava con sé a corte un’ultima lettera di ringraziamento al Medici scritta il 1 aprile 1565 da Eleonora d’Austria, duchessa di Mantova, che gli chiedeva un nuovo favore («Appendice», 33); ancora una volta erano parole di elogio per l’operato del senese nella capitale gonzaghesca e il suo intervento nelle vicende di Striggio, materia di resoconto dello stesso Tolomei una volta rientrato a Firenze.

Mantova, nel frattempo, sembrava tutta in fermento per l’annuncio del fidanzamento di Francesco de’ Medici con la sorella di Eleonora, l’arciduchessa Giovanna d’Austria. Un altro messo fiorentino, il conte Sigismondo dei Rossi di San Secondo, fece tappa in città mentre si dirigeva a Innsbruck per incontrare la futura sposa, e un po’ sorprendentemente fu Alessandro Striggio ad annunciare il suo arrivo a Francesco Tosabézzi, il già menzionato castellano, il 13 marzo («Appendice», 34). Quello stesso giorno il comandante del palazzo scrisse al duca Guglielmo, che si trovava a Marmirolo, una delle sue villeggiature preferite, per chiedergli il da farsi: un comportamento sintomatico di quanto qualsiasi cosa, per quanto di poco conto o irrilevante, dovesse essere riferita al sovrano, il duca. Senza l’intervento di membri della famiglia dominante e

(nel caso della giustizia penale) senza soldi non era possibile ottenere giustizia: Striggio, membro privilegiato della corte, ricevette immediato sostegno dai suoi mecenati, che misero in gioco il loro onore per la causa; e i suoi precedenti mecenati mantovani, il duca Guglielmo col fratello naturale Alessandro (che gestiva diversi settori dell'amministrazione ducale), a loro volta non avevano voluto essere da meno, incoraggiati dai Medici. Quando fu il momento di arrivare al dunque Deifebo Tolomei, l'incaricato mediceo, riuscì a guadagnare alla causa importanti membri cadetti di casa Gonzaga, un duca, un marchese e un cardinale, un passo cruciale perché lo stesso Guglielmo non sembrò sempre coinvolto in prima persona nel procedimento. Ma va rilevato che la caccia agli assassini fu in grande parte lasciata allo Striggio, che dovette pagare la polizia ferrarese per assicurare alla giustizia Venetianello e i suoi complici, per quanto anche in questo caso potesse contare sull'aiuto dei suoi padroni fiorentini.

Si rivela così anche quanto fosse stretto il rapporto tra Francesco de' Medici e il suo musicista. Molte delle espressioni contenute nella loro corrispondenza rientrano inevitabilmente nei cliché del gergo di corte, e nel leggerla dobbiamo sempre fare la tara al sistematico ricorso alle convenzioni linguistiche del tempo; ciononostante in ogni fase Francesco sostenne il suo *creato*, concedendogli tempo, lasciandogli decidere quanto oltre spingersi nel voler ottenere giustizia, anteponendo le esigenze di Striggio ai suoi stessi piaceri. In questa fase della sua vita emerge un Medici dalla personalità molto più umana, quasi calorosa, di quella che normalmente gli si attribuirà nei resoconti dei suoi anni da granduca, e a dispetto della sua entusiastica adozione dell'etichetta spagnola. Lo stesso Striggio esce da tutta questa storia con una connotazione positiva, ammirato e apprezzato da tutti per il suo talento, il carattere e le qualità; dato il suo status sociale di *gentil'huomo mantovano*, d'altronde, partiva da posizione privilegiata.

I rapporti con la sua famiglia, intesa nel senso più ampio, e cioè con il "clan" Striggi, erano invece più complicati, indubbiamente. L'ostilità nutrita verso suo padre e, del resto, verso lui stesso era com'è ovvio radicata tra alcuni dei membri: dovuta in parte, certo, alle cospicue somme di denaro che componevano l'eredità di Giuseppe Striggio, ma più ancora al conflitto generato dall'essere il musicista figlio illegittimo del padre Alessandro, un *figlio naturale* che, per giunta, ne era stato nominato erede universale all'età di dieci anni, nel 1547; è un dato che si evince abbastanza chiaramente dalla sorprendente lettera che Hieronimo Striggio indirizza a Striggio padre la sera prima che sia assassinato. Per quanto un figlio nato fuori dal matrimonio potesse essere legittimato attraverso le appropriate procedure legali, non era garantito che venisse accolto da pari nella famiglia allargata – e sull'educazione in seno alla famiglia sappiamo ancora poco. Questi atteggiamenti sembrano avere la loro influenza su come la disputa si inasprì fino a degenerare in esiti violenti.

A procedimento concluso ciascuno poté dirsi soddisfatto e sollevato. È interessante notare che, per i consiglieri che a vario titolo agirono dietro le quinte, era fondamentale la riconciliazione tra Striggio e il resto della famiglia: l'accordo dovette includere il perdono dei mandanti, dal momento che nessuno degli Striggi risulta essere stato condannato, mentre la riluttanza di Alessandro a scendere a compromessi fu fonte di preoccupazione nell'ambito dei casi di materia civile. Fu ristabilita la pace, ma a intervalli regolari di dieci anni (1574 e 1584-1585) il musicista fu costretto a fare ritorno a Mantova, per periodi piuttosto lunghi, per occuparsi di sue questioni legali che, ancora una volta, riguardavano soprattutto dissapori con i parenti.

Due brevi epitaffi in latino, dedicati al padre di Striggio e pubblicati a Firenze nel 1565, arricchiscono il racconto di queste vicissitudini<sup>11</sup>. Autore ne è un certo Pagano Paganini da Licciana (in Lunigiana, oggi Licciana Nardi), oscura figura di letterato: in una lettera dedicatoria della sua raccolta, *Diversi generis scripta*, si dichiara alle dipendenze di Cosimo de' Medici<sup>12</sup>, e pare fosse attivo – non è chiaro in che misura e competenza – nello Studio di Pisa (che chiama «Accademia Pisana»), da dove dedicò le sue opere a Francesco de' Medici, e ai margini della corte medicea come poeta di versi d'occasione, dando alle stampe altre raccolte, nel 1567 e nel 1570<sup>13</sup>. Da quest'ultima data niente più si sa di lui.

Le poesie contenute nell'antologia del 1565 sono indirizzate ai grandi del momento: Medici, Estensi, Gonzaga, Filippo II di Spagna, Caterina de' Medici, Carlo Borromeo e una pletora di personaggi di ambito militare e letterario, spesso nominati nel contesto di epitaffi per parenti deceduti; la sezione più corposa comprende 40 epitaffi per Michelangelo Buonarroti, morto nel 1564, indirizzati a Leonardo, nipote dell'artista. Il primo dei due composti per Striggio senior richiama il suo famoso duello con uno spagnolo nel 1522 all'accampamento di Piacenza, per il quale lo paragona al «vincitore del Ticino», ossia ad Annibale; nel secondo tenta di collegarlo al figlio più illustre di Mantova, Virgilio, fino al punto di prendere a prestito un celebre verso dal primo libro dell'*Eneide*: *caelum dum sidera pascet*<sup>14</sup>.

AD ALEXANDRUM Strigium tumulus  
ALEXANDRI eius patris.

*Clarus ALEXANDER Strigius sagóque togáque;  
Atque domi: atque foris conditur hoc tumulo.  
Huius fama canit, praestantia plurima facta  
Non ulla posthac emoritura die.  
Id verò imprimis; TICINI Marte quod aequo  
Pro re Itala Hispanum vulnere stravit humi.*

Ad Alessandro Striggio, sulla tomba di Alessandro, suo padre.

Alessandro Striggio, illustre in tempo di guerra e di pace,  
in patria e fuori, giace in questa tomba.  
La fama canta di lui le molteplici imprese eccellenti,  
nessuna delle quali morirà dopo questo giorno pur fatale.  
In verità puoi ricordare che, emulo del vincitore del Ticino,  
egli per difendere la causa italiana atterrò uno Spagnolo con un colpo letale.

Ad eundem alius.

*Carmine quod cecinit divino Aeneia Facta  
VIRGILIUS, celebris docta per ora volat.  
Sic quoque ALEXANDRI Strigii pulcherrima facta  
In pace, in bello fama loquetur anus.  
Quin verbis quantò praestant pulcherrima facta;  
Nam verbis multò facta minora vides,  
Tantò maius erit, dum caelum sidera paset;  
Nomen ALEXANDRI, nomine VIRGILIUS.  
Sed quis te digna decorabit laude sequentum  
Et Phoebum: et Martem MANTUA magna parens?*

Un altro, al medesimo.

Virgilio, che cantò con un poema divino le gesta di Enea,  
vola rinomato grazie alle lodi dei dotti.  
Allo stesso modo la fama vetusta parlerà anche  
delle imprese splendide di Alessandro Striggio, sia in pace che in guerra.  
Davvero quanto si elevano le splendide imprese grazie alle parole;  
in effetti, persino le imprese molto minori puoi rendere notabili grazie alle parole.  
Tanto maggiore sarà, finché il cielo nutrirà le stelle,  
il nome di Alessandro, se accostato a quello di Virgilio.  
Ma chi saprà tessere lodi degne di te, o grande Mantova madre di entrambi  
che seguì le orme di Apollo e di Marte?

Fu forse proprio Striggio a commissionare questi versi, voluti come piccola  
commemorazione del padre. La loro pubblicazione in uno stesso contesto con  
poesie simili dedicate a personaggi molto più illustri potrebbe essere un indizio,  
se non una prova schiacciatrice della sua preminenza alla corte dei Medici. Non  
che questi epitaffi aggiungano informazioni supplementari, ma almeno costi-  
tuiscono una degna conclusione della triste fine di Alessandro Striggio senior;  
la tomba, di cui rimangono poche tracce, è posta sotto al pavimento di una  
cappella laterale della chiesa di Santa Maria della Carità a Mantova, la cosid-  
detta cappella del Crocefisso, già degli Striggi. Lì è sepolto anche il musicista.

## ABSTRACT

A series of letters in the state archives of Florence and Mantua allows David Butchart to piece together the motives and circumstances of a murder that took place in the Gonzaga capital in 1563: the victim was the father of the musician Alessandro Striggio, the reason for the crime was a disagreement about inheritance, and the instigators were members of the murdered man's family. The pursuit of the assassins can also be traced, thanks to the abundance of information provided by the documents, as well as the involvement of prominent members of the Gonzaga and Medici families, who sought an equitable resolution — from the musician's perspective — of the bitter family feud.

## NOTE

1. Il profilo biografico più recente del musicista Striggio è apparso nella voce di R. TIBALDI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019. Si veda anche W. KIRKENDALE, *The Court Musicians of Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993 («Historiae Musicae Cultores», 61), pp. 68-99. Per le lettere di Striggio, comprese quelle qui pubblicate, vedi D. BUTCHART, *The Letters of Alessandro Striggio: An Edition with Translation and Commentary*, «Research Chronicle of the Royal Musical Association», 23 (1990), pp. 1-78.
2. Giuseppe era figlio di Gian Giacomo Striggio, il cui unico altro figlio, Francesco, era morto nel 1541 nel crollo della sua casa (Archivio di Stato di Mantova, Registro necrologico n. 6, c. 58v: «che gli è caschato la casa adosso»), a 27 anni. La casa era Palazzo Striggio, oggi in via Trieste 50.
3. Sulla famiglia Striggi alla fine del xv secolo *cfr.* I. LAZZARINI, *Fra un principe e altri stati. Relazioni di potere e forme di servizio a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1996 («Nuovi studi storici», 32), pp. 241-251.
4. La chiesa di Santa Croce Vecchia, soppressa nel 1786 e corrispondente al civico 18 di via Ippolito Nievo, oggi un *boutique hotel*. *Cfr.* V.P. BOTTONI, *Mantova numerizzata*, Mantova, Caranenti, 1839, p. 120, n. 730, e S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova nel Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, Arcari, 2005, pp. 281-282. Il luogo di nascita e la casa dell'infanzia di Striggio erano situati presumibilmente nella stessa strada.
5. Alessandro era uno di dieci fratelli, sei maschi e quattro femmine.
6. Il *pistolero* trae il nome dalla sua impugnatura ricurva, simile al calcio di una pistola.
7. Taddeo Lardi era una figura di primo piano alla corte medicea, come fornitore di condannati per le galee della emergente flotta toscana.
8. La documentazione disponibile, basata sulla quella citata nel presente contributo e sull'albero genealogico «Striggi» redatto da Carlo d'Arco in Archivio di Stato di Mantova, *Delle famiglie mantovane*, VII (Documenti patrii, 20), pp. 83-95; 86-87, suggerisce piuttosto che Ercole era il «figlio» e Alberto il «fratello»; si confronti anche l'albero genealogico a pagina 77. Dietro a tutto il misfatto («di chi ha assassinato e morto mio padre») ci sarebbe insomma Hieronimo Striggio: non lo Hieronimo che

scrive la lettera («Appendice», 6) e si identifica come nipote dell'ucciso Alessandro, bensì Hieronimo fratello di Alessandro e padre dell'autore della lettera. È utile notare che, pur essendo nipoti di Alessandro, sia Ercole che Hieronimo erano nati intorno al 1515 (Ercole) o poco dopo (Hieronimo); sotto questo aspetto le generazioni degli Striggi non erano per niente «sincronizzate».

9. Si veda A. PORTIOLI, *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, Mantova, Eredi Segna, 1871, pp. 25-26, 47-48. Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per avermi messo al corrente di queste lettere.
10. Su Cesare Gonzaga si veda C.M. BROWN con A.M. Lorenzoni, *Our Accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto, Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, New York - London, Routledge, 1993, in particolare pp. 9-21 (ristampa New York 2019). Cesare fu tra i fondatori della Accademia degli Invaghiti a Mantova, nel 1562, per la quale si veda I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 36-37.
11. *Pagani Paganinii Licianensis Diversi Generis Scripta*, Firenze, Marescotti, 1565, pp. 59-60; la punteggiatura originale è mantenuta nella trascrizione.
12. «in tuam fidem: & clientelam recepisti», *ibid.*, p. 10, a significare un rapporto tra mecenate e servitore. Tuttavia il nome di Paganini non figura in nessun registro di professori a Pisa. *Cfr.* J. DAVIES, *Culture and Power: Tuscany and its Universities, 1537-1609*, Leiden-Boston, Brill, 2009, pp. 183 ss.
13. *In morte Miniati Pythii Abbatis Montolivetani Pagani Paganinii Licanensis*, Firenze, s.e., 1567; *Pagani Paganinii Impares Versus in Nuptiis Ioannis Baptistae Dorae*, Genova, Belloni, 1570.
14. La traduzione in italiano dei due epitaffi è di Claudio Fraccari, che si ringrazia; si ringrazia altresì Paola Besutti per la collaborazione nella trascrizione dei documenti d'archivio della Appendice che segue. La traduzione del presente contributo in italiano dall'originale inglese è di Daniele Bini.

#### APPENDICE DOCUMENTARIA

ASMN	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
ASF	Archivio di Stato di Firenze
Mdp	Mediceo del Principato

##### I.

Registrazione della morte di Joseph (Giuseppe) Striggio (la forma mantovana del nome – Joseph, mai Giuseppe – è usata coerentemente nei Registri)  
 ASMN, Registro necrologico n. 7 (1560-1563), c. 47v

Die Dnico 15 sepb' 1560

Ms Joseph di strigi de la c[ontra]da la nave morto di febra et da una postrema nel stomacho  
 infermo giorni 4 d'etade anni 33

2.

Lettera di Cosimo de' Medici a Guglielmo Gonzaga, Pisa, 20 dicembre 1561  
 ASMn, AG, b. 1086

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re

Essendo successa la morte di ms Giuseppe Strigi, pare che l'heredita tutta devesse pervenire in ms. Alessandro Strigi padre d'un giovane molto virtuoso, e da bene, che sta hora alli servitij miei, non di meno trovandosi egli assente certi suoi nipoti si intrusero in essa; onde per non stare à litigare con li suoi medesimi, acciò, che nel disputare non nascesse cosa, che potesse partorire tra loro disunione, et inimicitia, si contentò per via di accordo di relassarle à questi suoi nipoti una parte; Hoggi alcuni di loro non si quietando di quella cercono di molestarlo di nuovo; però egli se ne viene à Mantova desideroso per li medesimi rispetti di terminare ogni differentia per via di compresso, ò in altro modo sommarimente. Prego V. Ecc.za che et in questo, et in ogni altro suo affare l'habbia assai *[sic]* per raccomandato; assicurandosi, che io riceverò tutti quei favori, che le piacerà di fargli, come conferiti in uno de' più accetti creati, et ser.re che habbia, per restarsene grandemente obligato. Da Pisa li xx di Dicembr. M.D.LXI

P servi.re V.a E

El Duca di Fiorenza

3.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici ad Alessandro Gonzaga, 30 dicembre 1561  
 ASFi, Mdp, b. 215, Registro, Copialettere, cc. 5v-6r

Al s.r Aless.o Gonzaga, 30 xbr 61

Ms Giuseppe Strigio morendo l'anno pass.o per otto o x milia s.d di faculta che si perveniva a ms Aless[andr]o Strigio, il quale sendo qua alli miei ser.tii per le molte virtù e buone qualità sue, alcuni suoi nipoti ne presero il possesso lor, credendo d'haverli su ragione ma venendo poi ostare suo p.re, iustificò che non se ne havea alc[un]a, ma per non venir in discordia sendo parenti si contentò di lassarne goder' loro una parte, con obbligo che si ponesse fine a ogni litigio, et hora non contenti al patto, lo vanno ogni giorno molestando. Per il che desiderando io che ms Aless[andr]o possa attendere quietamente a servirmj et che queste differenze si finischino per via di compromesso sumariamente acciò non s'habbiai tra loro a venir all'arme, prego V. S. quanto più posso di cuore, che udite le ragione loro operi in gratia mia col Sr Duca suo, che questa causa si decida con buona e spedita giustitia, così per quelle che appartiene all'heredita, come per qual sino gli a credito che havessi, interponendoci ogni suo potere, et autorità, che di tutto quello che le piacerà fare in beneficio di ms Aless[andr]o giovane tanto meritevole, io ne riterrò tutto l'obligo a V. S. alla qle –

4.

Lettera di Francesco Tosabezzi, castellano di Mantova, a destinatario sconosciuto,  
 Mantova, 26 ottobre 1563. ASMn, AG, b. 2571

S.r mio,

Nell'espedit che si volia far, del Malatizzo, il S.r Cap.no di giustitia mi ha mandato q.ta police *[polizza]*, che contiene, come ms Aless.ro Strigi è stato ammazzato hoggi nell' hora del desinare. S. Al.za ha mandato a dimandar subito esso Cap.no per intender minutamente il caso, et egli ha replicato il med.o, che si contiene ne' la police, et non essendo q.ta per

altro a V.S. mi racc.do senza fine. Di Mantova il xxvj. di Ott.re M.D. lxiii  
S.or di V. S. Fr.co Tosabezzo

5.

Lettera (rapporto) di Annibale Cizzolo, capitano di Giustizia,  
a Francesco Tosabetti, castellano di Mantova, 26 ottobre 1563. ASMn, AG, b. 2571

Molto M.co S.r

Essendo io questa mattina al offitio mio, et erano già sonate li diece nove hor', mi fu detto ch' ms Alessandro Strigio era stato ammazzato per il che mandai per chiarimi se questo era vero poiche colui qual me lo hauea detto non lo sapeva del certo ma diceva di haverlo inteso da altri. Mandai subito a chiamar il Barigello et il Cavagliero del palazzo. et poco poi venne doi di quelli del Barigello quali mi dissero che pur la nova era troppo vera ma che coloro se ne erano fugiti per la Porta della Predella. Et subito mi andai a casa\* [\*in margine: la qual è da S.ta Croce] del defonto dove trovai un putto contadino qual dice che essendo lui in strada col attendere al carro et boui vidde certi huomini dar a questo gentilhomo et subito lui cadeva in terra et quei tali corsero verso il loco dove era il contadino per il che esso contadino corse in casa. Et poiche quella parte verso la quale corsero coloro era verso il loco dove si tiene la posta mandai per intender' se ivi erano allogiati alcuni et poco poi intesi che trei questa matina erano venuti ivi a cavallo dimandando se ivi erano allogiati doi cremonesi dicendo che certi cremonesi dovevono venir a quel loco et però che volevano aspettarli et così posero i cavalli in la corte et doi di essi trei andorno via et l'altro resto ivi tanto che doppo à un gran pezzo fu sentita una voce a gridar sù sù presto presto à cavallo et andorno via. Poi una donna vechia massera\* [\*in margine: del defonto] mi diede una lettera serrata et sigillata del tenor' qui alligato dicendomi essa donna che tal lettera subito che senti suo patrono a gridar in quel che lei volse venir in strada, gli fu tratta contra ma non sa da cui. Poi subito mi son chiarito che trei a cavallo correndo quasi a tutta briglia se ne son fugiti per la porta della Predella et son stati visti per la strada del corso andando via di bon passo et quasi correndo a cavallo ma niuno sa dir chi erano quei tali. Ho mandato il not.o di guarda a dir al Barigello che vadi dietro a costoro. Non è, accaduto due i botti poiche subito come ho detto hebbi aviso che erano fugiti. Io sospetto molto contra il ms Hier.mo Strigio suo parente si perche il detto ms Aless[andr]o adi passati si querelò che detto ms Hier.mo lo hauea assaltato. et perche quella lettera assai bene dimostra questo. Ho voluto far saper questo ad ogni bon fine a V.S. alla qual mi racc[oman]do adi 26 di ottobre. 1563  
Sre Hannibal Cizolo

6.

Lettera di Hieronimo Striggio ad Alessandro Striggio padre, consegnata  
dalla domestica di Striggio e allegata alla lettera di Cizzolo (si veda «Appendice», 5),  
Mantova, Hostaria della Gatta, 25 ottobre 1563. ASMn, AG, b. 2571

Molto Mag.co S.r Aless.ro

Non vi potria dir' con quanto mio dolor' è mia mala satisfactione vi habbia da esser' nimico  
ma patientia. Voi volete così non posso farli altro sapervi voluntieri qual causa sia stata che  
vi siati co' il v.ro cativo animo deliberato messermi in desperatione volendomi ruinare  
dir il falso dicendo che Io vi ho voluto amazzar' et volendolo approvar' con testimonj falsi,  
quando dirano overo havereano ditto che Io vi habbia voluto amazzar' il che no' è vero

ancora saperei voluntieri che causa haveti habuto ti cerca'morire che adesso di disturbarmi in tutte le cose mie dove haveti potuto ancora havesti che dir' delle cose assai quale per non esser' molto longo le tacero, essendo vinto ancora da grande colera con voi per lo mal animo qual sempre haveti mostrato contra al sangue n.ro, ma quando non havesti mostrato il v.ro mal animo contra di me no' havesti potuto far altro se no' lasciarmi sbrigar' fra noi, ma conoscendo che la voleti a' torto con me mi son deliberato volerla co' voi, et con chi la vorà co' me, ma sforciatamente co' voi, perche vi sarei stato no' nepote ma figliolo, se havessi voluto, ma non volendo no' date la colpa ne voi ne la gente del mondo se no' a voi, se mi mostraro di esservi inimico cosi vi lascio facendovi saper' che alli 25. d'ottobre 1563 nella hostaria della gattain Mantova Io hier.mo strigio vi scrissi.

## 7.

Lettera del conte Ottavio Caracciolo, cancelliere ducale,  
a Pietro Martire Cornacchia, segretario ducale, data imprecisata. ASMN, AG, b. 2571

Molto M.co S.or mio Osser.mo

Hor hora che possa esser li xx sono dati i botti, et ho inteso che andando a disinari Ms Aless striggio Pre del striggino et essendo quasi su la porta per entrar in casa sua, da S.ta Croce, si gli è fatto dinanzi uno, chi fin hora non si sà ch'egli si sia, con una lettera in mano, e dopo havergliela presentata ho posto mano ad un pistolero e gli ha dato due gran feriti sopra la coppa, per le quali è morto subito et si dice che costui subito dopo il fatto se n'è montato su li poste insieme con due altri chi gli hanno fatto scorta et fuggito verso la porta delle Predelle [aggiunge: scritto in fretta]

[Nota unita al sigillo della lettera] Ho dipoi inteso che non sono altrim.te dati i botti, et che il Pignatta va a Firenze a portar la nuova al fig.lo

## 8.

Registrazione della morte di Alessandro Striggio padre, 27 ottobre 1563  
ASMN, Registro necrologico n. 8, 1563-1564, c. 25r

Die mercurii 27 Ottobre 1563

Ms Alex.ro de strigij di la c[ontra]ta del Mo'tenigro morto per essere sta' amazato da persone incognite di eta d'anni 60

## 9.

Lettera di Francesco de' Medici a Guglielmo Gonzaga,  
Poggio a Caiano (villa dei Medici vicino a Firenze), 29 ottobre 1563  
ASMN, AG, b. 1087

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re

Ms Alessandro Strigio Vassallo di V. Ecc.a il qual si trova à servigi del Duca mio s.re ha inteso la morte violenta di suo Padre da lui amato tenerissimamente con quello estremo dispiacere d'animo, che può imaginarsi ognuno, et per certo merita gran compassione. Egli era risoluto di venirsene correndo per dimandar giustitia di cosi atroce et brutto caso all'Ecc. za V. ma l'ho io ritenuto, assicurandolo, che ella non ci può mancare di farne ogni possibile dimostratione, nè esser bene per hora, che si pigli questa stracca, ma che deputi solo una pers[ona] la quale ne faccia istanza all'Ecc.ma V. et che io sopra ciò le scriverei pregandola con tutta caldezza come fo veramente, anchor che sappi, che con un Principe giusto non sia

punto necessario, movendosi da se stesso, hò non dimeno voluto satisfare à ms. Alessandro, per la affettione, che io gli porto, mercè delle singolari virtù sue. V.ra Ecc.a me ne farà gratia, et mostrerà al mondo, che le cose mal fatte le dispacciono. Co' l qual fine raccomanddomi prego Dio, che le doni ogni prosperità. Dal Poggio all xxix d'ottobre M.D. lxijj  
S.re Do' Fran:co de Medicj .P.

## IO.

Lettera di Alessandro Striggio a Guglielmo Gonzaga, Firenze, 6 novembre 1563  
ASMN, AG, b. 1112

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re patron mio Col.mo

Se mi duole estremamente non pur della morte di mio padre ma dell'assassinio usato contro la persona sua così sceleratamente mi consola anchora la speranza ch'io tendo nella giustitia di V. Ecc.za et confido che ella commetterà dimostratione conforme a così atroce caso seguito da mezzo giorno nella sua citta di Mantova, contra un vecchio di sessanta e tant'anni, e per ingiusta sete, come si crede, di robba. Lo desiderava come humil vassallo e servitore dell'ecc.za V. venir a supplicarla presentalmente di cio, et di dignarsi di favorir per iustitia la causa mia, ma al s.r Duca et principe di fiorenza miei sig.ri e parso per bonta loro: di comandarmi che per loro non mi metta a' pericolo di esponer la vita al secondo assassinio il qual forse quietarebbe assai chi a causato il primo; Et pero si è fatto risolutione di mandar ms. Francesco Buonavolta appresentator di queste con mandato di procura di veder diligatamente le cose mie. La onde supplico humilmente L'Ecc.za V.ra, che per solita sua benignita si degni favorirlo, et commettere ch'egli possa liberamente spedire queste mie occorrenze, che ne riceverò gratia singolarissima da quella, alla qual con ogni debita riverenza bacio le mani, e prego di continuo il s.r Dio per ogni sua felicita.

Di Fiorenza alli 6. Di Novembre 1563

Di V. S. Ill.ma et Ecc.ma

Devotissimo Ser.re e Vassallo

Alessandro Strigio

## II.

Lettera di Alessandro Gonzaga a Francesco de' Medici, 8 gennaio 1564  
ASFi, MDP, b. 503, c. 65r

Ill.mo et Ecc.mo S.r mio oss.o

Havuta la lettera di V. Ecc.a per conto di Ms Aless.ro Strigio, no' hò mancato, ne son per mancar' d'aiutarlo, è favorirlo à tutto il mio poter', nelli causi sui ch'egli tiene qui, come già ho fatto saper' al Bonavola [Francesco Buonavolta; si veda «Appendice», 10] suo procuratore, dove spero che V. Ecc.a potrà intender quanto harò operato in beneficio del sud.to Strigio, qual venandomi racc.to da lei che tanto desidero servir', et hò caro che mi comandi, oltre ch'io l'amo assai per i meriti suoi, tengo debba rimaner sodisfatto dell'opera mia, et con prgar V. Ecc.a in ogni occorenza à valersi di me, gli bacio co' ogni affetto le mani, Idio pregar.o S. Il.ma persona guardi et contenti longamente

Di Mantova le viii. Genaro del 64

Di V. Ecc.a

Deditiss.mo S.re

Alisandro Gonzaga

12.

Lettera di Taddeo Lardi, capitano generale di Ferrara, a Cosimo de' Medici,  
Ferrara, 14 gennaio 1564. ASFi, MDP, b. 513, c. 203r

[...] Considerato di quanto comodo e benifizio sarebbe a V. Ecc.a d'incaminare un negozio suo nel modo che ho conferito con lettere al mag.co ms Alessandro Stregio, el quale ho pregato che degniandosi quella di ascoltarla la informi [...] largamente del tutto e piaccendo a V. Ecc.a metter ad eseguzione io farò tanto quanto quella si contentera [...]

Di Ferrara, Il di xiiij.o di Gennaro. MDL xiiij.o

13.

Lettera di Alessandro Striggio a Cosimo de' Medici, Firenze, 26 gennaio 1564  
ASFi, MDP, b. 513, c. 433r-v

Ill.mo et Ecc.mo s.r Duca

Lo Assasinamento che è stato fatto in la persona del mio Carissimo padre bona memoria mi da di continuo travaglio, e da pensare, à il far' castigare quegli assasini che lo amaciorno, li quale io intendo che si riparano su lo stato del Duca di Ferrara nel qual stato vi è un capitano generale de tutti le exechutionj, il quale à una autoritate, come che fusse il Duca suo s.r proprio, à il quale ò scritto, che banditi che seran di Mantova per le conventioni che è fra Ferrara e Mantova, voglia usar diligentia di farne far captura ch'io li donarò schuti 240 d'oro in oro, e darollj bona cauzione il quale me a scritto che faccia sian banditj e che li manda la fede de bandi che fara di modo che saro servito, e insieme mi à mandato lo inchlusso memoriale ch'io lo negotia per far li servitio con V.ra Ecc.za Ill.ma, e perche io so che a li suoi segretarij se li puo indriciare, ogni importante negotio et io per non la infastidire ò fatto elecione de indripiar detto memoriale a il S.r Concino, che co' piu facilita lo tratera con V.E.J. e che tale negotio potria non li dispiacere, e io, per il Debito che tengo verso mio padre, e anchora per assicurar me, puoi che li medesimi ancora minaciano me di farmi amaciare ò pensato preseguitarli per via de la ragione pensando non manchar per questo al debito e a l'onor mio, remetendomi in questo, e in tutte l'altre cose a quanto V.E.J. mi fara comandare, suplicandola che per sua benignita si degni che la resolutione che a lei piacere di fare per detto Cap.no Tadeo venghi ne le mie mani per che gliela mandi, e conischa che o cerchato per la parte che io ò potuto fare, lo abbi servito, et qui facendo fine con ogni debita riverenza le basio le Ill.me manj pregando Dio che guardi la persona di V.ra Ecc.tia Ill.ma e le conceda quella maggior felicita che desidera.

Di Fiorenza alli 26 genaro 1564

Di V.E.J.

Humil.mo servitor perpetuo

Alessandro Strigio

14.

Lettera di Francesco de' Medici ad Alessandro Gonzaga,  
Firenze, 23 febbraio 1563 [sic, ma 1564]. ASMn, AG, b. 1087

Ill.mo Sig.re

Io amo tanto ms Aless.o Strigio per le buone qualita et virtù sue, che havendo altre volte raccomandato a V.S. Ill.ma i giusti suoi interessi; mando hora a posta ms. Deifebo Tolomei gentilhomo senese, accio che col favor suo venga di ridurgli a buon termine. Pregandolo

quanto possa, che per amor mio le piaccia ordinare, che le sia administrata breve et spedita giustitia nelle cose concernenti il benefitio di ms. Aless.o et quale sendomi grandemente a cuore, lo ricevero da lei per favore segnalatiss:o Et le bacio le mani, che Dio la conservi felice.  
Di Fiorenza a di xxij di Febr.o 1563

Di V.S. Ill.ma

Per servirla

Do' Fran.co de Medicij .P.

## 15.

Lettera di Alessandro Striggio a Guglielmo Gonzaga, Firenze, 23 febbraio 1564

ASMN, AG, b. 1112

Ill.mo e Ecc.mo S.re patron mio Col.mo

Viene ms. Deifebo Tolomei mandato dal s.r prencipe di Fiorenza per haver cura alle liti che costi mi sono mosse contra ogni ragione et massimamente da fratello e da figliuolo di chi ha assassinato e morto mio padre et si chiamano Hercoli e Alberto Strigi, i quali dopo haver lungamente insediato e con velenj e con altri modi scelerati la vita di mio padre e mia sicome si è visto troppo manifestamente hora per ruinarmj affatto mi stariano quanto possono nella faculta ingiustissimamente, et tanto piu s'ingegnano di ruinarmi quanto che mi trovo absent, no' essendo piaciuto fin ad hora al S.r prencipe che io mi trasferissi costi à proveder alle cose mie, considerando che questi sceleratj havendo morto mio padre piu facilmente si disporrano ad assassinar me, poi che con la morte mia havrano, come forse sperano, finito tutte le dificulta: supplico dinanzi humil.te l'Ecc.za V.ra à degnarsi di favorire la mia giustitia, e di ascoltar benignamente detto ms. Deifebo quando occorrera che esso ricorra alla protettione et giustissime bonta di V. E. I per le sudette cose mie, accioche se ne veda presta e raggiornevole speditione et che io no' habbia da consumare in ingiustissima lite queste poche faculta che mi restano, come e il principale intento dell'i miei adversarj, et ne terro obbligo perpetuo alla E.V.I. alla quale humilmente bacio la mano et prego il Sr Dio per ogni sua felicita

Di Fiorenza alli 23 febraio 1564

Di V.E.I.

Humil.mo et Devotti.mo servitore Alless.ro Strigi

## 16.

Lettera di Alessandro Striggio a Bartolomeo Concino, segretario ducale

dei Medici a Pisa, Firenze, 4 marzo 1564. ASFi, MDP, b. 503a, c. 106or

Molto Mag.co S.r mio oss.mo

Trovomi la di V.S. del primo a me quanto debbe gratia, et poi che mandando il Cap.o Tadeo de li condonatj sera cosa grata a Sua Ecc.za se gli è scritto conforme a quanto V.S. m'ha imposto, et penso che, poi che mi fece assapere che n'aveva una bona smanata che subito alla hauita de la mia li mandera. Resta che subito gionti e consignatj che V.S. faccj, che li condutorj per le lor condotte spediti co' le loro provisione che cosi detto Cap.o Tadeo desidera si come se gli schrisse per la prima mia. Ne essendo questa per altro gli basiaro le manj pregando Dio per ogni sua essaltatione,

Di Fiorenza alli 4 Marzo 1564

Di V.S.

Affe.mo ser.re

Alessandro Strigio

17.

Lettera di Bartolomeo Concino a Francesco de' Medici a Firenze,  
Mantova, 14 aprile 1564. ASFi, MDP, b. 505, c. 345r

[*Concino ha presentato la lettera di Francesco a Massimiliano Gonzaga*]:  
[...] Restò detto Signore molto contento della buona volunta di V. Ecc.za.

18.

Lettera di Alessandro Gonzaga a Francesco de' Medici, Mantova, 20 aprile 1564  
ASFi, MDP, b. 499, c. 482r

Ill.mo et Ecc.mo S.r mio osser.mo

Non hò piu presto voluto dar' risposta alla lettera di V. Ecc.za che piacque d'inviami per Ms Deifebo Tolomei Gentilhuo' Senese per il particolar' di Ms Aless.ro Striggio, aspettando a vede' à che fine sè incaminassero le cose di lui poi che dal canto mio nò ho lassato opera alc.una per quanto hò potuto in beneficio suo, et per l'venir maggiormente perseverarò, à fin che ottenghi l'honesto suo desiderio et tanto piu lo farò, conoscendo esser' gradito da V. Ecc.za la qual mi farà sempre favor' a commandarmi, oltre che le virtu et meriti del sud.to Strigio lo meritano, et me ne astringano, quindi restarò con rimettermi à esso ms Deifebo in quanto di piu potessi dir', solo certificando Ecc.za che non ha' maggior ser.re in queste parti che me che piu desideri servirla et per tali baciandogli li mani, priego N. S.re Dio li concedi soma Felicità et grandezza, Di Mant.a lo xx April 1564

D. V. Ecc.a Ded.tiss.mo S.re

Alisandro Gonzaga.

19.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici a Guglielmo Gonzaga,  
Cafaggiolo (villa dei Medici vicino a Firenze), 18 luglio 1564

ASFi, MDP, b. 222, Registro, Copialettere, c. 40v  
(altra lettera simile da Cosimo de' Medici)

[...] Il medesimo Tasso le parlerà in materia di M. Aless.o Strigio, pregola che gli presti fede, et che abbracci suo vassallo, et mio creato, che lo merita per le molta virtù sue.

[*Il 22 luglio Tasso scrisse che sia con Cosimo, sia con il segretario Concino «si stese in molte parole a mostrarmi quanto desiderava che le fusse racc.to Il S.r P.o la lite di M. Aless.ro Strigio, pregandolo caldiss.te che per far gratia a lui voglia favorir la sua giustitia, et con la sua Autorità troncar le infinite calunnie degli Avversarij»: PORTIOLI, Lettere inedite di Bernardo Tasso, cit., pp. 47-48].*

20.

Lettera di Alessandro Striggio a Guglielmo Gonzaga, Firenze, 4 agosto 1564  
ASMn, AG, b. 1112

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re patro' mio oss.o

Se la Molta confidenza ch'ho hauto sempre nella buona et santa Iustitia del E.V.I nò m'havesse detto ardir' de suplicarlo in ogni mio negotio, non me sarei mosso spedirgli il presente mio apposta et questo è che essendo a requisition mia fatto Captura dal Cap.o Tadeo Lardi Bargello generale dil S.r Duca di ferrara d'un detto Venetianello per haver commesso l'homicidio in persona de mio p[ad]re come per examine ha confessato al detto

Bargellò per tanto cò ogni debta rever.tia le supplico me faccia gratia di domandar detto venetianello secondo la conventione fra l'ecc.ze v.re al sudetto Sr Duca di Ferrara, et quello bene et diligentemente examinato, si di questo homicidio come d'altri delittj castigarlo, con i sue aderentj, si come la iustitia comporta che gli ne restaro perpetuamente obbligato et fara cosa grata a Dio, et Degna dell'Ecc.za v.ra Ill.mo, alla quale humilmente li bacio l'ILL.  
me manj et prego Dio p. ogni sua maggior altezza

Di Fiorenza alli 4 Agosto 1564

Di V.E.I.

Devotiss.mo et obb.mo ser.re perpet[uo]

Alessandro Strigio

21.

Lettera di Deifebo Tolomei a Francesco de' Medici, Mantova, 20 settembre 1564  
ASFi, MDP, b. 510, c. 226r

[...] Il Cav.er Concino partì di qua, certo, co' grandiss.o dispiacere di tutti gli homini da bene, e, inteligenti di q.a nobiliss.a, e, litigiosiss.a Citta dove son molti purgati intelletti, mass.e ne la Profession legale [...]. Come passino qua le cose di ms Alis.o Strigio, per non infastidir V.E.I. co' la longhezza del scrivere, me ne riportaro a la relatione di lui med.o, e, del Cav.r Concino informatiss.o di tutti i meriti de la causa, e del mio procedere.

22.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici a Deifebo Tolomei, Firenze, 4 ottobre 1564  
ASFi, MDP, b. 222, Registro, Copialettere, c. 114r-v

A ms Deyfebo Tolomei

Con la vostra de xx si sono ricevute le lettere de quel Ecc.mo Sig.re responsive ad alcune nostre; onde in ciò non occorre altro de no' certificarne il Castellano, la volonta del quale et la devotione vostra verso noi è nota molto bene per le relationi che spesse volte et nel ritorno suo frescamente c'ha fatte i Cav.re Concino; conserveremo memoria di questa et di quella, et nel'occorrentie faremo d'ambe duoi, di che potrete assicurare il Castellano per parte nostra. Sentiremo piacere che habbiate raccomandata conforme a iustitia la causa dello Strigio la quale desideriamo sia terminata con quella maggior brevità che li ordini iuridici, et l'honor nostro comportano perche amandolo noi le virtu sue vorremo vederlo presto fuora di litigio e di travagli. Da Fiorenza.

23.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici a Massimiliano Gonzaga,  
Cerreto (villa dei Medici vicino a Firenze), 28 ottobre 1564  
ASFi, MDP, b. 222, c. 137v

Al Sig.r Massimiliano Gonzaga

Alessandro Strigio il quale portera questa a V.S. lettera viene in quella città per alcuni suoi affari, ne' quali sapendo di quanto giovento gli possa essere il molto aiuto di lei ho voluto raccomadarlo con questa mia, pregandola come fo caramente a volerla interporre a benefitio et favor suo per farne piacere averessimo et del quale oltre che le sarò molto tenuto grato, mi troverà sempre pronto a renderline il cambio in ogni sua occasione, et con offermili ad altre cose. Da Cerreto.

24.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici al cardinale di Mantova Federico Gonzaga,  
Cerreto, 28 ottobre 1564. ASFi, MDP, b. 222, cc. 137v-138r

Al Car.le di Mantova

Con il piacere ch'io sento d'ogni occasione che mi si presenti di fare reverenza a V.S.S.a  
vengo a raccomadarle Aless.o Strigio mio gentil'homo il quale viene a quella Città per  
accomodare alcuni suoi negotij. Pregola con tutto l'animo a rendersegli favorevo.te per  
amor mio, che in piegherà tutto in persona virtuosa et le ne haverò io molta obligatione  
come haverò anco, ch'ella si degni talvolta comandarmi, et valersi liberam.te come di prop.e  
delle cose mie; et con baciali le mani [...] Da Cerreto.

25.

Lettera di Massimiliano Gonzaga del Borgo a Francesco de' Medici,  
Mantova, 30 novembre 1564. ASFi, MDP, b. 510b, c. 1018r

Ill.mo et Ecc.mo S.ore

Mi reputo a gran favore, che la V. Ecc. si degni tenermi in sua buona gra' et di comandarmi  
come ella ha fatto hora per conto di ms Alessandro Strigio. Però le me bacio le mani, et in  
quanto non mancherò di far quanto ella mi comanda, rendendola certa che se ben ci spen-  
derò tutti li forze mie, non per ciò sodisfarò al desiderio, et oblio, che ho di servirla [...].  
Di Mant.a il dì Ult.o di Nov.re nel lxiiij

Di Vra. Ecc.za

Affectionatiss.o se.re

Max.no Gonzaga del Borgo

26.

Lettera di Deifebo Tolomei a Francesco de' Medici, Mantova, 8 dicembre 1564  
ASFi, MDP, b. 510b, c. 1168r-v

Ill.mo et Ecc.mo S.re et P.ron mio Col.mo S.re

Dal primo giorno ch'io venni in questa Città per commandamento di Vostra Eccellenza  
Illustrissima, considerata la maligna natura del principal negozio di ms Alessandro Strigio,  
giudicai che fosse meglio, per molti rispetti, trattar tutte queste sue Cause, piu con la pazienza  
et co' la dolcezza, che co'l troppo spronarle, et co'l proceder rigorosam.te però le incaminai  
per questa via: onde (havend'io mostrato qua qsto mio buon'animo) disposi agevolmente  
co' la gratia di Dio, et con la grand'ombra di V. Ecc.a ill.ma questo Ill.mo et Ecc.mo Duca,  
al passarmi, secondo le occorrenze, a beneficio di ms. Alessandro tutte le honeste gratie che,  
fin qua, ho domandato a sua Ecc.a, fra le quali sono state alcune poco solite à concedersi,  
pur si sono conseguite per mezo della cortesiss.a natura di questi altri Ill.mi S.ri Gonzaghi,  
che mostran tutti portarle singolar affectioni et reverenza. A questo effetto è concorso ancora  
l'haver'io maneggiati li aversarij in modo, che non solam.te si sono adormentati nella Causa,  
ma paion, piu fa, risoluti ò a ceder' alle litì ò a lasciarsi, senza oppositione, venir la sentenza  
contra, et volentieri havrebon rimesso ogni cosa in V. Ecc.a Ill.ma, se havessino sperato  
ch'ella fosse per pigliar assunto di terminarle. Finalm.te il punto si è ridotto a q'ste termini,  
che, l'altra matina, l'ILL.mo et Ecc.mo S.or Cesare Gonzaga mandò per me, et come s.re per  
natura e per habito tutto volto à ogni heroica et virtuosa operatione, lodato prima il ban-  
dirle ch'io preso per sviluppar questa intrigat.ma matassa, mi fece poi un molto prudente et

ordinato ragionamento intorno a questa materia, concludendo che per officio Christiano, et per honor' et servitio del Duca, suo Cugino, era obligato a abbracciar q.sta difficolità, co' far che ms Aless.ro habbia la sua heredità, et quieter, fra se stessa questa lor nobiliss.a Famiglia Strigia, dicendomi che gia ne haveva parlato vivam.te a ms. Aless.ro, et che lo trovava molto duro in certi particolari, ma risoluto di far sempre quello che paresse a V. Ecc.a Ill.ma, però mi commessi ch'io le avisassi questa sua mente, et la pregassee strettamente da parte sua, si degnasse essortar ms. Aless.ro a rimettersi in lei, et ch'ella poi commetterebbe qua il negozio a persone, che tenerebbe conto dell'Interesse et honor suo, come del proprio, et di quello di V. Ecc.a Ill.ma, et ch'io l'assicurassi che accommoderebbe questa dura materia talmente che restarrebbe spento il foco della nemicitia, ms Aless.ro senza macchia alcuna, et V. Ecc.a Ill.ma ben satisfatta dell'opera sua. Qui a tutte le persone di giudicio, et che amano ms Alessandro, par ch'egli no' possa pigliar la piu propria et piu honorata risolutione de suoi travagli che q.sta, per tutte le qualità che concorrono in lui, et a me particolarm.te piu che à nessun'altro, che ho maneggiato le cose sue, et le veggo et con amore et dentro alle scorze, pur mi rimetto alla dispositione di Dio, et di V.ra Ecc.a Ill.ma, alla quale bacio humilissimam.te le Ill.me mani, et desidero ogni sommo bene et felicità, Di Mantova il Di Viij di Decembre MDLXIIII Di V.ra Ecc.a Ill.ma

Humiliss.mo e devotisi.o ser.or

Deifebo Tolomei

27.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici a Deifebo Tolomei,  
Firenze, 15 dicembre 1564. ASFi, MDP, b. 222, c. 190v

A ms. Deyfebo Tolomei

Non possiamo che non laudare la buona intentione vostra in materia dello Strigio et ci sarebbe di molta satisfactione ch'egli vivesse in pace rendendosi benevole a chi anche gl'havessi fatto offesa, sendo cosa da cristiano, Non dimeno non è offitio nostro il costringerlo a fare quello che non vuole, pero lasceremo questa cura ad altri; per sentir sempre piacerà quant'egli sia permesso a satisfar et alla conscientia et a quei ss.ri Ill.mi Da Fior.za

28.

Lettera di Alessandro Striggio a Francesco de' Medici, Mantova, 2 febbraio 1565  
ASFi, MDP, b. 513a, c. 565r-v

Ill.mo et Ecc.mo S.re e patron mio Col.mo

Venni da queste bande spinto solamente da un vivo desiderio e singolar obbligo ch'io ho da far quella dimostratione che per me si puo, del caso de la botta di mio padre, et per far chastigare un tristo che vi si trovo, ne fin quij, se potuto secondo lo stil di qua ancor provar a bastanza le essechutione. Le cose mie civille so' ridutte per gratia de Iddio del favor di V.E.J. et de l'amorevole et prudenti opperationj del Mag.co ms Deifebo a termine che fra pocchissimi giornj ci e stato datto intentione di favorevole sentenza, et havendo inteso che V.E.I. fa preparare un molto allegro Carnevale di varie feste, e musiche, son stato piu volte in fantasia di venirmene pensando che la potesse haver qualche bisogno del servitio mio. Di poi mi son risoluto che se cio fosse V.ra Ecc.tia Ill.ma me l'arebbe fatto comandare, onde mi son risoluto fermo per ritorarmene co' l'animo più quieto, ma se pure il voler suo è altrimenti la supp.co mi faccia gratia di farmelo intendere che me ne verro, lassando

questo fine imperfeto ancor che m'importi assai per molte cose che ricerchano la presentia mia pur ne molto piu è caro et desidero servire V.E.I. che satisfare ogni altro mio utile et contento. E con questo bascio le manj humiliss.te di V.E.I. che Dio n.ro S.re la feliciti in quel che si dice, et in ogni altro suo desiderio; di Mantova alli 2 febraro 1565

Di V.ra Ecc.tia Ill.ma

Devott.o et humil.o ser.re

Alessandro Strigio

29.

Lettera di membri della famiglia Striggio a Francesco de' Medici,  
Mantova, 9 febbraio 1565. ASFi, MDP, b. 513a, c. 69or

Ill.mo et ecc.mo S.r Principe

Havendoci n.ro S.r Dio fatto gra' che V. Ecc.tia habbi mandato qua Ms Deifebo ci e paruto debito n.ro e ufficio di gratitudine ringraziarla di tanto beneficio perche invero non potevamo desiderar persona piu al propositio nro havendo co' la sua prudentia condotto a fine una impresa tanto difficile si per benificio di ms Aless.o come per la quiete di tutta casa n.ra ha proceduto in questo negotio cosi fastidioso con una modestia accompagnata da una destrezza mirabile servando sempre la degnita di V. Ecc.tia talmente che non solamente noi consanguinei le restano con oblio perpetuo ma si ha ancora fatto benivolo tutta questa città per la vertu e bonta sua. Per il che sarremo eternamente tenuti a servir V. Eccentia come servitori obligatissimi di tanto beneficio con che baciandoli humilmente la mano in sua bona gratia se li racomandiamo et preghiamo ogni fellicita Di Mant.a il 9 febr.o 1565

Di V. Ecc.tia

S.tori Devotiss'

Li consorti de Striggi

30.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici ad Alessandro Striggio,  
Firenze, 12 febbraio 1565. ASFi, MDP, b. 222, c. 24or

A Alessandro Strigio

Voi sapete che ci sete sempre caro, et in questi passatemi del Carnoale sareste stato oportuno, non dimeno la volunta che vi tenemo fa che vogliamo antiporre questa volta il commodo vostro al nostro desiderio, però attendete accomodare le cose vostre, che seppure sara di bisogno vi faremo chiamare. Da Fiorenza.

31.

Lettera di Deifebo Tolomei a Francesco de' Medici, Mantova, 2 marzo 1565  
ASFi, MDP, b. 514, c. 218r

[...] Con la gratia di Dio, e, del favor di V.E. Ill.ma tutte le liti del Strigio, da una in poi di non molta importanza, son terminate, con le sententie in favor nel modo che si son domandate, e piu che non si sperava, considerando la maligna natura del negotio, di sorte che si trova fuor di travaglio, et tutte le cose sue in sicuro. Hor nom havend'io qua da servirla in altro pensarò potermene ritornar costa: doppo hieri fece un anno, con bona gratia et licentia di V.E. Ill.mo [...]

Di Mantova alli ij di Marzo 1565

32.

Minuta di lettera di Francesco de' Medici a Deifebo Tolomei,  
9 marzo 1564 [*sic, ma 1565*]. ASFi, mdp, b. 222, c. 265r

A ms Deiphebo Tolomei a di 9 di marzo 64 [*sic, ma 65*]

Che la causa dello Strigio sia terminata secondo il suo desiderio c'è sommamente grato, e a voi aggradiamo ogni fatica che n'havete presa [...]

33.

Lettera di Eleonora Gonzaga, duchessa di Mantova, a Francesco de' Medici,  
Mantova, 1 aprile 1565. ASFi, mdp, b. 2938, cc. non numerate

Ill.mo et Ecc.mo S.re

Ritornandosene all'Ecc.za V.ra Ms Deifebo Tolomei dopo l'haver dato buon assetto ai negozi, per i quali fu mandato in qua da Lei, non ho voluto lasciar di visitarla co' l mezo suo. Anzi per la molta confidenza, che tengo in lui, come in quello, che qui si è fatto conoscere ornato di virtuose, et rare qualità, et divoto, et fedel ser.re di V. Ecc., l'ho ricercato a parlarle in mio nome sopra le cose di Ms Aless.o Striggi, et appresso d'un favore, che haverei grandem.te a caro d'impetrare di lui a beneficio di Ms Gio Battista de Muri [...]. Priegola dunque ad haver grato l'ufficio, che per me sarà fatto da Ms Deifebo, a credergli intier.te et a far quello, ch'io confido nella cortesia, et amorevolezze sua [...].

34.

Lettera di Alessandro Striggio a Francesco Tosabevi, castellano di Mantova,  
Mantova, 13 marzo 1565. ASMn, AG, b. 2573

Molto Mag.co s.r mio oss.o

Hier sera s'ebbe in questa città il gentil huomo [Sigismondo de' Rossi, conte di San Secondo] del Ill.mo et ecc.mo S.r Duca di Fiorenza et d'il S.r prencipe Mandato dalle loro ecc. tie aposta per dar lettere a sua Ecc.tia Ill.ma et parlarle la quale trovandosi a Marmirolo prego V. S. le sia servitio in faccj intendere se le par ch'il sudetto gentilhomo va là hoggi o dimattina et le bacio la mano che Dio n.ro s.re lo felicitò di casa alli 13 marzo 1565

Di V.S. Molto Mag.co  
servitore Aless.ro Striggio

#### MEMBRI DELLA FAMIGLIA STRIGGI COINVOLTI NELLA MORTE DI ALESSANDRO I STRIGGIO

##### *I tre fratelli*

ALBERTO: il «fratello» accusato da Alessandro II; sposato a Lucrezia Pusterla, che d'Arco dice, erroneamente, vedova dal 1550. HIERONIMO I: morto *ante* 18 febbraio 1565 (sposato a Lucia, morta vedova il 18 febbraio 1865); la persona dietro a tutta la vicenda, secondo Alessandro II. ALESSANDRO I: assassinato il 26 ottobre 1563

##### *I loro figli*

ERCOLE: il «nipote» accusato da Alessandro II. HIERONIMO II: l'autore della lettera ad Alessandro I il 25 ottobre 1563; morto l'8 luglio 1583 a 68 anni. ALESSANDRO II: musicista e cugino.

*Nota: Ercole e Hyeronimo II, nati dal 1515 in poi, erano considerevolmente più vecchi del cugino Alessandro II, nato nel 1536 o 1537.*

Ser<sup>mo</sup> Princ<sup>mo</sup> mio Se<sup>re</sup> P<sup>re</sup>nc<sup>po</sup> d<sup>mo</sup>

603. 18. lug<sup>o</sup>

113

Arrivo di sera i N. a Lodolo. Il giorno fatto i S. M. e il P<sup>o</sup> Duca di Lomma. eforie<sup>o</sup> il  
Sera i partitissi che non fanno tempo de far albergo. Vole la M. per ueder  
più d'appresso il carrozzone de' e condusse ad un giardino del P<sup>o</sup> Duca fior della noce  
ciòc m<sup>er</sup>to miglio non credere giardino scintia in fiorito per far questo.  
Cominciò perciò che alle uigne fior della tarda non trouati che panta del  
palladio; dove poco dopo calò la M. e con le Regne et alcune Dame, e monache pinc  
ni e qualche orologio fior caminar uanç a quello del P<sup>o</sup> Duca de' prudenze  
e S. M. il carrozzone, che co' canali e canali e canali e guerri fioru le chiamò  
uista. Montata nello porto del giardino facci ammirare il carrozzone, et lo fioro legg<sup>o</sup>,  
considerando tutto, e Lodolo la nuova marina et canali, apprendendo lo  
Dame e Gonzaghe. nella camera de' uo e trouano; ma l'opra tutta il P<sup>o</sup> ritene  
Duca di Lomma e per l'armonia e per una sua natura sempre concorde in  
eserci il suo dimandarlon alcun partit. del modo degli aste, e  
D. ha questa eredità dei canali. M'aua nò poi che m'auo statti in  
S. M. per farle il dono, a cui Sando fatto sumis<sup>o</sup> n'irecalo per parte  
di V. A. le rappresentai che non Sando altra uua. Li mostrii con

ALICIA CÁMARA MUÑOZ

LE CORRISPONDENZE DI ANNIBALE IBERTI  
SULLE CERIMONIE, LE PITTURE, I CAVALLI  
E UN «CARROZZINO» NEGLI AMBIENTI  
DI CORTE A VALLADOLID

**A**nnibale Iberti, ambasciatore del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, scrisse al suo signore molte lettere sul trasferimento della corte a Valladolid e la vita che vi conduceva<sup>1</sup>. Esse sono già note per le informazioni che il diplomatico fornisce dei membri della corte e delle loro reti di influenza, ma soprattutto per il resoconto del soggiorno di Rubens a Valladolid. Altre notizie, finora non pubblicate, vengono qui analizzate fino al 1603, anno in cui muoiono l'infanta appena nata, l'imperatrice e la duchessa di Lerma, giungono i principi di Savoia e l'ambasciatore riceve il «Fiamingo», un giovane Rubens che conduce i più fastosi regali del duca di Mantova per la corte spagnola.

Stando alla sua corrispondenza, Iberti incarna bene la figura dell'ambasciatore del xvi e xvii secolo, capace di interpretare psicologicamente il carattere dei potenti, politicamente abile, con padronanza della cultura cortigiana, versato nella dissimulazione, prudente, provvisto di intuizione...<sup>2</sup>. Il suo signore, Vincenzo Gonzaga, che governò su Mantova tra il 1587 e il 1612, ambizioso, esuberante, con mire di grandezza secondo il profilo che di lui ci dà Daniela Frigo, seppe valorizzare la presenza del suo pittore Rubens nella corte di Valladolid, facendone addirittura parte integrante dei suoi regali, che furono giudicati magnifici. I famosissimi cavalli dei Gonzaga, i cui progenitori potevano essere alcuni di quelli ritratti da Giulio Romano nel Palazzo Te, furono l'oggetto principale del dono, al quale si sommarono archibugi e un *carrozzino*, così come una gran quantità di dipinti, vasi e oggetti di cristallo per il duca di Lerma e altri membri della corte. Durante questo primo soggiorno alla corte spagnola Rubens dipingerà lo straordinario ritratto equestre del duca, con il quale, secondo quanto scriveva in una delle sue lettere, contava di farsi conoscere in Spagna. Ma iniziamo con il trasferimento della corte da Madrid a Valladolid, così come ce lo descrisse Annibale Iberti.

### *Il trasferimento della corte a Valladolid*

Le lettere di Iberti ci permettono di vivere in prima persona ciò che significò il trasferimento della corte e il suo funzionamento fino al 1603, quando fu sostituito da Celliero Bonatti<sup>3</sup>, che seguirà immediatamente il suo consiglio di vestirsi alla spagnola, e descriverà nel 1606 la corte come un intricato labirinto suddiviso in quattro generi di persone, «privati, et privati di privati, pretendenti, et malcontenti».

Sono molte le notizie che fornì Iberti a Vincenzo Gonzaga sulla vita di corte a Valladolid, dai profondi stati di malinconia nei quali cadde il duca di Lerma, alle proprie negoziazioni con l'onnipotente Pedro Franqueza, conte di Villalonga, meravigliandosi l'ambasciatore di quanto avesse guadagnato in solo tre anni di godimento dei favori del duca di Lerma. Ciò stupiva meno altri contemporanei, come Cabrera de Córdoba, il quale scrisse di Franqueza nel 1602 che «si è impadronito della macchina di tutti i negozi importanti con il favore che gli fa il duca di Lerma»<sup>4</sup>. Ma vi era un altro astro nascente nell'orbita del favorito, del quale ugualmente Iberti parlava nelle sue lettere, ed era don Rodrigo Calderón. Ancor meno sfuggivano alla vista dell'ambasciatore gli intrighi intorno alla regina, la sua inimicizia con il duca di Lerma e le manovre di questo per neutralizzarla.

Già in precedenza si era colta l'eco delle informazioni contradditorie che correva per Madrid sul trasloco della corte: sebbene il 13 gennaio 1600 Iberti avesse scritto che la corte non si sarebbe trasferita, a causa del massacro che ne sarebbe seguito a Madrid, visto che molti avevano investito tutto il loro capitale nei redditi della città, il 30 dello stesso mese confermava che sì, la corte si spostava a trasferirsi con danno e incomodo per tutti, e in una parte cifrata della missiva spiegava che la causa del trasferimento era che il duca di Lerma voleva allontanare il re dall'imperatrice. Raccontava poi di sfuggita le feste di quel mese di gennaio a Madrid, con tori nella piazza del palazzo, elogiando l'esibizione e l'abilità dei cavalieri che uscirono a toreatre. Il 14 settembre comunicava che la decisione del trasferimento era presa, a dispetto di coloro che vi si opponevano, e il 10 gennaio del 1601, mentre consigliava il duca di Mantova su cosa si sarebbe potuto regalare alla duchessa di Lerma, riferiva che il re sarebbe partito in quei giorni per l'Escorial e da lì a Valladolid, che in seguito vi sarebbe andata anche la regina, e per il 20 di febbraio tutta la corte. Parlava poi della rovina di Madrid e del danno universale che avrebbe causato il trasferimento, sebbene, da buon cortigiano, non tralasciasse di attenuare tale opinione, dicendo che la volontà del re avrebbe superato tutte le difficoltà e inconvenienti. Tuttavia, il 18 febbraio parlava già chiaramente delle maledizioni che si udivano per le strade contro il duca di Lerma, al quale si attribuiva la decisione, e faceva un elogio di Madrid, «terra ch'era già fatta la migliore quasi di tutta Spagna per

l'ampiezza del sito, per la benignità dell'aria, e per la bellezza delle case», la quale, tutta, andrà in rovina, così come Valencia, l'Andalusia e altre province, i cui rappresentanti avvertivano l'allontanamento dalla corte, poiché avrebbero dovuto attraversare tutta la Spagna per incontrare il re. Madrid, invece, «era quasi il centro di questa circonferenza» e, come ben sappiamo, fu questo uno degli argomenti più utilizzati da coloro che scrissero contro il processo del trasferimento e successivamente a favore del ritorno della corte.

Sebbene nella lettera del 10 gennaio Iberti scrivesse che si era dato ordine agli alloggiatori di distribuire le case per sistemare consiglieri e ministri, egli stesso ebbe molti problemi a trovare una sistemazione. In quella del 18 febbraio raccontava che si era impartito l'ordine che nessuno andasse a Valladolid senza licenza del conte di Miranda, presidente del Consiglio di Castiglia, affinché non vi fossero donne e uomini oziosi che vivessero nel «lusso et licenza cortigiana». Iberti era ancora a Madrid il 5 aprile del 1601 perché non trovava carri né cavalcature per partire, e ancor meno un alloggio a Valladolid. Infine, il 19 maggio del 1602 diceva di essere giunto in città e di essere andato a fare rivenienza al duca di Lerma, con il quale aveva parlato delle questioni politiche che li riguardavano. Si era sistemato in una casa alla Porta del Campo, che era un «borgo dei principali della città» nel quale vivevano ministri e principi, però riferiva trattarsi di case mediocri e di aver dovuto spendere trecento scudi per riattare la sua, poiché era rimasta disabitata per molti anni. Il quartiere del Campo, alla periferia della città, era effettivamente, già da prima dell'arrivo della corte, una delle zone più belle; per Damasio de Frías, nel suo *Dialogo en alabanza de Valladolid*, era «il miglior suburbio non solamente di Valladolid, ma persino di tutta Europa, competendo, credo con molti vantaggi in più, con Campo di Marte a Roma». Anni dopo Pinheiro da Veiga nella *Fastiginia* scriveva che era «la più bella piazza circondata di case che ci sia in Spagna [...] dove generalmente vivono gli ambasciatori»<sup>5</sup>. All'interno della città si erano accusati soltanto il nunzio e l'ambasciatore dell'imperatore<sup>6</sup>.

In questa lettera del 19 maggio scopriamo che a Iberti piaceva Valladolid, che considerava una delle migliori città di Castiglia per l'ampiezza delle strade e delle piazze, per la bellezza e grandezza delle case, e per la deliziosa riva del fiume, sebbene non fosse sufficiente per alloggiare così tanti cortigiani. Tuttavia soltanto due mesi dopo, il 13 luglio, la sua ammirazione lasciò posto alle lamentele: la città era sempre più piena nonostante si stesse controllando l'arrivo dei nullafacenti, gli alloggi erano stretti – anche per i più piccoli si pagavano dai duecento ai trecento scudi di affitto – e tutto costava il doppio rispetto a Madrid, perché per rifornire tanta popolazione era necessario far arrivare tutto da lontano, il che raddoppiava la spesa. Nel frattempo Madrid rimase desolata, e coloro che venivano da lì raccontavano che erano state chiuse la maggior parte delle case, al punto che sembrava fosse passata la peste. Iberti, così come

molti altri, non perse però la speranza che il trasferimento potesse essere solo temporaneo: in una lettera del 2 settembre 1602 scriveva infatti che, secondo certe voci, se il re fosse andato in Portogallo in sua assenza la corte avrebbe ritraslocato a Madrid, per la grande scomodità che c'era a Valladolid, sebbene aggiungesse che neppure lui lo credeva.

### *Regali in una corte corrotta*

Il duca di Mantova sapeva che in una corte corrotta solo i regali potevano far progredire i negoziati e consolidare i rapporti di potere. Probabilmente i suoi doni alzarono l'asticella per le altre corti, e per questo Orazio della Rena nella sua *Relazione segreta delle cose della corte di Spagna* dell'anno 1605 avrebbe scritto che non si dovevano regalare ai grandi principi né archibugi né cavalli, per essere pericolosi gli incidenti, nonostante che al re di Spagna piacesse moltissimo la caccia. La questione di quanto regalare, cioè né troppo né troppo poco – questione poi dibattuta alla corte di Toscana agli inizi del XVII secolo per il valore politico che avevano questi regali – potrebbe aver influito su queste considerazioni<sup>7</sup>. Tuttavia non fu solo il duca di Mantova a fare doni siffatti: nel 1605 anche gli inviati del re di Inghilterra, ricevuti a Valladolid con tutti i fasti immaginabili, avrebbero regalato ai reali – di nuovo nella scenario del giardino del duca di Lerma – tre cavalli ciascuno, oltre a balestre e schioppi<sup>8</sup>.

Iberti lasciava trasparire dalle sue lettere di non essere troppo fortunato nell'ottenere un colloquio con il duca di Lerma, forse per essere uno degli ambasciatori, come quelli di Parma e Urbino, dei quali il citato segretario dell'ambasciata del granduca di Toscana diceva che erano considerati solo dei semplici agenti<sup>9</sup>. Il suo momento di trionfo sarebbe stato la consegna dei regali nel 1603, dopo una lunga preparazione e la prefigurazione di ciò che si sarebbe conseguito con essi: già prima del trasferimento della corte da Madrid, il 10 gennaio 1601 scriveva che il dono di una *cassetta* per la duchessa di Lerma si poteva accompagnare con qualche reliquiario curioso, o qualche vaso di cristallo per l'oratorio o la camera. L'amico che lo stava consigliando in merito gli aveva detto che a Milano e a Venezia si vendevano alcune croci di cristallo su un calvario con gioie e coralli, vistose ma non care, e gli suggeriva anche alcune curiosità di «Levante, et che in Venetia si trovano cose in questo genere molto singolari». Quando ad agosto ottenne licenza di visitare la contessa di Lemos, sorella del duca di Lerma, le portò alcuni cristalli da usare nel suo oratorio: ecco quindi che Iberti aveva già sperimentato l'impiego di oggetti artistici come regali finalizzati a ingraziarsi la cerchia più vicina al duca di Lerma, prima del grande invio di doni del 1603.

La preparazione di questo invio del 1603 richiese il suo tempo. Il 28 marzo 1602 Iberti stava già cercando di scoprire il gusto del duca di Lerma in materia di dipinti, destinati alle molte gallerie che c'erano nel suo palazzo. Informava dunque il duca di Mantova che avrebbero potuto essere di diverso genere, tanto ritratti quanto *boscaggio* e soggetti simili. Avvertiva però che il duca possedeva già «i Papi, Imperatori, et Imperatrici», serie che si trovavano in molte collezioni<sup>10</sup>. Avrebbero potuto essere dipinti piccoli o grandi, e anche profani purché non lascivi. Secondo il parere di Iberti, il duca non avrebbe dovuto privarsi di dipinti originali, ma comprare buone copie a Venezia, Firenze e Roma, «non essendosi qui quella esquisitezza di giudicio in distinguer l'una dall'altra»; le copie avrebbero dovuto essere «di mano buona et bien colorite, a chi si mira qui molto». In questo modo si sarebbe data soddisfazione anche al re: osservazione non superflua, considerato che i dipinti erano destinati a Lerma, ma il palazzo era di proprietà del sovrano. Iberti chiedeva al suo signore anche alcuni oggetti spirituali e profani per don Rodrigo Calderón, il favorito del duca di Lerma, perché era colui che si occupava delle udienze del re.

Forse Iberti era già a buon punto con la conoscenza dei gusti di Lerma, o forse fu egli stesso a orientare la richiesta formale del duca, fatto sta che poco tempo dopo aver informato Vincenzo Gonzaga di aver scoperto cosa gli sarebbe stato chiesto in dono, cioè a luglio dello stesso anno, l'ambasciatore riferì che il potente spagnolo gli aveva detto di aver sentito che nessuna casa in Italia disponesse di tante buone pitture e sculture come quella del duca di Mantova. Effettivamente la collezione, definita all'inizio del governo di Vincenzo «La celeste Galeria di Minerva»<sup>11</sup>, era davvero famosa in tutta Europa; per questo Lerma sollecitava Iberti a trasmettere al signore mantovano il desiderio di avere qualcosa dalla sua collezione, alcuni dipinti per ornare le gallerie del palazzo, ma per non privarlo degli originali si sarebbe accontentato di buone copie commissionate sia lì a Mantova che a Roma o a Firenze. La corrispondenza di questo ambasciatore ci dà modo di intuire quale fosse l'entità della circolazione di dipinti in quella corte: Iberti scrisse che, nel frattempo, aveva pensato di far arrivare una serie di ventiquattro imperatrici e un'altra di dodici imperatori, oltre ai dodici mesi di Bassano<sup>12</sup> (il che non accadde, perché almeno le ventiquattro imperatrici devono essere quelle che consegnò a don Rodrigo Calderón quando Rubens già era in Spagna, giacché non risultano, stando ai documenti, tra le opere portate dal pittore).

Detto e fatto, il duca di Mantova ordinò al suo ambasciatore a Roma, Lelio Arrigoni, di commissionare copie di famose opere a Pietro Facchetti. I dipinti partirono da Roma il 21 dicembre 1602<sup>13</sup>, e il 5 marzo del 1603 Rubens ricevette l'ordine di portarli in Spagna, insieme ad alcune altre pitture che, rovinate dalla pioggia nel tragitto tra Alicante e Valladolid, dovettero essere restaurate dallo stesso fiammingo<sup>14</sup>. Per il re vi erano la carrozza, i cavalli e gli archibugi, così

come un vaso di cristallo di rocca pieno di profumi; per il duca di Lerma tutti i dipinti, un vaso d'argento grande con vari colori e due vasi d'oro; per la contessa di Lemos una croce e due candelabri di cristallo di rocca; e per il segretario Pedro Franqueza due vasi di cristallo di rocca e un completo di tappezzerie di damasco con i frontali tessuti in oro<sup>15</sup>.

Il duca Vincenzo spiegò al suo ambasciatore perché avesse scelto proprio Rubens come latore dei regali: il pittore avrebbe saputo spiegare il segreto degli archibugi, fatti secondo «l'uso di questo paese, con tutta la precisione possibile, di acciaio fino, e con un magnifico artificio», e a proposito dei dipinti avrebbe detto «ciò che conviene dire, quale uomo intelligente che è». E tutti i regali avrebbe dovuto offrirli personalmente Iberti affiancato da Pier Paolo, «che avremmo piacere che lo presentaste come espressamente inviato a questo scopo»<sup>16</sup>. Entusiasmato, Iberti scriveva il 16 maggio del 1603 che era giunto il *Fiamento* – non si riferisce mai a lui in altro modo – con i regali, dei quali dice

penso chi sarà ben ricevuto il carrozzino per la novità et per il servicio, et anco le pitture dal sr. Duca per il desiderio che me mostrò et per esser [...] cavati da bonissimi originale.

Vediamo ora come era la corte nella quale giunsero i regali, dedita alle feste e racchiusa in un mondo dal ceremoniale sempre più elaborato.

### *Cerimonie cortigiane*

A Valladolid il mondo delle apparenze configurò una corte nella quale la politica si cinse di ceremonie dove ostentare il posto che si occupava negli spazi del potere. Nel frattempo, il ciclo della vita e della morte generava azioni destinate a trasformarsi in rappresentazioni pubbliche, potremmo dire anche politiche in molti casi, tra il lutto taciuto e il potere visuale di alcune esequie. Per esempio, nel febbraio del 1603 Iberti informava che la regina aveva partorito una bambina, quando tutti aspettavano un maschio; e nonostante registrasse che con fuochi, maschere e altre feste si era dimostrata una grande allegria, sappiamo che era falsa da Cabrera de Córdoba, che scrisse del vergognoso silenzio di una corte contrariata: «la Regina si accorse nel silenzio del Palazzo quanto poco si erano rallegrati per il suo parto»<sup>17</sup>. La morte di questa infanta, che coincise con quella dell'imperatrice, venne trattata da Iberti più volte nelle sue lettere di quell'anno, durante il quale i reali si ritirarono a trascorrere il lutto nel convento di Nostra Signora del Prado, dell'ordine di San Girolamo, a mezza lega da Valladolid; in una lettera dell'8 marzo informava che si sarebbero fatti grandi funerali per l'imperatrice nella chiesa di San Benito el Real. Il 21 marzo riferiva del grande catafalco innalzato nella chiesa per le esequie, con le

armi e le imprese della Casa d'Austria, e di come andarono il re a cavallo e la regina in carrozza, accompagnati da tutti i Consigli.

In quel mondo di cerimonia aveva sempre più rilevanza la carrozza, e Iberti fornisce interessanti notizie al riguardo. Sappiamo di come si usaron le carrozze in due momenti straordinari del regno: nelle nozze valenziane di Filippo III e Margherita d'Austria, carrozze, in generale, piene di dame<sup>18</sup>, e durante il giuramento di Filippo IV nel 1608 a Madrid, quando tra San Jerónimo el Real e l'Alcazar viaggiairono seicento carrozze a detta del cronista<sup>19</sup>. La carrozza a corte poteva essere una forma di occultamento, utilizzata a questo scopo quando qualcuno, anche tra gli stessi reali, non voleva essere visto<sup>20</sup>, ma era anche segno di ostentazione, e in questo senso nel marzo del 1603 Iberti raccontava che si era allestita una bellissima carrozza da viaggio e non da passeggio, con sei mule, per andare ad aspettare i principi di Savoia a Barcellona. Su di essa giunsero a Valladolid Filippo Emanuele, il primogenito – che vi sarebbe morto nel febbraio del 1605 –, Vittorio Amedeo ed Emanuele Filiberto, accompagnati dal loro precettore Giovanni Botero, che andava dando conto al padre di come trascorreva il soggiorno<sup>21</sup>; qualcosa veniamo a sapere anche da Iberti, sebbene la sua percezione non fosse la stessa. Il 21 agosto l'ambasciatore raccontava che il 17 erano giunti in città il re con i principi, provenienti dalla Ventosilla, senza che ci fosse stato l'incontro con i cavalieri né l'applauso del popolo essendosi trattata di un'entrata inattesa, giacché era prevista per il giorno seguente. Venivano in carrozza con questo ordine: il re da solo nella parte posteriore, il principe maggiore e il secondo davanti, dalla parte del cocchiere; il terzo verso la porta di destra, e il duca di Lerma dall'altra parte<sup>22</sup>. Una tanto dettagliata descrizione ci parla della carrozza come di uno spazio ceremoniale nel quale si palesavano le relazioni di potere. I Savoia entrarono a palazzo con il re, andarono a far riverenza alla regina, e da lì per la galleria passarono dal palazzo nuovo al vecchio (il palazzo del conte di Benavente, dove avevano vissuto i reali prima di trasferirsi al palazzo reale), destinato a loro abitazione, sebbene occupassero solo la metà della parte superiore, che era una sala con due *camaroni* dove mangiavano, e altre stanze dove erano i letti e dove ricevevano le visite. A parte il servizio di guardaroba, secondo Iberti l'arredo di queste stanze era mediocre, con tre letti di damasco ordinario usati, e non si peritava di rimarcare che i piemontesi speravano in un maggior ornamento. Il giorno seguente la casa dei principi si riempì di cento mule, guarnite con ricchi vessilli ricamati d'oro.

Iberti si mostrava molto interessato a raccontare al suo signore tutto ciò che si riferisce alle ceremonie e all'etichetta di questa visita, come il fatto che bevande e cibo erano serviti all'uso reale accompagnati da quattro alabardieri. Tutto sembrava avere un suo protocollo, e i Savoia lo padroneggiavano con maestria: fecero loro visita il *condestable*, il duca di Terranova e il conte di Olivares insieme e li tennero in piedi, senza dar loro da sedere, come fecero anche

con il duca dell'Infantado e con don Pedro di Toledo, il che generò notevoli mormorii. La spiegazione che fornirono fu che quei grandi erano accompagnati da altri che non lo erano, ragion per cui non diedero loro delle sedie ma li chiamarono altezze. Il cardinale di Toledo lo ricevettero fuori dalla prima camera, e alla partenza lo accompagnarono fino all'ultima porta della galleria con l'intenzione di scendere fino alla carrozza. Il nunzio e gli ambasciatori di Francia e di Venezia ebbero sedie e cortesia mediocri, e furono accompagnati solo fino alla porta della prima camera. A nessuno degli altri di seconda classe diedero un posto a sedere, però concessero a tutti di tenere il capo coperto, ciò che fece anche Iberti quando fece loro visita, attenendosi ai loro ordini e con la modestia che conveniva, come non tralasciò di raccontare. Il fatto di poter tenere il capo coperto non era propriamente di poca importanza in quel mondo di cerimonia, e Iberti vi faceva riferimento costantemente, non solo nel caso dei principi di Savoia, trattandosi di notizie alquanto significative.

Il 23 agosto Iberti tornava a raccontare quello che aveva riferito due giorni prima, cioè come erano disposti in carrozza il re e i principi di Savoia con il duca di Lerma il giorno 17, a dimostrazione di quanto tali disposizioni permettessero di comprendere le relazioni politiche, e di quanto per il duca di Mantova fosse un'informazione rilevante. Ma c'era un altro spazio altrettanto carico di interpretazioni politiche, se non di più, della carrozza o delle stanze: il baldacchino della cappella. Il 24 agosto si tenne una pubblica funzione religiosa, il re uscì con il principe maggiore dei Savoia al suo fianco e dietro gli altri due, e sotto il baldacchino stettero in questo ordine: il re seduto davanti a tutti, e dietro tre sedie per i principi. Si dette da baciare il vangelo e il segno della pace solo al re, mentre l'acqua benedetta fu data agli altri tre dopo il re. Si disse che lo stesso trattamento fosse stato riservato ai figli dell'imperatore Massimiliano, stando ai racconti di testimoni coevi, e tuttavia sembra che questo ceremoniale avesse creato fastidio, scriveva Iberti, come se non si trattassero bene i figli dei potentati italiani.

Le relazioni di potere che il ceremoniale esprimeva non solo riguardavano questioni di politica estera, come le relazioni con i Savoia, ma anche interne alla monarchia, come fu la politica matrimoniale del duca di Lerma: il 6 settembre Iberti riferiva quanto era successo l'ultima domenica di agosto, quando si era sposato Diego Gómez, secondogenito del duca di Lerma, con l'erede dell'Infantado, con il re e la regina come padroni. La sposa pranzò con i reali, dopodiché il re l'accompagnò a cavallo – lei montava un palafreno – alla casa del padre, preceduti dai principi di Savoia con lo sposo a fianco del maggiore, entrambi in mezzo degli altri due, e con il seguito di tutta la nobiltà agghindata con molte gioie. Iberti trovava i cavalli dei principi paragonabili a quelli imperiali, e raccontava che avevano regalato al re un'armatura con molto oro e gioie nella celata, tanto da farla sembrare una preziosissima corona, e due scimitarre

turche ingioiellate d'oro, così come un cavallo del *signo saltatori*. L'ambasciatore riferiva anche che il sabato prima delle nozze si era tenuto un bellissimo *juego de cañas* e tori con trentadue cavalli nella piazza del palazzo, e nel pomeriggio un ricevimento o una festa pubblica. Per la settimana successiva se ne preparava un altro sulla pubblica piazza, al quale si diceva sarebbe intervenuto il re con una quadriglia di cavalieri della *cámara*, e i principi con un'altra, ma questo non era ancora sicuro. Tanto impegno nel narrare con estrema precisione quelle che furono le ceremonie e le feste di corte denota il carattere politico di queste rappresentazioni del potere, e l'interesse con il quale se ne leggevano notizie nelle altre corti europee.

### *L'ambasciatore consegna i regali del duca di Mantova*

Rubens giunse con i regali il 13 maggio e alloggiò in casa di Iberti; il 24 l'ambasciatore andò a vedere in che stato erano arrivati i dipinti e il *carrozzino*. Non era la prima carrozza offerta in dono dai duchi di Mantova alla corte spagnola: nel 1592 ne avevano mandata una per Isabella Clara Eugenia insieme a cavalli per il principe Filippo<sup>23</sup>, ma in generale i regali di carrozze e cavalli tra corti erano qualcosa di molto frequente, come dimostrano quelli dell'arciduca Alberto<sup>24</sup>, o il fatto che Filippo III inviasse nel 1605 dodici cavalli di Cordova al re di Danimarca, pratica della quale si occupò il duca di Medina Sidonia<sup>25</sup>.

Una volta montato il *carrozzino*, che era giunto smontato, l'ambasciatore il 26 giugno chiese se avesse dovuto mandarlo a Burgos, affinché il re se ne potesse servire per far ritorno da laggiù, ma Lerma gli ordinò di trattenerlo a Valladolid; il re l'avrebbe visto al suo ritorno. La decisione sottostava indubbiamente al desiderio del duca di sfruttare il dono per rafforzare la propria immagine di grandezza, giacché la cerimonia di consegna fu ospitata nella sua famosa *huerta*: un orto ricreativo che, in quel 1603, sarebbe poi stato abellito, con un riordino dei giardini, intanto che si costruiva una casa nei terreni ceduti dal municipio; sarebbe poi stato ampliato ulteriormente, ma non è strano che già a quell'epoca il duca volesse che i reali apprezzassero la magnificenza dei suoi giardini<sup>26</sup>.

Di fatto, la *huerta* del duca di Lerma fu una delle opere più recensite dagli stranieri e ammirate dai cortigiani, che commentavano anche i cavalcavia che univano tutto il complesso palatino fino a confluire nel ponte di barche per il quale si accedeva ai giardini<sup>27</sup>. Perfino una relazione fiorentina parla di questa «strada cop[er]ta» e del sistema di passaggi il cui sbocco finale era la *huerta* del duca<sup>28</sup>.

Il duca di Lerma mostrava ancora una volta la vanità, l'ambizione e la vanagloria che gli attribuirono tutti i testimoni del suo tempo. Su questa falsariga, la cerimonia funebre della duchessa di Lerma in quello stesso 1603 a

Valladolid fu «la cosa più grandiosa di cui si abbia conoscenza, e senza eguale di così grande vanità»<sup>29</sup>, e in una delle sue relazioni della corte di Spagna Orazio della Rena gli attribuiva «vanagloria e ambizione»<sup>30</sup> per aver fatto dipingere in una sala del suo palazzo le gesta del suo antenato Diego Gómez e la presa di Antequera. Era perfettamente coerente con una personalità del genere voler spettacolarizzare davanti al re, nello scenario perfetto dei suoi giardini appena inaugurati, la consegna dei regali inviati dal duca di Mantova, i quali, non lo si dimentichi, giungevano grazie ai suoi negozi con l'ambasciatore. Proprio Iberti, invece, scriverà che la consegna era stata fatta in quel luogo perché a palazzo non c'era lo spazio sufficiente: plausibilmente, crediamo, uno stratagemma per nascondere le vere intenzioni del duca di Lerma e lasciar intendere chiaramente al duca di Mantova che non si era deviato rispetto alla destinazione principale del dono, il re, sebbene tutti sapessero che era Lerma a muovere i fili del potere.

Vediamo brevemente come ebbe luogo la consegna dei regali, perché fu un autentico giorno di gloria per l'ambasciatore e di conseguenza per il suo signore. Il 6 luglio il re era già tornato da Burgos insieme al duca di Lerma, il quale, secondo il racconto di Iberti, si era recato a visitare il sepolcro di sua moglie e, in un altare vicino, aveva assistito a due messe versando molte lacrime, cosa che aveva seguitato a fare quasi tutti i giorni con grande emozione, sebbene secondo l'opinione generale, riferita ancora dall'ambasciatore al duca di Mantova, tanto dolore fosse più apparenza che verità. Iberti poté allora mettersi d'accordo con il duca su come presentare il *carrozzino*, per il tramite di don Rodrigo Calderón. Nel frattempo il conte di Orgaz, gentiluomo della camera del re e compagno di caccia, era andato a vedere i cavalli per sceglierne uno di buon passo che potesse essere montato dal re in campagna, e allo scopo l'ambasciatore aveva voluto destinarne uno chiamato *il Bazzofione* dai polacchi che li accudivano; ricordiamo, a proposito di questo nome, che i cavalli dei Gonzaga ebbero sempre i loro nomi propri, contrassegno di una individualità che informa anche i loro ritratti dipinti da Giulio Romano nella omonima sala del Palazzo Te di Mantova. I cavalli erano stati trattati con particolare cura durante il viaggio, per cui Rubens poteva informare il 17 maggio che, al contrario dei dipinti rovinati dalla pioggia, essi erano giunti «pieni e belli» come se non fossero mai usciti dalla stalla del duca<sup>31</sup>; e che durante il viaggio, mentre le spese della sua comitiva erano state moderate, quelle per i cavalli, sotto la responsabilità dei palafrenieri polacchi, erano state esagerate<sup>32</sup>.

Una sbrigativa lettera del 13 luglio dell'ambasciatore informava che due giorni prima il *carrozzino*, con i cavalli e gli archibugi, erano stati infine offerti al re, che andò poi con la regina in un giardino del suddetto duca fuori città per ammirarlo più comodamente. «Faceva bellissima vista»; era stato tutto ricevuto e gradito con espressioni convenienti al regalo e a chi lo mandava, e tutti parlarono della magnanimità del duca di Mantova. Iberti aggiungeva

che con *il flamingo* aveva quindi rincontrato il duca di Lerma e gli avevano presentati i dipinti, in un luogo tanto appropriato da far sembrare molto più vistose sia l'entità che la quantità del dono. E se il duca trionfo con lo splendore dei regali per il re, Iberti raggiunse pienamente ciò che si era prefissato, perché in questa occasione poté finalmente parlare con il duca di Lerma «con molta comodità e orecchio grato».

Dovette essere così tanta l'emozione dell'ambasciatore per quanto aveva conseguito, che fino al 18 luglio non finì una lunghissima lettera nella quale dettagliava quanto aveva riassunto in quella del 13: alle cinque del pomeriggio del giorno 11 Iberti aveva atteso alla porta del palazzo il re, la regina e alcune dame, che giunsero sulle loro carrozze. Davanti alla carrozza del duca, che precedeva quella del re, avanzava il *carrozzino* con i cavalli; giunti all'ingresso del giardino lo fecero avvicinare e tutti elogiarono la piccola carrozza con le sue novità stilistiche, così come i cavalli, tra gli applausi delle dame e dei gentiluomini della *cámara*. Ma soprattutto, segnalava Iberti, era stato il duca di Lerma, con la sua autorità e affabilità, a soffermarsi diffusamente, facendo domande sulla concezione dei posti a sedere e sulle caratteristiche e la razza dei cavalli; e a suggerirgli di avvicinarsi al re per fargli il regalo, ciò che l'ambasciatore fece umilissimamente in nome del duca di Mantova, significandogli che non potendo dimostrare in prima persona quanta obbligazione e volontà avesse di servire il re, gli aveva mandato quel piccolo segno nel quale si poteva riconoscere la sua disposizione d'animo.

Il *carrozzino* era speciale tanto per novità quanto per comodità, e perché poteva servire sia per andare in campagna che a caccia. Nel presentare gli archibugi, che il re avrebbe provato in seguito nel palazzo, Iberti si offerse di inviargliene di più se fossero stati di suo gradimento; Filippo gli rispose, con volto sereno e parole «più che ordinarie», che gradiva estremamente il dono per la sua bellezza e per la disposizione d'animo del donatore, e che lo scrivesse al duca di Mantova. Proseguendo il suo racconto l'ambasciatore riferì che per tutto il tempo che era rimasto nel giardino dove era stato ammesso insieme al *Fiamingo*, a passeggiare con la contessa vedova di Cifuentes, che ricordava affezionatissima al duca di Mantova, e con donna Maria Sidonia e alcuni cavalieri della *cámara*, non si parlò d'altro che della grandezza e magnanimità del suo signore, e della bellezza e del successo di questo dono che tanto incontrava il gusto del re, il quale lo aveva già usato nel tempo trascorso fra una lettera e l'altra.

In questa lunga lettera del 18 luglio l'ambasciatore raccontava che il duca di Lerma gli aveva poi ordinato di recarsi a palazzo, lasciando, già che c'era, le 24 *Imperatrici* a casa di don Rodrigo Calderón, che con la moglie le vide e apprezzò, e si mostrò molto riconoscente, eternamente obbligato nei confronti di Vincenzo Gonzaga e della sua serenissima casa. Il che, ricordiamolo, era l'unico scopo di tanti regali: ottenere il favore del re, di Lerma e dei suoi

favoriti. Dopotutto Iberti arrivò, con lo stesso Calderón, a palazzo, in una sala sufficientemente grande e molto indicata per mostrare i dipinti, cosa che fece Rubens con grande perizia, mettendo ciascun dipinto nel posto migliore e con la luce più conveniente per valorizzarlo al massimo: un magnifico esempio di come l'artista fiammingo sapesse creare con lo spazio espositivo a disposizione la perfetta scenografia per presentare le opere. Entrò quindi il duca di Lerma e cominciò a osservare i quadri uno a uno, facendo osservazioni sugli aspetti più rilevanti e, aggiunse Iberti, prendendoli quasi tutti per originali, sebbene tanto egli quanto Rubens avessero scritto al duca, con una certa preoccupazione, di non aver mai affermato trattarsi di originali<sup>33</sup>. Forse fu un atto di cortesia da parte del Lerma, chissà: nell'inventario dei suoi beni i dipinti sono registrati come copie<sup>34</sup>.

Una volta ritenuto di aver concluso con la prima sala, il duca di Lerma passò alla seconda e quando giunse al ritratto del duca Vincenzo<sup>35</sup>, sul quale aveva già posato l'occhio entrando, dopo averlo guardato e riguardato, esaminando con minuzia ciascun dettaglio, commentò la vivacità degli occhi, la maestà e la serenità del volto e la proporzione del tutto, e disse che da quella effigie si poteva ben dedurre la grandezza d'animo del raffigurato; rispettando, insomma, tutti i criteri su cui si basava all'epoca la valorizzazione di un ritratto. Poi gli furono consegnati i vasi da profumi, di uno dei quali, di cristallo, ammirò più la fattura che il materiale, meravigliandosi per la maestria e bellezza delle grottesche; lodò l'originalità e il buon gusto del duca di Mantova, ringraziandolo per tutto e promettendo di interporre i suoi buoni uffici presso il re come il Gonzaga desiderava. Quello stesso pomeriggio il sovrano avrebbe visto i vasi e i dipinti, e il giorno dopo sarebbe toccato alla regina e ai cortigiani, tutti entusiasti.

Lerma attribuì al dono dei dipinti il valore massimo che si potesse sperare, e incaricato di trasmetterlo fu don Rodrigo Calderón; il duca aveva deciso che meritavano di essere lasciati in fedecommesso ai suoi figli, vale a dire di essere vincolati al lignaggio. Iberti raccontava anche con orgoglio che erano stati molto elogiati dal conte di Arcos, maggiordomo della regina, che l'ambasciatore diceva essere grande intenditore di pittura, come confermano oggi le nostre conoscenze su questo importante collezionista<sup>36</sup>. E aggiungeva un'osservazione interessante sulla personalità del duca di Lerma, ossia che la morte della duchessa gli aveva reso più graditi questi dipinti: perché con la consorte in vita era stato incline a sfarzi e amori, alla sua morte aveva spogliato tutte le pareti dai dipinti profani e ogni altra cosa, ma ora invece le faceva riadornare con queste nuove opere.

C'è poco da aggiungere a quanto già pubblicato sul magnifico ritratto equestre del duca che fece Rubens, oggi al Museo del Prado, e del quale si conoscono i disegni preparatori<sup>37</sup>. L'aveva iniziato già alla fine di luglio e ulteriori

notizie se ne hanno il 23 novembre: Lerma si mostrava, secondo Bonatti, molto soddisfatto del ritratto, a riprova di quanto Rubens aveva scritto di lui, cioè che non era «del tutto ignaro delle buone cose, ragion per cui è sua abitudine quotidiana dilettarsi nel vedere quadri mirabili al palazzo e all'Escorial, sia di Tiziano, sia di Raffaello, sia di altri»<sup>38</sup>. Possiamo solo aggiungere a quanto già noto su questo ritratto che l'immagine che dà del duca corrisponde alla descrizione fisica che ne fece Orazio della Rena nel 1602: di grande statura e membra ben proporzionate, gradevole fisionomia, volto sorridente, occhi dello stesso colore di quelli del re, di buona corporatura; un uomo che curava il suo aspetto, per la qual cosa lo accusavano di vanità, attribuendo alla sua frivolezza il fatto che si tingesse la barba, mentre lui diceva di seguire il costume della nazione<sup>39</sup>. Ed era forse frequente argomento di discussione a corte, perché c'era chi diceva, invece, che Lerma non teneva capelli bianchi «perché non poteva soffrirli»<sup>40</sup>.

L'esperienza maturata a Valladolid in materia artistica dovette servire a Iberti per la sua futura carriera, perché negli anni seguenti al suo soggiorno come consigliere si occupò per il duca di Mantova di molte delle acquisizioni di dipinti, gioie, tappezzerie, composizioni musicali, vasi di cristallo ecc. provenienti da Milano<sup>41</sup>.

In conclusione, la corrispondenza di Annibale Iberti con il suo signore, il duca di Mantova, è una notevole fonte di informazioni per questioni quali la descrizione di spazi, ceremonie, feste e reti di potere della corte spagnola, ma anche sul gusto artistico di alcuni reali e cortigiani desiderosi di novità, che elargivano i loro favori in cambio di doni preziosi, come potevano essere dei cavalli, una carrozza o dei dipinti; conoscere i loro gusti per poterli assecondare fu forse la missione più importante intrapresa da questo ambasciatore durante i suoi anni in Spagna.

## ABSTRACT

Annibale Iberti, ambassador of duke Vincenzo Gonzaga, wrote him several letters to report on the relocation of the Spanish court from Madrid to Valladolid in the dawning of the 17<sup>th</sup> century. This correspondence is known as a source of information on the court's members and network of influences, and above all for Iberti's account of the stay of Pieter Paul Rubens. Rather, Alicia Cámará Muñoz focuses on other unpublished information provided by these letters, accounting of the court life until the year 1603, when the newborn *infanta*, the empress and the duchess of Lerma died, the princes of Savoy came and ambassador Iberti welcomed the “Fiamingo”, a young Rubens who carried the most sumptuous gifts of the Mantuan ruler for the court of Spain.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

AGS	Archivo General de Simancas
ASMN	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
BNCFi	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNE	Biblioteca Nacional de España

## GIUSTIFICAZIONE E RINGRAZIAMENTI

Questa ricerca è stata sviluppata nell'ambito del progetto DIMHCIM, I+D HAR2016-78098-P (AEI/FEDER, UE), finanziato da Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) e dal Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (FESR). Il testo che qui si pubblica è la traduzione inedita in italiano del saggio originale, *La correspondencia de Annibale Iberti: sobre viajes, pinturas, fiestas y un carrozzino en los espacios cortesanos de Valladolid, in Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, a cura di B.J. García García e Á. Rodríguez Rebollo, Madrid 2020; si ringraziano i curatori e le Ediciones Doce Calles per averne autorizzato la pubblicazione in «Civiltà Mantovana» nella traduzione dallo spagnolo di Raffaele Tamalio.

1. Queste lettere, come quelle del suo successore Celliero Bonatti, sono conservate in ASMN, AG, bb. 606-608. Citiamo dalle date delle lettere.
2. D. FRIGO, *Il ducato di Mantova e la corte spagnola nell'età di Filippo II*, in *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*, a cura di J. Martínez Millán, Madrid 1999, pp. 283-305.
3. AGS, *Estado*, leg. 1487, cc. 101-102, lettere al re del duca di Mantova del 12 agosto 1603, con l'informazione che si sarebbe inviato come residente nella corte spagnola Bonatti; sarebbe giunto il 15 settembre, sostituendo Iberti che ritornava in Italia per occuparsi di altri servizi.
4. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte desde el año 1599 hasta el de 1614*, Madrid 1857, pp. 92 e 150.
5. Citati da J. SALAZAR RINCÓN, *El escritor y su entorno. Cervantes y la corte de Valladolid en 1605*, Ávila 2006, pp. 47 e 48.
6. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones*, cit., p. 104.
7. P. VOLPINI, *Tensioni e lealtà multiple del Granduca di Toscana e dei suoi emissari alla corte di Spagna (fine secolo XVI - inizio secolo XVII)*, «Librosdelacorte.es», 6 (2014), monográfico 1, pp. 360-381; e EAD., *Los Medici y España. Príncipes, embajadores y agentes en la Edad Moderna*, Madrid 2017.
8. P. WILLIAMS, *El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España. Valladolid, verano de 1605*, «*Studia Historica. Historia Moderna*», 31 (2009), pp. 19-51.
9. E. GOLDBERG, *State Gifts from the Medici to the Court of Philip III. The Relazione segreta of Orazio della Rena*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2003, pp. 115-134.

10. Sulla diffusione nelle collezioni della nobiltà spagnola della serie dei Dodici Cesari, M.A. VÁZQUEZ MANASSERO, *Twelve Caesar's. Representations from Titian to the End of 17<sup>th</sup> Century: Military Triumph Images of the Spanish Monarchy*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 5, S. Petersburg 2015, pp. 655-663.
11. R. MORSELLI, *L'ordine segreto degli oggetti*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova 2002-2003), a cura di R. Morselli, Milano 2002, p. 18.
12. Nell'inventario dei dipinti e argenti trasferiti dal Palazzo Reale di Valladolid al Buen Retiro nel 1635 si registrano cinque tele dei mesi dell'anno di Bassano, oltre ad altri dipinti tra quelli che condusse Rubens: J. PÉREZ GIL, *Los reales sitios vallisoletanos*, Valladolid 2016, p. 145.
13. A. BASCHET, *Pedro Pablo Rubens pintor de Vicente I Gonzaga, duque de Mantua (1600-1608). Su residencia en Italia y su primer viaje a España y otros documentos inéditos* (*Gazette des Beaux-Arts*, núm. 119, tomo XX, 1.º de mayo de 1866), «El Arte en España», VI (1867), pp. 209 e 210.
14. *Ibid.*, p. 177.
15. G. CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens diplomático español. Sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón*, Madrid 1874, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 66.
17. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones*, cit., p. 167.
18. J. LHERMITE, *El pasatiempo de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, a cura di J. Sáenz de Miera, Madrid 2005, pp. 468, 481, 489.
19. Nella ricorrenza ci furono centomila persone, e tanta gente in strada «che i cavalli non potevano passare tra la gente», *Relación del juramento del Serenísimo Príncipe de Castilla Don Felipe Quarto de este nombre*, Madrid 1608, in BNE, mss. 2347, c. 392v.
20. Quando tornarono da Valencia, si disse che Filippo III e Margherita stavano entrando a Madrid in carrozza per poter vedere l'imperatrice nel monastero delle Descalzas Reales di nascosto, in CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones*, cit., p. 43.
21. Sulla visita dei principi di Savoia, il carattere politico dell'immagine che proiettarono nella città e le celebrazioni, si veda A.M. GARCÍA FERNÁNDEZ, *Quanto mayores contrarios se le oponen tanto más se adelanta y fortaleze. Poder e imagen en la corte de Felipe III*, «eHumanista», 36 (2017), pp. 180-217.
22. Sull'etichetta da rispettare circa l'occupazione dei posti a sedere in una carrozza, si veda A. LÓPEZ ÁLVAREZ, «Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la corte de los Austrias, 1550-1700», tesi di laurea, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, p. 81. Sull'importanza non solo della posizione in carrozza, ma anche di quale carrozza, si veda CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones*, cit., p. 161.
23. A. PÉREZ DE TUDELA, *Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II y su familia*, in *La corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez e G. Versteegen, III, Madrid 2012, p. 1813.
24. LHERMITE, *El pasatiempo*, cit., p. 489.

25. AGS, *Estado*, leg. 202, s.n., lettere del duca di Lerma al duca di Medina Sidonia da Burgos del 26 agosto 1605, e un'altra del re al duca di Medina Sidonia da Ventosilla del 24 ottobre.
26. J. PÉREZ GIL, *Jardines y parques de la Huerta de Felipe III en Valladolid*, in «*El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*», a cura di U. Domínguez Garrido e J. Muñoz Domínguez, Béjar 2002.
27. In generale, sui passaggi e cavalcavia in architettura, si veda A. CÁMARA, *Pasadizos del Siglo de Oro: arquitectura del símbolo*, «*Revista de Occidente*», 73 (1987), pp. 97-108. Sul complesso palatino di Valladolid è fondamentale l'opera di J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid 2006, e in special modo sui passaggi pp. 493-509.
28. *Relatione della Spagna*, in BNCFi, Manoscritti II, II, 198, nel primo foglio: *Tomo nono. Questo libro di retioni [sic] di Spagna o el Antonio el'Oratio co Antonio Gualberti da Sangallo dopo la sua carceratione*, cc. 43-44. Leggiamo che Lerma è colui che si occupa di tutto, è giunto a essere il più ricco di Spagna e a Valladolid «fece fare una casa con un giardino da una p[ar]te della città sopra la riva del fiume che quasi se congiungeva con la casa Reale mediante un ponte de barche, et una strada cop[er]ta».
29. J. DE SEPÚLVEDA, *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603*, in *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, a cura di J. Zarco Cuevas, IV, Madrid 1924, p. 340.
30. O. DELLA RENA, *Monarchia spagnuola cioe Osservazione della Spagna, et della potenza, et Stati del Re Catt.co. et della sua casa, et Corte. Descritta da Horazio della Rena, l'Anno 1602*, in BNCFi, Manoscritti, Magl. XXIV, 223, c. 110v. Secondo il dizionario di Covarrubias del 1611, *vanagloria* sarebbe «l'ostentazione e piazza presunzione».
31. CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens diplomático*, cit., p. 68.
32. BASCHET, *Pedro Pablo Rubens*, cit., pp. 216-217.
33. *Ibid.*, p. 223.
34. Così suggerisce S. SCHROTH, *Más allá de la “identificación del modelo”. Los estudios de Rubens para el retrato ecuestre del duque de Lerma*, in S. SCHROTH, A. VERGARA, T. VIGNAU-WILBERG, *Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del duque de Lerma*, Madrid 2001, p. 45.
35. Un ritratto dipinto da Rubens e oggi in luogo sconosciuto, secondo S.A. VOSTERS, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid 1990, p. 41, ma che Vergara considera con più probabilità opera di Frans Pourbus, in A. VERGARA, «The Presence of Rubens in Spain», tesi di laurea, New York University, 1994, p. 4.
36. R.L. KAGAN, *The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid», 4 (1992), pp. 151-159.
37. SCHROTH, VERGARA, VIGNAU-WILBERG, *Rubens*, cit.
38. CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens diplomático*, cit., pp. 71-72; BASCHET, *Pedro Pablo Rubens*, cit., p. 218. Su queste opinioni di Rubens si veda M. MORÁN TURINA, J. PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid 1997, p. 68.

39. DELLA RENA, *Monarchia spagnuola*, cit., c. 110.
40. Citato in C. PÉREZ BUSTAMANTE, *Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*, a cura di M.Á. Ruiz Carnicer, Pamplona 2009, p. 64.
41. R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Milano 2003, pp. 338, 340-341, 385, 387, 394, 397.



*Ritratto di Francesco de Lemene nel volume  
Dio. Sonetti ed Inni, Milano, Camillo Corrada, 1684.*

CLOTILDE FINO

NOTE SU ORATORI E DRAMMI  
ALLA CORTE DI FERDINANDO CARLO GONZAGA  
NELLA CORRISPONDENZA  
DI LORENZO VERZUSO BERETTI  
CON FRANCESCO DE LEMENE

*La corrispondenza*

**L**a corrispondenza di Lorenzo Verzuso Beretti con il poeta lodigiano Francesco de Lemene aggiunge elementi di conoscenza su un personaggio al servizio dell'ultimo duca di Mantova, considerato essenzialmente per il ruolo diplomatico. Di conseguenza aggiunge elementi di conoscenza sull'attività culturale della corte di Ferdinando Carlo Gonzaga, marginali, ma interessanti nel campo teatrale e musicale.

Argomento centrale della comunicazione epistolare è la produzione per il teatro: la pastorale *Endimione* e l'oratorio *Santa Cecilia*, composto appositamente per il duca. Con l'ultimo duca di Mantova il poeta lodigiano ebbe un rapporto speciale, evidenziato non solo dalla familiarità della relazione con il Beretti, ma anche dai contatti con altri personaggi della corte.

La corrispondenza intercorsa tra il conte Lorenzo Verzuso Beretti, segretario dal 1690<sup>1</sup> di Ferdinando Carlo, e Francesco de Lemene è documentata da lettere dell'uomo di corte tra 1693 e il 1698<sup>2</sup>. I contatti del poeta con i Gonzaga risalgono, però, ad anni precedenti. Un segno che l'omaggio poetico ai Serenissimi mantovani iniziò prima della presenza del conte piacentino<sup>3</sup> al servizio di Ferdinando Carlo è il sonetto che Francesco de Lemene compose per la morte di Carlo II, avvenuta nel 1665<sup>4</sup>.

Se non è documentato un viaggio del poeta lodigiano a Mantova, nonostante la cortesia dei rapporti e l'invito dell'ultimo duca, è invece menzionato un soggiorno a Lodi di Carlo II Gonzaga, padre di Ferdinando Carlo, alloggiato nel locale convento di San Domenico durante un suo viaggio di andata e ritorno a Casale nel 1661. Un cronista del convento lodigiano scrive nelle sue memorie che fonte diretta della notizia della presenza del duca di Mantova a Lodi è la voce di vecchi religiosi, ancora vivi al suo tempo. Il cronista è fra Crisostomo Fagnani, nato nel 1658.

Ciò intesi per tradizione da Vechij. In questa [stanza] pure alogiò ben due volte il Duca Carlo di Mantova nell'andare e ritornar da Casale circa l'anno 1661<sup>5</sup>.

Nel 1661 Francesco de Lemene ricopriva già l'incarico di decurione nella sua città e i contatti con Carlo II Gonzaga poterono avvenire per ragioni di rappresentanza<sup>6</sup>.

Con Ferdinando Carlo non è possibile ipotizzare un contatto diretto, ma una lunga e amichevole relazione è documentata dalla corrispondenza iniziata e sostenuta attraverso il segretario dei complimenti, noto nella storiografia ufficiale come marchese Lorenzo Verduzo Beretti Landi. Una minuta e uno dei due autografi della duchessa Anna Isabella fanno risalire la corrispondenza al 1690. Gli attestati dei duchi Ferdinando Carlo e Anna Isabella testimoniano grande considerazione per il poeta, considerazione che è condivisa da tutto l'ambiente colto di corte. Gli autografi dei cortigiani sono pure testimonianza dell'ampiezza dei contatti e della vivacità culturale della corte mantovana, perché i personaggi sono significativi nell'ambiente letterario e artistico. I nomi che ricorrono sono quelli di Giuseppe Varano di Camerino, maggiordomo e poeta, Salvatore Maria Rangoni, Carlo Bavanelli, successo nell'incarico al Beretti, promosso marchese e ambasciatore, Leonardo Cominelli, poeta, l'abate Flaminio Poli, Virginia Bazzani Cavazzoni, dama d'onore della duchessa. Gli autografi del segretario ducale e le minute del poeta lodigiano ritraggono una corte raffinata, dove si organizzano spettacoli con musica e dove si svolge attività letteraria. La poesia riflette le strategie diplomatiche, che furono altalenanti tra la fedeltà all'imperatore e l'alleanza con il re di Francia.

È di rilievo la presenza femminile non solo nella figura della duchessa, ma anche di poetesse come una delle sue dame: Virginia Bazzani Cavazzoni è portavoce degli orientamenti politici e culturali del momento. Offre esempio della produzione poetica fiorente nel genere encomiastico con *Fantasie poetiche*, opera uscita nel 1696 a Venezia. Questa raccolta rileva l'orientamento filo-sburgico del momento, perché i componimenti glorificano personaggi della corte viennese; della corte mantovana vengono onorati i regnanti Ferdinando Carlo e Anna Isabella e il segretario stesso Beretti. Ne *Gli inganni dell'ozio* del 1701, raccolta poetica della medesima autrice, la celebrazione del re di Francia, del duca di Borgogna e di personaggi della corte di Luigi XIV, come Madame de Maintenon, rivelano un clima mutato verso una inclinazione filofrancese. In questa seconda raccolta il sonetto in onore del segretario Beretti lo celebra «per aver ottenuto in dono da Monsignor il Duca di Mantova, il marchesato di Castelletto Scazzoso, e da Monsignor il Duca di Parma la Contea di Cereto Landi»<sup>7</sup>. Il funzionario in ascesa nella carriera e promosso a più alti gradi, il promotore occulto della politica scopertamente favorevole a Luigi XIV, è in procinto di passare al servizio di Filippo, il candidato francese alla successione

sul trono di Spagna. Non compare l'elogio di una cantante, «una virtuosa di S.M. Cesarea»<sup>8</sup>, segno che la stagione del trionfo della gente di teatro in servizio alla corte imperiale a fine decennio e inizio nuovo secolo era in declino.

Nella scrittura del segretario, nell'apparente cortigiana soggezione al duca, è evidente l'ambizione dell'uomo che vuole sentirsi poeta e in posizione di confronto con un celebre erudito che tutta l'Italia apprezza. Il Beretti diventa figura centrale, inconsueta nella corrispondenza del Lemene con altri sovrani o personaggi d'importanza. Il tratto dell'uomo ambizioso, messo in risalto dalla storiografia europea a lui ostile, soprattutto spagnola<sup>9</sup>, che lo descrisse presuntuoso e vanitoso (*muy autosatisfecho*), compare nel risentimento espresso per una correzione suggerita dal celebre lodigiano su sua richiesta. Il segretario poeta ammette che, pur venerando il maestro, malvolentieri vuole essere scolaro. Conferma di questa elevata autostima è il sonetto adulatorio menzionato della Bazzani Cavazzoni, la quale si dichiara discepola riverente, che segue le orme del segretario poeta, come suo maestro. La poetessa manifesta in un compimento, ancora sconosciuto, la sua ammirazione per Francesco de Lemene<sup>10</sup>. Tutti i personaggi sopracitati testimoniano nella corrispondenza (che qui non si riporta per evidenti ragioni di contenimento) la considerazione goduta dal poeta lodigiano nella corte gonzaghesca, indubbiamente per riflesso di quella del sovrano e del segretario. Non si può tralasciare una lettera indirizzata al somasco Gerolamo Semenzi, allievo di Carlo Maria Maggi e componente del circolo letterario milanese: vi si accenna a un invito rivolto al Lemene a preparare un discorso per l'Accademia di Mantova, da recitarsi davanti ai «dominanti»<sup>11</sup>. Il Semenzi faceva parte delle accademie, di cui segue la produzione propria nei componimenti d'occasione; come il Maggi era associato all'accademia milanese dei Faticosi e come il Lemene a quella pavese degli Affidati. Il tema proposto al Lemene nella lettera del Semenzi è «Qual sia la più raggardevole prerogativa di un Principe e di una Principessa». Il poeta lodigiano declina l'invito con la consueta giustificazione che non possiede la veste nuziale per partecipare all'erudita adunanza; a questa si aggiunge la nuova motivazione della perdita del fratello maggiore, che lo obbliga a farsi carico di incombenze («cure mordaci»), che distolgono dall'andare in Parnaso. La morte di Alfonso de Lemene, fratello maggiore di Francesco, avvenuta il 22 settembre 1694, fornisce un indicatore temporale per collocare cronologicamente l'invito. Non è documentata una presenza del poeta lodigiano di persona a Mantova, ma la sua fama era ben diffusa e le sue opere conosciute e ricercate.

Nelle lettere indirizzate ai cortigiani letterati, raccolte in un *Copialettere*, si trovano notizie sulla produzione poetica del Lemene. Oltre ai componimenti per il dono di un libro al duca o per il ringraziamento del cavallo pregiato di razza, condotto a Lodi da Mantova, trova campo la poesia giocosa e d'intrattenimento, indice del clima spensierato e allegro della corte, che l'ultimo duca

vuole mantenere splendida e fastosa in continuità con il passato. Nonostante l'inadeguatezza delle scelte di governo, in una politica oscillante tra la vicinanza alla Francia e il tentativo di emancipazione dalla sottomissione all'Impero, la difficoltà di un equilibrio tra schieramenti opposti e interessi in conflitto, Ferdinando Carlo Gonzaga nel campo culturale scelse i migliori esponenti della produzione artistica, soprattutto della musica, di cui era appassionato, e del teatro. La frequentazione abituale della scuola veneziana, di livello superiore, l'emulazione dei sovrani confinanti come gli Este a Modena e i Farnese a Parma e Piacenza<sup>12</sup>, che gareggiavano nella magnificenza degli spettacoli, gli fornirono una preparazione e sensibilità che vengono manifestate nella corrispondenza con il poeta lodigiano. È questo un aspetto singolare che non si registra nelle lettere di altri sovrani, i quali trattano solamente dei componimenti poetici ricevuti con i formali ringraziamenti di rito. Durante un soggiorno romano nel 1686, da aprile a giugno, la frequentazione pur breve del circolo di Cristina di Svezia e degli aristocratici romani aveva dato a Ferdinando Carlo l'opportunità di aggiornarsi sulle tendenze e i gusti prevalenti nella città pontificia. Il duca aveva ricevuto vistose prove di riguardo dalla regina e aveva partecipato assiduamente agli spettacoli organizzati da altre nobildonne in suo onore, dove la musica occupava un posto privilegiato<sup>13</sup>. Una virtuosa celebre, Angela Voglia, nota come la «Giorgina», interpretò due cantate: il *Tebro e la Gloria* per salutare l'arrivo e il *Tebro piangente* per deplorare la partenza. Nel 1684 al duca di Mantova era stata dedicata l'opera *Elio Pertinace* di Giovanni Legrenzi, andata in scena al teatro Vendramino di San Salvatore di Venezia<sup>14</sup>.

Nella descrizione degli interessi culturali del duca è presumibile l'autenticità e non la mediazione adulatoria del segretario. Questi non nasconde l'ammirazione propria, distinguendola chiaramente da quella del «Signore e Padrone». Il Beretti nelle lettere conferma il tratto caratterizzante del destinatario, quello del poeta, sottolineato anche nella biografia di Muratori, che scrisse:

La natura in vero l'avea fatto Poeta, e lo studio avea mirabilmente contribuito a farlo Poeta perfetto<sup>15</sup>.

Mentre per le Accademie, come nel caso dell'Accademia Padovana de' Ricoverati, la produzione richiesta al Lemene è essenzialmente quella encomiastica<sup>16</sup>, dalla corte di Mantova di Ferdinando Carlo vengono desiderati e richiesti più caldamente testi per la scena<sup>17</sup>.

### *L'oratorio Santa Cecilia*

I due generi propri delle rappresentazioni in corte negli anni Novanta del secolo sono il dramma pastorale e l'oratorio; a Francesco de Lemene vengono

richiesti componimenti di questi due generi. Il poeta invia il dramma pastoreale *Endimione* e l'oratorio *Santa Cecilia*, scritto appositamente per il duca Ferdinando Carlo.

L'oratorio è un genere poetico-musicale che dalla metà del Seicento aveva conosciuto una crescente diffusione presso confraternite e congregazioni religiose, concessi accademici e ambienti aristocratici privati, come le *camere* di principi, cardinali e prelati. La scelta dei soggetti d'oratorio non era casuale, ma poteva essere dettata dal calendario liturgico, da esigenze celebrative ed encomiastiche<sup>18</sup>. È plausibile che la scelta del soggetto sacro “Santa Cecilia” sia motivato non dalla devozione del duca, notoriamente poco devoto ai santi, ma da un intento encomiastico: il poeta volle rendere omaggio alla nota passione di Ferdinando Carlo per la musica<sup>19</sup>. Mentre *Endimione* trova ampio spazio nelle lettere, il titolo dell'oratorio, *Santa Cecilia*, non è citato negli autografi del Beretti. È menzionato con il titolo di «Santa Cecilia» nell'autografo del Lemene a Ippolito Neri da Empoli il 28 aprile 1700<sup>20</sup>.

Da Venezia il 7 agosto 1694 il segretario chiede, a nome del sovrano, un oratorio da rappresentarsi la Quaresima successiva. Il poeta lodigiano si informa sul tipo di composizione richiesta:

Per Oratorio drammatico non sò se io m'intenda azione sacra non solamente da Cantarsi, ma anche da rappresentarsi. Non so se questa debba essere continuata, o pure distinta in due, o più parti. Non so di qual lunghezza debba essere per esser tollerabile. Tutte queste notizie le imploro dalla carità di V.S. Ill.ma e qualunque altra ch'ella stimi o necessaria, o giovevole a chi è totalmente nuovo in simil genere di Poesia. Nella raccolta de miei versi stampati vi sono alcuni oratorij<sup>21</sup>. Se il motivato dovesse caminare sù l'andamento di quelli basterà l'accennarmelo. Quando poi dovesse aver forma diversa, attenderò da lei la direzione necessaria per mio governo, o pure qualche altro oratorio già fatto in simil genere, che potesse servirmi d'esemplare<sup>22</sup>.

Contemporaneamente la richiesta di un oratorio giunge al Lemene dal cardinale Ottoboni. Il dubbio che il poeta si pone quando la richiesta gli giunge dalla corte di Mantova nasce proprio dalla consapevolezza che l'oratorio originario non è assimilabile a un dramma per la scena. La struttura è piuttosto simile: è il luogo sacro dove viene eseguito a “impedire” l'assimilazione totale all'opera attraverso la messa in scena, che avviene in un luogo “profano” come il teatro. La funzione ovviamente è diversa, catechetico-pedagogica (anche se i temi morali tutto sommato sono trasversali). Lemene adatta perciò la composizione al pubblico di cortigiani. Il *Santa Cecilia* recupera parzialmente il soggetto sacro; benché diviso nelle rituali due parti mostra i caratteri di un dramma per musica. Anche *Giacobbe al fonte*, composto per il cardinale Ottoboni, ben lontano dalla poetica degli oratori seicenteschi e dall'aderenza alle fonti bibliche, si rivela composto sul modello della pastorale arcadica. Questo

oratorio, che verrà stampato non a Roma, dove era destinato, ma a Lodi<sup>23</sup> con dedica all'Accademia degli Invaghiti di Mantova, è posteriore al *Santa Cecilia*. Gli anni precedenti il Lemene aveva composto *Il Sacro Arione* per la festa di Sant'Antonio di Padova, richiesto dall'Accademia padovana dei Ricoverati, nel 1685, *La Carità e il Cuore di san Filippo Neri* per la Congregazione di Lodi in occasione della festa del santo.

Non si dispone della risposta del Beretti alla questione posta dal Lemene. Nella corte di Ferdinando Carlo l'oratorio era già entrato nelle rappresentazioni come genere praticato dai letterati sopra accennati. Virginia Bazzani Cavazzoni compose *Il Beato Luigi Gonzaga*, rappresentato nel 1689<sup>24</sup>. Nella raccolta *Fantasie poetiche* è incluso l'oratorio *Del Giuseppe* (due parti, quattro personaggi) e ne *Gli inganni dell'ozio* (anno 1701) è incluso *Abisai*, oratorio per musica in due parti. Lo stesso Beretti è autore de *Il Davide liberato*, composto «di comandamento del sovrano» nel 1687, che fu musicato da Marc'Antonio Ziani. Alcuni anni prima, nel 1684, era stato rappresentato *La fortezza e la pietà o sia il Ferdinando e l'Isabella regina di Castiglia, con l'assedio di Granata*, con la musica di G.B. Tomasi. Poi le applicazioni di corte, cariche di responsabilità sempre maggiori, avevano allontanato la Musa ispiratrice<sup>25</sup>. Giuseppe Varano di Camerino compose opere che vennero rappresentate anche al Teatro Ducale di Milano: il suo libretto *Orode*, dedicato a Ferdinando Carlo, andò in scena a Casale con la musica di Giacomo Natta<sup>26</sup>.

Ricevuta la richiesta del Beretti da Venezia il 7 agosto 1694, il Lemene si dedica alla composizione dell'oratorio, che interrompe, come per un doloroso intermezzo, a causa dalla già ricordata morte del fratello Alfonso, avvenuta il 22 settembre. Lo completa a dicembre come risulta dall'autografo di ringraziamento del Beretti del 23 dicembre 1694. L'opera fu composta in un periodo di difficoltà, per il grave lutto familiare della scomparsa di Alfonso, che svolgeva «la parte di Marta, lasciando a lui quella di Maria»: il poeta deve farsi carico dell'amministrazione dell'azienda familiare. Lascia, quindi, al segretario ducale l'impegno delle eventuali modifiche da apporre al testo, cioè l'aggiunta di altre ariette, per adattarlo alle esigenze della corte. Scrive, infatti,

Se ne viene il comandato Oratorio, e porta seco la naturale, ed accidentale disgrazia d'esser Parto d'un ingegno infelice. Fra la prima parte, e la seconda se gli è frapposto il doloroso intermezzo della morte d'un mio fratello Maggiore, che meglio direi Padre per li affari domestici, ed economici, ch'egli sempre tutti si prese senza lasciar a me disturbo benchè minimo. L'affetto e il danno mi raddoppiano il sentimento di tal perdita, che mi obbliga ad applicazioni a me non di genio, e in età, che tutt'altro vorrebbe che inquietudini. Pure sia sempre ciò che piace à Dio Benedetto.

Qualsiasi adunque io lo mando con sicurezza che la carità di V.S. Ill.ma, non lo lascerà comparire, quando lo conosca totalmente indegno d'esser sentito. Io la

prego ben riverentemente, ma con una supplica tutta sincerità ed onorarlo di qualche sua correzione, dove la conosca meritevole di grazie simili, e non del tutto incapace di emenda<sup>27</sup>.

Il cortigiano letterato risponde

Ill.mo Sig. mio Os.mo

Sarà riformato il verso nell'Oratorio di V.S. Ill.ma à tenore de li di lei sensi, e serviranno di norma ancora à valersene opportunamente le insinuazioni che vi soggiunge in proposito della Parte del Demonio [...]

Dopo la firma il Beretti di propria mano aggiunge:

Ringraziata del bell'oratorio<sup>28</sup>.

Dopo il ringraziamento, non si parla più del *Santa Cecilia* nelle lettere successive.

L'oratorio non viene rappresentato nella Quaresima 1695, ma tre anni dopo, nel 1698. Quando il Lemene lo nomina nella lettera al Neri sopra menzionata, definisce il componimento «azione sacra»:

Non ho poesie alcune da rimettere nuove, essendo io ora mai dispensato da questo esercizio per la mia età, che si accosta all'anno settantesimo. L'ultima fu un'azione sacra sopra Santa Cecilia, che fu fatta rappresentare in Mantova da quell'Altezza Serenissima in Musica, e da me composta a' cenni di quel sovrano, il quale, oltre all'avermi onorato gran tempo fa col titolo di Conte, mi ha fatto altri raggardevoli grazie<sup>29</sup>.

Non sappiamo perciò se il soggetto sia stato scelto dall'autore o dal committente. Come già accennato, è plausibile che il duca, il quale palesò la sua devozione a san Filippo Neri<sup>30</sup>, abbia approvato un omaggio alla santa patrona, essendo amantissimo della musica.

La vita dissoluta che Ferdinando Carlo conduceva, tanto divulgata dalla storiografia classica, induce a supporre non avesse attrazione per la poesia sacra, anche se il *Rosario di Maria Vergine, meditazioni poetiche*, era arrivato alla corte di Mantova. È, infatti, attraverso la duchessa Anna Isabella che il Lemene ottiene il gradimento della dedica dalla cugina Eleonora d'Austria, vedova del re di Polonia e duchessa di Lorena. L'interesse per l'oratorio sacro è legato al genere in auge nel tempo e alla suggestione dell'ambiente romano, dove trionfavano gli oratori di librettisti insigni come i cardinali Rospigliosi, Pamfili e Ottoboni. È verosimile, però, che non da Roma, dove il Lemene era noto come autore per il teatro di Cristina di Svezia, ma soprattutto da Venezia, centro musicale di riferimento, il duca mantovano abbia appreso l'aggiornamento sulle tendenze e i gusti del momento. La circolazione delle opere era usuale e al cardinale Ottoboni<sup>31</sup> giunse l'apprezzamento ottenuto dall'oratorio lemeniano composto per la corte del Gonzaga.

Il componimento non ha più la struttura dell'origine: benché diviso anch'esso nelle canoniche due parti, mostra i caratteri di un dramma per musica. Sembra confermarlo lo stesso Lemene nella lettera a Ippolito Neri, appena menzionata, in cui parla di «un'azione sacra sopra santa Cecilia, che fu fatta rappresentare in Mantova da quell'Altezza Serenissima in musica e da me composta a' cenni di quel sovrano».

Le due parti dell'oratorio sono suddivise in scene, recanti sempre i nomi dei personaggi, con indicazioni che lasciano pensare a un'esecuzione in forma rappresentativa: «Angelo e Cecilia al cembalo», «Demonio in sembianza di Cecilia», «Cecilia sola», «Valeriano solo» o Valeriano che legge una lettera. Lo conferma la didascalia che introduce l'ultima scena dell'oratorio: «L'anime di Cecilia e Valeriano, coronate di rose e di palme nella mano, ascendono al cielo fra le nuvole luminose, cortecciate dagli angeli che con strumenti musicali suoneranno per gioia, mentre cantano Cecilia e Valeriano». A parte le indicazioni sceniche, è la poetica stessa del libretto a mostrare i tratti di un vero e proprio dramma per musica modellato sulla librettistica del tempo: pur conservando alcuni elementi basilari tratti dall'agiografia della santa, infatti, la trama, in larga parte di libera creazione, insiste a lungo sui sentimenti amorosi che Valeriano nutre per Cecilia<sup>32</sup>.

In questo oratorio il Lemene applica la personale opinione che leggiamo in una lettera al marchese Pier Maria dalla Rosa di Parma<sup>33</sup>:

Dopo averlo riletto rimando, secondo il suo ordine, il suo Oratorio tutto spiritoso, e tutto spirituale. È bello, ma viene accompagnato il suo sacrosanto argomento da quella aridità poetica, che accompagna tutti li argomenti simili, ne quali il mischiar favole, che sono i lisci della Poesia è un'impietà, e il favoleggia con invenzioni, che [è] l'anima della Poesia è un Infedeltà. Non essendosi adunque V.S. Ill.ma in questa materia scostata dal Vangelo non poteva dire né di più, né di meno, cangiandosi in questi casi il Poetico in Istorico.

Composto nel 1694, *Santa Cecilia* fu rappresentato nel 1698 e stampato nella raccolta di *Poesie diverse* di Pazzoni e Monti a Parma nel 1698-1699. Mentre era in corso il progetto della stampa, avviato da Caterina Farnese nel 1697, non era ancora avvenuta la rappresentazione a Mantova; scrive, infatti, Lemene a Beretti:

In tale occasione [la ristampa a Parma] mi è capitato per le mani l'originale di quello Oratorio di S. Cecilia che io feci alcuni anni sono per incontrare l'onore degli stimatissimi cenni di Cotesio Serenissimo Sovrano, recatimi da V.S.Ill.ma. Non l'hò però mandato parendomi inconveniente il farlo senza la certezza, che già si sia cantato, o non si voglia cantare in questa corte<sup>34</sup>.

Nella stampa parmigiana (anno 1698) l'oratorio venne incluso, segno che era giunta all'autore notizia dell'esecuzione a corte: *Santa Cecilia*, infatti, è inserito alla fine. La data dell'avvenuta rappresentazione nel 1698 è accertata dalla corrispondenza con il cardinale Ottoboni, a cui perviene la redazione modifi-

cata a Mantova, e con il poeta Leonardo Cominelli di Salò. A questo amico, frequentatore della corte del Gonzaga, il Lemene preannuncia l'inserimento dell'oratorio tra le nuove composizioni aggiunte all'edizione di Parma, per desiderio di Caterina Farnese, che favorisce gli stampatori Pazzoni e Monti. Alla principessa, sorella di Antonio Farnese, dedicatario della stampa, il poeta invia il manoscritto dell'originale, come omaggio alla religiosa. Lo si apprende dall'autografo della donna:

Sarei stata troppo felice nel ricever da V.S. Ill.ma l'onore partecipatomi col trasmettermi la tanto galante e nobile composizione di S. Cecilia, se non avessi avuto a soffrire il rosore di vedermi contraddistinta con una riflessione troppo eccedente ogni mia qualità. Riconosco però anche questa della sua gentilissima bontà, e rendendogliene vive le grazie per quanto ha voluto comunicarmi [...]<sup>35</sup>.

A Ippolito Neri il poeta segnala l'oratorio *Santa Cecilia* come l'ultima sua opera, la quale, tuttavia, non viene menzionata tra gli oratori rappresentati alla corte di Mantova nelle pubblicazioni sull'argomento.

### *La pastorale Endimione*

L'altro dramma di Francesco de Lemene rappresentato a Mantova, *Endimione*, è invece diffusamente presente nella corrispondenza dei letterati del tempo. Fu rappresentato per la prima volta a Lodi nel 1692 in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro. Fu composto per il comandante della Piazza, lo spagnolo Emanuel Fernando Velázquez, che richiese insistentemente il componimento al riluttante, ormai anziano, poeta. Non portò fortuna al suo committente e anche a Mantova fu associato a vicende sfortunate.

Ferdinando Carlo pensa di rendere più solenne la festa del suo compleanno, che cade il 31 agosto, con la rappresentazione di uno dei drammi del poeta lodigiano, *Endimione*, appunto, o *Narciso*. Quest'ultimo fu rappresentato a Lodi con la musica di Carlo Borzio nel 1676 e applaudito nei teatri di nobildonne come Cristina di Svezia a Roma e Giulia Rangoni Ariberti a Cremona. La richiesta del Beretti da Mantova è del 17 luglio 1697 e le due opere vengono prontamente inviate. La scelta viene affidata alla duchessa, la quale preferisce *Endimione*. L'autore si affretta a inoltrare la musica a Venezia, dove il duca si reca spesso per i suoi piaceri.

In proseguimento di quanto scrissi, e mandai a V. S. Ill.ma nel passato ordinario, ora alla medesima invio il rimanente dell'opera aggiustata con l'introduzione delle due nove parti. La prego compatir queste mie rimbambite sciaipitaggini, ma più la prego a correggerle, e sarà questo il primo onore, che riceveranno, quando abbiano da comparir su la scena.

Con l'ordinario pure di giovedì prossimo passato inviai al Sig. Gio Paolo Casali suo secretario l'originale della musica dell'*Endimione*, a cui unii un esemplare delle mie poesie, come V. S. Ill.ma mi raccomandò. Il medesimo Sig.r Secretario l'avrà recata immediatamente la notizia, come io lo pregai di far subito, e li scrissi pure diversi avvertimenti da dare a quel sig. Mastro di Capella, che dovrà distribuire le parti secondo il detto originale, quando vogliono valersi di quest'opera.

Lo pregai parimente a rimettermi subito, che potrà detto originale, essendomi stato confidato con qualche renitenza, e con l'impegno della mia parola per la restituzione, di che supplico V. S. Ill.ma, a rinovarli le istanze<sup>36</sup>.

Da Mantova il 25 luglio 1697 il Beretti comunica che la rappresentazione verrà differita a settembre:

Il Ser.mo Padrone ha poi scelta la Pastorale dell'*Endimione* [...] Credo però, che sebbene è ordinata la recita per il giorno Natalizio, che è l'ultimo d'Agosto, ne rimetteremo il divertimento alla metà di settembre.

A dicembre tuttavia l'opera non è ancora stata rappresentata. Il poeta non è stato in grado di apportare le modifiche richieste, cioè l'aggiunta di due personaggi, per un infortunio domestico: una caduta da una scaletta «secreta» di casa. Il duca rinuncia alle modifiche richieste e decide di farla recitare «come sta»<sup>37</sup>. In realtà la recita viene differita al Carnevale 1698<sup>38</sup>.

Il Beretti redige una relazione della rappresentazione, che invia al poeta a Lodi. L'autografo è mutilo, consta di un mezzo foglio, e quindi senza data. Nonostante gli interpreti non siano i consueti cantanti di eccellenza del teatro ducale, il dramma riscuote successo presso tutte le categorie di spettatori. Il Beretti si scusa per le modifiche estranee all'intendimento dell'autore, apportate a *Endimione* da lui stesso, per gli intermezzi composti a Bologna, per gli errori innumerevoli nella stampa. Assicura però che il successo non è mancato all'opera, che ha riscosso l'ammirazione dell'intera città, di un pubblico vasto e vario. La nobiltà, infatti, ha dato il cambio alle genti ordinarie, affinché tutti godessero la bellezza dello spettacolo. Il rammarico maggiore è per l'ardimento preso nell'opera di un «Signore che è reputato tanto in Italia, e da noi medesimi stimato in infinito»<sup>39</sup>.

Tutte le disgrazie di *Endimione* non si esauriscono nelle traversie mantovane elencate da Beretti. Composto nel 1692 per compiacere, come detto, il governatore della Piazza di Lodi, don Velázquez, il dramma pastorale non portò fortuna al suo committente, che morì nella battaglia della Marsaglia l'anno seguente, calpestato dai cavalli. Durante la preparazione della recita a Mantova nel 1697 il poeta è vittima della accennata caduta nella sua casa, che ha conseguenze non lievi per il peso notevole del suo corpo. Nel 1699 la rappresentazione dell'opera a Torino non incontra il consenso del pubblico, «perché fu questo suo ultimo dramma da non molto dotta, bensì ardita per-

sona, riformato, e stroppiato», come scrisse Muratori. Il somasco Giovanni Antonio Mezzabarba animò la reazione dei letterati dell'Arcadia alle critiche con la sua *Apologia di Endimione*<sup>40</sup>, scritta sull'onda dell'indignazione per il mancato riconoscimento al valore del dramma.

A Modena *Endimione* fu accolto con ammirazione. Giunse a Caterina Farnese e al principe Tommaso d'Aquino di Feroletto, che si era imparentato con il duca di Mirandola, Francesco Maria Pico, come sposo della zia Fulvia, sorella del padre. Francesco Maria Pico fu ultimo sovrano del piccolo stato, accomunato alla sorte di Ferdinando Carlo.

Si aggiunge solo una nota biografica sull'ultimo duca di Mantova, meritevole di menzione, perché inedita e redatta da uno storico del tempo, il già citato memorialista lodigiano fra Giovanni Crisostomo Fagnani. Il frate domenicano, conoscitore delle cose di corte, perché presente più volte in Mantova in occasione di cicli di predicazione, soprattutto quaresimale, scrive una decina d'anni dopo la morte di Ferdinando Carlo:

Il Duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga restò privo della sua Città e Ducaato quando il re di Francia Luigi 14, sotto la cui protezione viveva, richiamò le sue Truppe che teneva in Italia, lasciando libera anche la suddetta città in mano à Todeschi, Morì da semplice Cavagliero, quest'anno 1708 in tempo d'estate nella Città di Padova, ove si era ritirato à curare alcune sue indispositioni, lasciata la seconda moglie francese, che prese ad istanza del Re, di ritorno al suo Paese. Non ebbe alcun figlio né maschio né femina e con lui terminò l'antichissima linea Gonzaga che fu sempre amata e riverita da suoi fedelissimi suditi. Mancò in età d'anni 55 in circa<sup>41</sup>.

### *Gli autografi di Lorenzo Vergiuso Beretti*

Il conte Lorenzo Vergiuso o Verzuso Beretti, figura protagonista dell'attività culturale, e non solo diplomatica, della corte di Ferdinando Carlo Gonzaga, appare nitidamente nella corrispondenza con Francesco de Lemene, in ritratto coincidente con quello celebrato da Virginia Bazzani Cavazzoni nel sonetto, sopra menzionato, *Al merito impareggiabile dell'Ill.mo Sig Co: Lorenzo Verzuso Beretti Segretario di Stato di S.A.S e poeta ammirabile...*<sup>42</sup>. Nel componimento della dama di corte e poetessa di Anna Isabella Gonzaga appare il profilo del segretario poeta, non quello del diplomatico filofrancese, corresponsabile della linea politica, che portò il sovrano alla perdita dello stato. Il segretario del duca è indicato come conte Beretti, perché il cognome Landi verrà aggiunto nel 1700, dopo la morte della madre, e il titolo di marchese verrà acquisito nel 1698.

La corrispondenza data dal 1693 al 1698, con un'interruzione negli anni 1695 e 1696. Gli autografi sono conservati nella Biblioteca Comunale di Lodi e sono in gran parte inediti<sup>43</sup>. Sono quindici, una sezione di un carteggio più ampio che si può ricostruire dalle ventidue minute delle lettere del poeta lodigiano. Alcune lettere del poeta sono in risposta a missive non rintracciabili, e viceversa. La ricomposizione lascia alcune lacune sulle vicende dell'oratorio *Santa Cecilia*, mentre su *Endimione* i vuoti sono facilmente colmabili<sup>44</sup>.

Sono messi in luce gli interessi letterari del cortigiano e del suo sovrano. Ferdinando Carlo appare come appassionato di musica e di teatro, veste comunemente nota, e di lettore, profilo meno conosciuto di un personaggio identificato prevalentemente come un politico inetto e dissoluto. L'argomento prevalente e ricorrente nelle lettere è l'opera poetica di Francesco de Lemene nel suo complesso, quella destinata alla musica, e quella giocosa, a cui Ferdinando Carlo si mostra autenticamente interessato. In controluce la figura del segretario ammiratore si profila come protagonista. Sotto l'aspetto di cultore di poesia può riconoscersi una sovrapposizione, ma è facilmente individuabile; nell'esporre le preferenze letterarie del Serenissimo Padrone il Beretti non è semplice portavoce e quando si infervora in dispute stilistiche scrive la lettera tutta di suo pugno.

Il tono delle lettere non è quello formale del linguaggio cortigiano, ma è colloquiale, rivelatore di un rapporto di stima e di amicizia. Non è documentato un incontro diretto tra i due corrispondenti. L'inizio del carteggio nell'ultimo decennio, cioè quando la grande fama del poeta lodigiano è ormai diffusa nelle corti e nelle accademie, potrebbe far supporre che il contatto avvenne nelle relazioni dell'ambiente farnesiano. Il Beretti era di origine piacentina e nel suo ruolo diplomatico si recò a Parma e a Piacenza. Il 9 marzo 1689 risulta ricevuto a Parma da Ranuccio II: l'udienza è annotata da Osvaldo Bevilacqua, barbiere del duca, sgrammaticato, ma utile informatore che nel suo diario scrive:

Udienza al Conte Beretti di Busseto, segretario del Duca di Mantova<sup>45</sup>.

Il Lemene era in rapporto di familiarità con personaggi ecclesiastici e letterati parmigiani e anche piacentini, tra cui Muzio Beretti, il padre del funzionario del Gonzaga, a cui indirizza lettere a Piacenza<sup>46</sup>.

## AUTOGRAFI DI LORENZO BERETTI

Elenco di 15 autografi di Lorenzo Verdupo Beretti  
Biblioteca Comunale di Lodi, ms. XXXIV A 28:

1. c. 145	24 aprile 1693	<i>Ricevo l'Endimione</i>
2. cc. 147-148	7 maggio 1693	<i>Con la dovuta riverenza</i>
3. c. 151	16 ottobre 1693	<i>Tanto che il serenissimo</i>
4. c. 153	29 ottobre 1693	<i>da La Favorita tutta autografa Ammirò il Ser.mo Padrone</i>
5. c. 160	13 novembre 1693	<i>Con due lettere gent.me</i>
6. c. 161	27 novembre 1693	<i>Se non avessi avvisato</i>
7. c. 162	8 gennaio 1694	<i>Ammiro sempre più</i>
8. c. 178	4 giugno 1694	<i>Io prego V.S. di presentar</i>
9. c. 180	7 agosto 1694	<i>Il Ser. mio Padrone desidera</i>
10. c. 183	23 dicembre 1694	<i>Sarà riformato il verso dell'oratorio</i>
11. c. 198	24 maggio 1697	<i>E giunto il Lachè</i>
12. c. 201	17 luglio 1697	<i>Il Ser. mio Padrone</i>
13. c. 202	25 luglio 1697	<i>Il Ser.mo Padrone ha poi scelto la Pastorale dell'Endimione (tutta autografa)</i>
14. c. 203	13 dicembre 1697	<i>Dispiace al Ser.mo Padrone e a me ancora</i>
15. c. 206	mezzo foglio autografo, senza data	<i>Una prova della mia mortificazione</i>

Nota: in corsivo il testo dei documenti, in tondo il commento

## I.

c. 145, da Mantova, 24 aprile 1963

*Ill.mo Sig. mio Sig. Oss.o*

*Ricevo l'Endimione nuovamente stampato, e del nuovo favore rendo a V.S. ill.ma quelle grazie, che le son dovute. Per parte del Serenissimo Padrone devo incomodarla a mandarmi un tomo di tutte le opere sue virtuose nelle forme più degne dell'attenzione di un Principe. Il favore però si disidera senza di lei aggravio, per tanto nel trasmetterlo si contenti di avvisar la spesa, sì per il libro, che per la legatura, che S.A. la farà rimborsare al Libraio. Potrà nell'inviamelo, accompagnarlo di sua lettera a S.A. onde riesca di più gratitudini, e ne ritragga rimostranza della considerazione cui ha medesima per lei; e per fine affettuosamente mi confermo il disiderio di servirla*

*Di V.S. Ill.ma*

*Mant. li 24 Aprile 1693*

*Aff. Ob. Serv.e*

*Lorenzo V. Beretti*

Già questa prima lettera (tra quelle conservate nella Biblioteca Comunale di Lodi) è indicativa dell'unità tematica dell'epistolario: la composizione poetica del Lemene.

L'invio di *Endimione*, dramma pastorale, «nuovamente stampato» nell'edizione del milanese Quinto dei primi mesi del 1693, che segue quella lodigiana del Sevesi del 1692, rivela che è l'interesse per le opere di teatro ad avviare una relazione più intensa tra il poeta lodigiano e la corte del Gonzaga. Il successo di *Endimione* rappresentato a Lodi per l'inaugurazione del nuovo teatro fu clamoroso; fu indubbiamente un evento di grande rilevanza, perché l'opera vide nell'allestimento la cooperazione di due teatri prestigiosi, il Ducale di Milano e il Ducale di Parma<sup>47</sup>. L'invio del libretto e il cenno «al nuovo favore» indicano inequivocabilmente che questa lettera non inizia un contatto epistolare, ma ne è la prosecuzione: è la risposta alla lettera del Lemene trascritta nella minuta 90<sup>48</sup>. La selezione degli autografi, ora conservati nella Biblioteca Comunale di Lodi, è da attribuire a Tommaso Ceva, il biografo, che, come letterato e poeta, oltre che matematico insigne, era interessato alla corrispondenza sulla produzione in versi dell'amico Lemene. Nella biografia trovano ampio spazio le riflessioni sulle opere qui discusse<sup>49</sup>.

## 2.

cc. 147-148, da Mantova, 7 maggio 1693

*Ill.mo Sig. mio Sig. Ossequiosissimo*

*Con la dovuta riverenza ho presentato al Serenissimo Padrone l'esemplare delle Poesie di V.S. Ill.ma, tanto dalla medesima Altezza bramate, e da lei così ben aggiustate, e così presto trasmessomi per tal fine. Con sensi propri della di lei benignità e meritati dalla qualità del dono, ha l'A.S. gradito il medesimo, in continuata testimonianza della di lei cortese volontà, e con l'annessa che firma, precisamente ne la ringrazia. Ho letto, riletto, ed ammirato, come bellissimo, e degno veramente della sua poetica penna il sonetto, fatto registrare avanti il frontispizio dell'esemplare per quest'occasione, cred'io, per far maggiormente spiccare la vivacità del suo spirito, e la maturità del talento. Della sorte n'è riuscito al purgato e sublime intendimento dell'A.S. cui placuisse non ultima laus est. E qui per fine con sensi dovuti e propri dell'invariabile mia osservanza mi confermo*

*Di V.S. Ill.ma*

*Mantova li 7*

*maggio 1693*

*Aff.t.o Obl.mo Serv.e*

*L.V. Beretti*

Molto prontamente il poeta fa pervenire a Mantova il libro desiderato dal duca<sup>50</sup> e altrettanto prontamente il segretario ringrazia, accompagnando la sua lettera a un autografo del duca della stessa data, 7 maggio 1693. In meno di due settimane (tale è l'intervallo tra le due lettere) la richiesta è stata esaudita. La minuta del Lemene in risposta informa che la stampa fu approntata celermente a Lodi con dedica particolare. Il Beretti esprime il suo apprezzamento per tutta l'opera poetica, in particolare per il sonetto di dedica al duca nel frontespizio. Non manca la citazione latina per vezzo.

Questa stampa speciale a Lodi per il sovrano di Mantova non è nota. In quell'anno era disponibile la stampa delle poesie di Carlo Giuseppe Quinto, uscita nella prima metà del 1692. Una ristampa speciale personale questo stampatore fece nel 1698 per il padre Federico Terzilana, procuratore della Certosa di Pavia a San Colombano.

All'autografo del segretario si unisce quello del duca, che reca la data dello stesso giorno:

*Autografo del Duca da Mantova li 7 maggio 1693 s.s.*

*Ill.mo Sig.re Se i doni all'ora sono veramente apprezzabili, che lungamente bramati, conferiti adempiono il disiderio, di molto pregio può V.S. promettersi, che sia stato presso di me quello, con avermi fatto dell'esemplare delle di lei Poesie, mentre da me aspettato con brama, ricevuto, la medesima soddisfa compiutamente. Con sensi dunque propri di una gratitudine, e viva e vera, e meritati dalle cortesi espressioni; con cui li accompagna, da me si riceve; a parole non è per questi bastantemente manifestata la riconoscenza, e la parzialità del volere, che serbo a V.S.; in considerazione dell'attività del suo ingegno, e maturità del sapere, mi offero, e la prego delle lettere di comodo suo, bramando per fine, che il mondo la riconosca qual seriamente da me si considera. Mantova li 7 Maggio 1693*

*Alli comodi di V.S.*

*Il duca di M.*

Il duca non si limita a un caloroso ringraziamento, conferma la soddisfazione di un dono lungamente desiderato. L'autografo di Ferdinando Carlo rileva un apprezzamento più sentito di quello espresso da altri sovrani, basato sulle comuni affermazioni di modestia, per consuetudine obbligate a minimizzare gli elogi personali nel componimento encomiastico. Apre alla continuità di una corrispondenza con «la preghiera di lettere di comodo suo».

Dalla minuta 91<sup>st</sup> del Lemene si apprende la conferma dei contatti precedenti intercorsi con il duca Carlo II, perché il poeta dichiara che alcune poesie giovanili, incluse nella stampa inviata, sono state «vedute dal Serenissimo gran padre». Carlo II morì nel 1665; verosimilmente furono vedute manoscritte. La produzione giovanile del poeta è considerata perduta; questa lettera attesta che non fu perduta del tutto.

3.

c. 151, da Mantova, 16 ottobre 1693, autografa

*Ill.mo Sig. mio s. Oss.o*

*Tanto, che il Serenissimo Padrone è stato in convalescenza del gran male, cui ha sofferto, e del quale adesso per divina grazia è perfettamente libero, si è letto il Libro incomparabile di V.S. Ill.ma, e ne ha S.A. ritratto un ristoro particolare. Adesso l'A.S. vorrebbe da lei un nuovo piacere, e non bisogna ch'ella si metta in capo di discendere, perché in ogni genere di Poesia, qualunque egli si fosse, è stato eminente. Ha saputo, che vi è un picciolo Poemetto intitolato la Maccheroneide, e me lo fa dimandare a V.S. Ill.ma confidentemente, et insieme vorrebbe qualche altra composizione di questa sorte, per rimarcare in tutti i caratteri il di lei spirito. Vi è un certo sonetto sopra due che dovevano difender filosofia lepido, e gentilissimo; che io lo sò. Faccia una ricolta di simili suoi parti ancora, che S.A. ne avrà gradimento e la ringrazierà. Intanto se io predico appresso l'A.S. le di lei virtù, abbia disgusto di questo solo, ch'io non so farlo con parole, che adeguino il merito, e mi confermo. Mant. 16 Ott. 1693*

*Di V.S. Ill.ma*

*Aff.mo Obbl.mo Ser.e*

*L.V. Beretti*

Questa lettera, con altre due, è scritta interamente dalla mano del Beretti. Quando l'argomento è letterario il segretario non l'affida all'incaricato scrivano, ma scrive direttamente, per il coinvolgimento determinato dall'interesse personale. Dalla relazione del Beretti il duca appare come lettore motivato che apprezza la poesia lemeniana, non solo come passatempo confortevole durante la malattia, ma come lettura di consuetudine. Ferdinando Carlo desidera conoscere più ampiamente la produzione del Lemene e non si limita alle stampe delle poesie, che vengono premurosamente legate a Lodi per essere inviate sollecitamente, ma chiede l'opera giovanile che rese famoso il poeta presso le accademie. L'opera indicata come «Macarronea» è *Della discendenza e nobiltà di Maccaroni*, un poema eroicomico, di cui fu composto in età giovanile solo il primo canto, il quale diede grande fama all'autore nel mondo delle accademie. Circolava ancora nella vicina Concordia del ducato di Mirandola. Mentre dopo il 1684, cioè dopo la stampa de *Dio*<sup>52</sup>, l'ammirazione dei letterati è rivolta universalmente all'opera religiosa, il Gonzaga esprime l'elogio dell'opera profana e lo esprime con un giudizio elogiativo mirato: la forma di comporre è leggiaderrissima anche nel faceto. «Ci vuole un giudizio di tutta serietà a saper dire cose lepide con tanto garbo. Non si poteva da un'idea proposta di celebrare i Macheroni trar copia di pensieri più arguti, nè formarvi sopra un'invenzione più poetica». Il duca è interessato non alla poesia sacra, che con il *Dio* ha incoronato il celebre poeta, ma a quella giocosa, come la *Cicceide* di Francesco Lazzarilli, altra opera in circolazione più fortemente canzonatoria e ferocemente pungente, che viene menzionata nelle lettere successive. Il sonetto a cui si allude è presumibilmente:

*Per una difesa di Filosofia  
da farsi dal Sig. NN  
Sonetto*

*Al Signor sopra cui compor si dè  
Sigismondo al Battesmo si chiamò  
Ha il fratello Federico appresso a sè  
La madre Olimpia e il Padre Nicolò  
Pietro Martire è il zio, l'arma è quest'O  
Ma son di color d'oro il due e il tre  
Gli altri due campi non son così no  
Ma sono bianchi e il numero non v'è  
E per la casata e per la nobiltà  
Questi Signori che io vi metto qui  
Sono principali di questa Città  
E un e l'altro fratello Logica udì  
L'un l'a difesa già e l'altro lo farà  
E pubblicamente fra quindici dì<sup>53</sup>*

4.

c. 153, da Favorita, Mantova, 29 ottobre 1693, autografa

*Ill.mo Sig. mio s. Oss.mo  
Ammirò il Ser.mo Padrone nella Maccheroneide da V.S. trasmessa la forma leggiaderrissima  
di comporre, cui ella tiene parimenti nel faceto, e conchiuse che ci vuole un giudicio di tutta*

*serietà a saper dir cose lepide con tanto garbo. Non si poteva da un'idea propostavi di celebrare i Maccheroni trar copia di pensieri più arguti, ne formarvi sopra un'invenzione più poetica. O che mirabil battaglia è quella di Coviello e Zaccagnino, o che nobil motivo di colera! Se fosser stati spettatori d'un tale Anfiteatro, ne Telemachio avrebbe disapprovati i gladiatori, ne Onorio li avrebbe proibiti. I Sonetti poi furon commendati da S.A. al maggior segno, e singolarmente quello, ove V.S. con bella maniera mettendo il tema intiero in un sonetto, burla l'ignoranza di chi glielo mandò con tante ridicole circostanze, poco atte a partorire una lite nobile: Né Giovenale, né Perseo averebbon potuto risentirsi meglio in un caso pari.*

*Moriar, si praeter te quemquam habeo, in quo possim*

*imaginem antiquae festinitatis agnoscere*

*Bisogna esser obbligati à talenti così pellegrini. V.S. Ill.ma dice che i suoi versi furon composti per scacciar la melancolia. Io aggiongo, che basta leggerli per introdur l'allegrezza, ma quell'allegrezza, cui nota Plinio esser di gran fondo, quando nasce dall'intelletto contento.*

*Ma vorrei per stimolo d'obbligo, e per uso di confidenza risponder pure à di lei favori in qualche guisa. Cosa dirà ella, quando guardata la mia lettera osserverà spedito costà un cavallo di cui mi sono determinato farlene dono per la sua sedia? Le belle carriere del suo Pegaso saran bene cambiate con uno scarso riconoscimento. Sappia però V.S. Ill.ma, che il Cavallo diventò di valore quando il mio Serenissimo me ne fece un generoso regalo, onde mi son figurato, che a lei similmente possa rendersi caro, per la qualità vantaggiosa, ch'egli ha d'esser stato cosa di Principe Se bene io non voglio impegnarla in questa stima troppo rigorosa, purché V.S. Ill.ma mi contenti coll'accettarlo volentieri, dirò che il di lei gradimento gli ha dato tutto l'onore del prezzo.*

*Hò voluto di più aver l'ardimento di metter sotto gli di lei occhi due mie Cantate. La mia povera Musa non deve più comparirmi d'avanti, veggendomi intento alle applicazioni di Corte: Io istesso non la rchieggo mai perché*

*ingenium duabus curis non debet occupari,*

*ma poi, non è meglio sofferirla muta, che debole, e che abbia più tosto la mortificazione di tacere, che la vergogna d'aver parlato?*

*Nos numerus sumus, et fruges consumere nati*

*Pur troppo ne miei verd'anni le lasciai qualche libertà di sperar applausi. Non l'aiutarono à crescere né i tempi, né l'ingegno, ora non crederei riputazione, che tra l'altre ordinarie, e non avvedute andasse à far popolo. Dunque, se adesso presento à V.S. Ill.ma pochi versi, non mi creda per questo con l'opinion di Poeta, la quale, se non per altro, bisogna perderla in quel punto, che si vegga il prodigioso libro delle di lei Rime, meta, che non si tocca da tutti gli Atleti, se ben anche ostinati per longo tempo à correr gli stadij della virai [?].*

*Ecco le due cagioni di questa mia lettera. S.A. che mi ha data la permissione di servire V.S. Illma del Cavallo, mi comanda di salutarla caramente, e dirle, che le saran carissimi i Sonetti composti sù l'aria della Cicceide. Il credito ch'ella gode presso l'A.S., è pari al di lei valore, e non mi sarei appagato del sicuro di tutto quello, che recano à V.S. Ill.ma i miei caratteri, se non avessi saputo di doverli servare con questo sugello. Intanto le rassegno la mia osservanza, e mi dichiaro d'esser tutto voti per la di lei felicità*

*Esto mundo clarus, tibi prosperrimus, tuisque*

*Posteris feliciter imitandus, vir prestantissime*

*Aff.mo Oblig.mo Ser.e*

*L.V. Beretti*

*Favorita 29 ott. 1693*

Sul quarto foglio, cioè retro:

*Il S. Don Giuseppe mi onora del suo sapientissimo aiuto nel mandare a V.S. Ill.ma qui annesso un Idilio, parto del suo grand ingegno.*

Questo lungo autografo, interamente di mano del Beretti, dà modo al segretario letterato di spiegare distesamente con dotte citazioni di autori latini il suo commento al poema giocoso, che prontamente venne inviato al duca con il libro di poesie, entro due settimane. Il soggiorno alla residenza di delizie della Favorita, da cui la lettera viene spedita, lontano dagli impegni burocratici della corte, è favorevole alla scrittura su divagazioni letterarie. Se l'autografo si apre con il giudizio del Serenissimo Padrone, riferito in sintesi, continua poi con lunga dissertazione del segretario, che ha occasione di porsi in posizione centrale con la confessione delle sue aspirazioni giovanili a cingere l'alloro poetico. Il Beretti esibisce al celebre erudito la sua propria erudizione e mostra l'ammirazione per le opere. I giudizi non sono solo sulla *Maccheroneide*<sup>54</sup>, ma su tutte le poesie, inclusi i sonetti composti sull'aria della *Cicceide*, attualmente non identificati; vengono menzionati solo in questo documento. I contatti di Francesco de Lemene con l'autore della *Cicceide* sono invece documentati da un autografo del Lazzarilli, che dichiara la sua ammirazione per il poeta di Lodi<sup>55</sup>. Il discorso adulatorio del Beretti appare una *captatio benevolentiae* per il maestro, a cui si chiede un giudizio su due *Cantate* e a cui viene mandato in dono un cavallo della celebre scuderia del Gonzaga. È il segretario che regala al poeta il cavallo ricevuto dal duca. Da due minute (92 e 93) delle lettere del Lemene apprendiamo che il dono arrivò a Lodi inaspettato e creò imbarazzo nel destinatario, poco incline all'equitazione, per l'impedimento del peso corporeo. Il dono ispira l'immancabile sonetto celebrativo. Nella minuta 93<sup>56</sup> è espresso pure il giudizio sulle due *Cantate* inviate dal Beretti, che il poeta lodigiano elogia nel suo innato atteggiamento di benevolenza, aggiungendo un suggerimento di modifica per compiacere il segretario.

5.

c. 160, da Mantova, 13 novembre 1693, autografo

*Ill.mo Sig.e mio oss.mo Obl.mo*

*Con due lettere gentilissime ha V. S. Ill.ma palesato il compiacimento, che hà del Cavallo, che le ho inviato. Ha ben gusto il Serenissimo mio Padrone che io gliel'abbia donato, e maggiormente adesso, che sente esser riuscito di soddisfazione, ma poi dall'altro canto gli rincresce, che sia della sua razza, perché V.S. Ill.ma ne meritava uno d'più scelti; né S.A. stima, ch'ella debba esser regalata con così poco. Ma che ricompensa prodiga è mai quella, che V.S. mi da nel lodarmi tanto le mie due misere Cantate? debbo insuperbirmi, perché approvato da un sì grand'uomo? o dolermi, che ricorra al ripiego di celebrarmi troppo, per schivar l'occasione di correggermi in tutto? V.S. Ill.ma non vuol spiegarsi, ma io l'intendo. Dirà che mi hà fatta la confidenza di soggerirmi, che dove chiamo i pianti cupi, ella avrebbe detto i pensier cupi. Io le rendo grazie di questo avvertimento, ma desideravo altresì che il suo intelletto non fosse così ritroso da parlar semplicemente sopra una sola difficoltà. E vero, che son tanto arditò, che non tolero altre volte d'esser corretto, e nel mentre, che prego V.S. Ill.ma di farmi delle opposizioni, preparo a quella sola, che mi ha fatto la sua difesa, sicché con tutta la venerazione, che ho per il Maestro pure fo vedere che malvolentieri vorrei esser*

scuolaro. Per pianti cupi io non intesi le lagrime, che grondano dagli occhi, ma i singhiozzi, che sono i pianti del cuore, e i pianti degli uomini savij, che non lasciano traspirar di fuori il lor dolore. In questo senso l'epiteto cupi ho creduto non solo, che possa appropriarsi a quella sorte di pianti di sopra expressa, ma ardirei ancor dire, che non fa quinci figura di traslato. Non ho io detto, che son troppo arrogante? Nel mezzo di molte e molte lettere che scrivo per gli ordinarij d'oggi, mi cadono dalla penna questi spropositi. V.S. Ill.ma li compatisca mi ami e mi comandi, perché sono di V.S. Ill.ma Mant.a 13 Nov. 1693

Affett.mo Obb.mo Ser.e

L.V. Beretti

D. Fran.co de Lemene Lodi

Anche questa lettera è scritta interamente dalla mano del segretario, che rivela il suo malcelato disappunto per l'osservazione ricevuta. La modifica è suggerita per cortese accoglimento della richiesta di attenzione, ma il Beretti la interpreta come una correzione stilistica e giustifica puntigliosamente la sua scelta. Il Lemene in realtà è un giudice benevolo e nei pareri che gli vengono richiesti evidenzia solo i pregi, non i difetti. A Gianbattista Vico, che gli sottopone la sua *Canzone del Disperato*, risponde che il componimento metterebbe in disperazione chiunque volesse imitarlo<sup>57</sup>.

6.

c. 161, da Mantova, 27 novembre 1693, autografa

Ill.mo Sig. mio Padrone Oss.mo

Se non avessi avvisato V.S. Ill.ma, che i Sonetti aggionti alla Ciccede ebbero un applauso estremo, e che l'altro eroico fatto sopra il dono del Cavallo incontrò una stima, e gradimento infinito, le ne dò adesso un amico e sincerissimo avviso. Vorrebbe pure V.S. Illustrissima ò con equivoci, ò con sogestivi [...] farmi dire, che il Serenissimo Principe è quello, che le hè mandato il cavallo: S.A. sà, ch'ella merita troppo, e per questo non pensarebbe mai di regalarla; quello che viene da me è una confidenza. Ciò, che si spiccasse da S.A. sarebbe un premio, ma V.S. Illustrissima ha portati i suoi meriti all'impossibilità di ricompensarli.

La riverisco Mant.a 27 nov. 1693

Di V.S. Ill.ma

Aff.mo Dev.mo Ser.e

L.V. Beretti

7

c. 162, da Mantova, 8 gennaio 1694

Ill.mo S.e mio s.e Col.mo

Ammiro sempre più la virtù di V.S Ill.ma; e mi fò debitore alla di lei compitezza, con la quale si compiace somministrarmi i poetici suoi pensieri. Il Serenissimo Padrone ha medesimamente ricevuti con gratitudine gli stessi e disideroso di promuovere i di lei comodi, se le offre per tal effetto. Io pure ho d'obbligo di servirla, e però vivamente la prego dei suoi comandi; e mi confermo intanto

*Di V. V.S. Illma  
Obl.mo Ser.e  
Mantova li 8 Gen. 1694*

È autografa la parte seguente:

*e le riauguro felicissimo l'Anno entrante ma non in versi; perché non si può fare in questa  
materia un sonetto più bello del suo  
L.V. Beretti  
S. Fran.co de Lemene Lodi*

8.

c. 178, da Mantova, 4 giugno 1694

*Ill.mo Sig.mio Oss.o*

*Io prego V.S. Ill.ma di presentar l'annessa à Cotesto Monsignor Ill.mo Vescovo, e riportare da  
lui, che il Padre Agnesi sia consolato à seconda delle raccomandazioni del Padrone Serenissimo. S.A. ne sentirà gratitudine verso V.S. Ill.ma medesima, e può assicurare il Prelato, che  
il piacere sarà rimarcabile nell'animo dell'A.S. e con vera osservanza mi raffermo. Mantova,  
4 giugno 1694*

*Di V.S. Ill.ma*

*Aff.mo D. Ser.e*

*L.V. Beretti*

È una delle consuete lettere di raccomandazioni di personaggi religiosi. In questo caso di un predicatore.

9.

c. 180, da Venezia, 7 agosto 1694

*Ill.mo Sig. mio s. Co.mo*

*Il Serenissimo mio Padrone, che desidera un Oratorio drammatico dalla penna di V.S. IllustriSSIMA, impone a me di portarlene un anticipato motivo, acciocchè possa ella allestirlo in  
tempo di porlo in musica per la Quaresima ventura prossima. Io ubbidisco a S.A. c'ha un genio  
particolare delle di Lei virtù, e aderisce al mio medesimo, che sovra l'universale applauso ne  
serba una stima distinta; con che intanto in attensione de favoritissimi sensi di V.S. Ill.ma, le  
bacio di vero cuore la mano, e resto. Venetia, 7 Ag.o 1694*

*Di V. S. Ill.ma*

*Aff.mo Obl.mo Ser.e*

*L.V. Beretti*

L'oratorio è *Santa Cecilia*, che il poeta compone in un periodo doloroso della sua vita perché il 22 settembre 1694 muore il fratello maggiore Alfonso. Sull'argomento già detto sopra.

10.

c. 183, da Mantova, 23 dicembre 1694

*Ill.mo Sig. mio Os.mo*

*Sanà riformato il verso nell'Oratorio di V.S. Ill.ma à tenore de li di lei sensi, e serviranno di norma ancora à valersene opportunamente le insinuazioni che vi soggiunge in proposito della Parte del Demonio.*

*Tanto rispondo al compito foglio di V.S. Ill.ma dell' 8 corrente e con vera osservanza le bacio le mani. Mantova 23 Dec. 1694*

*Di V.S. Ill.ma*

Postilla autografa:

*Ringraziata da S.A. del bell'Oratorio, e compatita del suo travaglio et applicazioni domestiche, come da me che sono con eternità di stima e d'amore*

*Aff.mo Obb.mo Ser.e*

*L.V. Beretti*

Il lutto familiare non consente la disposizione d'animo di apportare le modifiche richieste al poeta, che invia «insinuazioni», cioè suggerimenti. La rappresentazione dell'oratorio non va in scena per la Quaresima successiva, nel 1695, ma nel 1698.

Nel 1695 e nel 1696 non risultano autografi. Potrebbero essere state le vicende legate all'affare di Casale e di Guastalla a indirizzare gli interessi ai fatti militari, trascurando la corrispondenza in materia letteraria. Ma è più verosimile una dispersione delle lettere. La documentazione della corrispondenza riprende due anni dopo, nel luglio 1697, come si vede nell'autografo successivo.

Riprendendo il contatto, si riprende il progetto della rappresentazione dell'oratorio *Santa Cecilia*, con la richiesta al poeta di aggiustamenti. Le vicende di questo allestimento sono ricostruite dalle minute di Lemene; mancano le lettere di Beretti. Dopo le prime modifiche il Lemene, al ripetersi della richiesta, risponde che meglio di lui le può apportare il segretario<sup>58</sup>. Nella Quaresima del 1698 viene rappresentata la versione modificata, stampata nella stamperia ducale; la versione originale verrà stampata a Parma da Passoni e Monti per la mediazione di Caterina Farnese, che la riceve direttamente dall'autore<sup>59</sup>. A Carnevale dello stesso anno 1698 va in scena *Endimione*. Le vicende travagliate delle opere per musica inviate a Mantova su richiesta della corte del Gonzaga sono state sopra accennate.

II.

c. 198, da Mantova, 24 maggio 1697

*Ill.mo Sig.mio S. Oss.o*

*E giunto i Lachè, ricevuto da S.A.S. mio Padrone con singolare aggradimento, e resta fissa la cosa [?] per li 28. S. A. prega la di lei amorevolezza d'avanzar al Signor Don Pietro suo Padrone i sentimenti più distinti di stima per lo favore, et io supplico la di lei bontà di riverir divotamente il Cavaliere a mio nome e con obbligata rassegnazione al merito di V. S. Ill.ma resto*

*Di V.S. Ill.ma*

*Mant.a 24*

*Mag.o 1697*

*Aff.mo Obbl.o Ser.e*

*L.V. Beretti*

Il «Signor Don Pietro» potrebbe essere don Pietro Pimentel, maestro di campo a Lodi e organizzatore degli spettacoli di teatro: tra questi l'opera *La fede ne' tradimenti* di Gerolamo Gigli, andata in scena il 9 febbraio 1695 a Lodi, di cui Lemene parla in un autografo a Magliabechi come raccomandata alla corte di Mantova. Effettivamente l'opera del Gigli fu rappresentata nel piccolo teatro di corte nel 1697<sup>60</sup>.

12.

c. 201, da Mantova, 17 luglio 1697

*Ill.mo S.mio S.Col.mo*

*Il Serenissimo mio Padrone, che ha pensato celebrare con qualche solennità il suo giorno Natalizio, che cade l'ultimo di Agosto ha pensato renderlo ancora luminoso colla recita d'una delle due tanto celebri, e tanto degne pastorali del Narciso, o Endimione, nati dal grande intendimento di V.S. Illustrissima. A quest'oggetto, mi ha S.A. spedito dal luogo di Modena ove si trovava, alla Serenissima Padrona, perché con prima staffetta ella ne scriva a V.S. Ill.ma l'elezione ed in tanto io parto à ritrovare S.A. in Venezia, ove si fermerà brevi giorni; e perché questa recita deve servire ad una funzione sì decorosa, com'ella vede, pensa S.A. aggiungervi due personaggi, che possano ò per via d'intervallo, o com'è lei sembrerà meglio adattare la recita stessa all'opportunità, che però S.A. la prega volerlo concepire, che lo farà porre in musica da questi suoi Mastri Cappella. Intanto sarà bene, che V.S. Ill.ma si compiaccia tener preparati i due Originali di Musica d'esti Pastorali, perché possa inviare quella verrà scelta dalla Serenissima Duchessa. A questo fine perciò le accordo questa notizia, perché sappia il concetto vantaggiosissimo, in cui tiene S.A. la di lei virtù. Agli uomini grandi si danno grandi imbarazzi. Questo però sarà leggero come preparato, e sarà per comprarli un applauso ben decoroso. La supplico di comandarmi, e credermi sempre di cuore*

*In riviera di Salò si è fatta dolcissima commemorazione di lei col Cominelli*

*Di V.S. Ill.ma*

*Mant. 17 luglio 1697*

*Aff.mo Dev.mo Ser.e*

*L.V. Beretti*

Il Lemene manda prontamente le due pastorali. In questo autografo si menziona il poeta Leonardo Cominelli di Salò (1642-1703), frequentatore della corte e amico del poeta lodigiano.

13.

c. 202, da Mantova, 25 luglio 1697

*Ill.mo S. mio S. Oss.mo*

*Il Serenissimo Padrone ha poi scelta la Pastorale dell'Endimione, e mi commette di darne parte a V.S. Ill.ma, di pregarla di mandar sollecitamente la musica à Mantova, indirizzandola al sig. Gio: Paolo Casali mio Segretario. Nicola Tricarico bravo contralto, et una virtuosa di merito non possono avervi altra parte, che quella che vi aggiungerà V.S. Ill.ma dell'allusione al giorno Natalizio di S.A.S., onde ella è pregata di fargliela nel principio, nel mezzo, e nel fine con qualche essenza [?] e che sia propria à far loro onore particolare.*

*Credo però, che sebbene è ordinata la recita per il giorno Natalizio, che è l'ultimo d'Agosto, ne rimetteremo il divertimento. alla metà di settembre.*

*Ecco le confidenze del Serenissimo mio Padrone, che la saluta cordialmente e se il Signor de Lemene volesse venire à vedere la recita, sarebbe ben accolto con amore, e con stima un Gentiluomo di tanto merito e sapere.*

*Ho bisogno per una dama qualificata d'un libro delle di lei Poesie in quarto, e simile à quello, di cui già mi favorì, e potrebbe inviarmelo coll'occasione di mandar la musica del drama.*

*Mi dia intanto occasioni di servirla, perché ormai sono Anni, che la prego e la riprengo di prepararmele, e sono*

*di V.S. Ill.ma Ven. 25 lug. 1697*

*Aff.mo Oss. Ser.e*

*L.V. Beretti*

Il Lemene invia le due nuove parti da aggiungere, come richiesto, e fa pervenire l'originale con le istruzioni per il maestro di Cappella. La risposta è in minuta 266<sup>61</sup>.

14.

c. 203, da Mantova, 13 dicembre 1697

*Ill.mo Sig. mio sig. Oss.o*

*Dispiace al Serenissimo Padrone ed a me ancora l'incidente sfortunato occorso à V.S. Ill.ma nella caduta fatta come accennato. Dio voglia concederle il rihaversi, come disidero, e come le augura benignamente S.A.; in cui è tutta la considerazione del suo merito e della sua virtù, ed una benignità particolare per un soggetto suo pari. La di lei virtuosa fatica si è determinato di farla recitare come sta, giacchè V.S. Ill.ma non vi può mettere le mani, come si voleva e si procurerà di fare che apparisca quello, che è e che pur merita di comparire. Finite le recite le sarà rimandato l'Originale, con tutta puntualità. Io intanto la assicuro della mia osservanza; e desideroso di servirla mi confermo*

*Di V.S. Ill.ma*

*Mant. 13*

*Dic.re 1697*

*Dev.o Obl.mo Ser. L. V. Beretti*

*D. Fran.co de Lemene*

Questa lettera è la risposta alla minuta 272 del Lemene<sup>62</sup>.

15.

c. 206, autografa mezzo foglio, mancano data e firma

*Ill.mo Sig. mio S. Oss.mo*

*Una prova della mia mortificazione sarà che mando à V.S. Ill.ma il libretto dell'Endimione due settimane dopo, che se ne fa la recita in Mantova. Io non sapea come presentarglielo, tronco da quelle leggi indiscrete, che le accennai nella mia, quando si voleva almeno, che ne facesse il taglio quella perita mano, che l'aveva composto. Eccolo, mà pietà, perdono, misericordia! Non con altre forme posso giustificare l'ardimento, che ci siamo presi nell'opera d'un Signore che è reputato tanto in Italia, e da noi medesimi stimato in infinito. Si è recitato l'Endimione in un luogo angusto, e da musici deboli, poichè S.A. non ha mai gli suoi ottimi per la stagion di Carnevale, sichè per trinciar comparse, e scene, è convenuto troncare, e mutar versi e l'ho fatti, che questa è la maggior pena de mei rimorsi. Gli intermezzi sono composti in Bologna, e si soffrono. La stampa vi ha fatto errori intollerabili e non possibili à correggersi, tanti che sono. Con tutte queste disgrazie Endimione compare bello, et è sentito ogni sera da Principi Padroni, dalla nobiltà, e dalla Città tutta, che va dandosi il cambio delle genti ordinarie, perchè ognuno possa goderne. Rimanderò gli Originali finite le recite con una lettera del Ser.mo Pr.e, elogio del Poeta, e rendimento insieme di grazie. Si vorrebbe sapere, com'ella sta di salute, che da S.A. le è desiderata di tutta perfezione, et in questo mentre ricordandomi nella...*

Il foglio è mutilo, ma è databile al 1698, cioè dopo la rappresentazione di cui si parla nella lettera del dicembre 1697. La stampa dell'edizione mantovana, uscita a Ferrara per Pomaticelli, reca, infatti, la data 1698.

Del 1698 non viene riportato un autografo con l'annuncio del conferimento del titolo di conte al Lemene. Il duca fu ispirato dal Beretti, elevato al titolo di marchese<sup>63</sup>. Lo documentano la lettera di ringraziamento del Lemene al duca<sup>64</sup> e un suo autografo ad Antonio Magliabechi<sup>65</sup>. La notizia è riportata da Tommaso Ceva, il quale pubblica il diploma nella prima stampa della biografia del poeta, uscita nel 1706<sup>66</sup>.

## ABSTRACT

The correspondence between the secretary of state of the duke of Mantua, Lorenzo Vergiuso Beretti (1661-1725), and the Lodi-born poet Francesco de Lemene (1634-1704) focuses on plays that were intended to be staged at the court of Ferdinando Carlo Gonzaga. They are the pastoral drama *Endimione* and the oratory *Santa Cecilia*. Beretti's letters from 1693 to 1698 reveal the high esteem in which the duke and the court held the famous poet.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

- BCLau Biblioteca Comunale di Lodi  
 BNCFi Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

1. Con il titolo di segretario è indicato in un autografo della duchessa Anna Isabella da Mantova del 19 ottobre 1690 a Francesco de Lemene (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c. 126). Negli elenchi della Cancelleria Ducale Beretti compare come segretario dei complimenti nel 1685. *Cfr.* A. CONT, *L'uomo di corte italiano: identità e comportamenti nobiliari tra XVII e XVIII secolo*, «Rivista Storica Italiana», CXXVI (2014), I, p. 104.
2. Gli autografi, editi in parte, sono conservati in BCLau, Ms. XXXIV A 28. Le minute delle lettere del poeta lodigiano sono trascritte, in numero di 355, in un *Copialettere* conservato *ivi*, Ms. XXI A 30).
3. Lorenzo Verzuso (Vergiuso) Beretti (Landi dopo il 1700, quando aggiunse il cognome della madre) (1661-1725) entra nella corte dei Gonzaga di Mantova come paggio della duchessa Anna Isabella, grazie alle conoscenze del padre Muzio, di Piacenza. Nel 1681, a vent'anni, diventa segretario dei complimenti e gentiluomo di camera di Ferdinando Carlo, nel 1685 viene aggregato alla nobiltà mantovana, nel 1691 è segretario di stato, nel 1701 primo ministro, nel 1702, d'accordo col duca, lascia la corte di Mantova e passa al servizio della Spagna. Nel 1703 viene ascritto alle magistrature milanesi e diventa membro del Consiglio Segreto. Alla corte di Madrid viene nominato ambasciatore presso gli svizzeri; con questa funzione è indicato nel 1706 nella biografia di Francesco de Lemene, composta da Tomaso Ceva. *Cfr.* T. CEVA, *Memorie di alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene con alcune riflessioni sulle sue poesie*, Milano, P. Malatesta, 1706, parte I, p. 90. Nel 1716 fu trasferito in Olanda. Nel 1725 morì a Bruxelles.
4. Il sonetto è incluso nella raccolta *Poesie diverse*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692 (p. 113) e nelle ristampe successive, Parma, Pazzoni e Monti, 1698-1699 e Monti, 1711 e 1726.
5. C. FAGNANI, *Libro di Memorie*, c. 147r. Il manoscritto inedito è conservato in BCLau, Ms. XXVIII A 31.
6. Sarebbe improbabile un incontro personale, se il passaggio a Lodi del duca di Mantova avvenne nei periodi aprile-luglio 1661, mesi in cui il poeta era lontano, in viaggio a Roma, al seguito del vescovo Pietro Vidoni, nominato cardinale.
7. Il sonetto *Al merito impareggiabile dell'Ill.mo Sig. Co: Lorenzo Verzuso Beretti Segretario di Stato di S.A.S e poeta ammirabile* è nella raccolta *Fantasie poetiche*, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1696, p. 206.
8. Giulia Masotti, virtuosa di S.M. Cesarea, è destinataria di un sonetto nella raccolta *Fantasie poetiche*, cit., come il conte Ferdinando Ernesto di Molar, soprintendente alla musica di S.M. Cesarea.
9. Lo descrive Saint-Simon come un «hombre de ingenio, pero muy hablador, muy autosatisfecho y atento a darse a valer en las mínimas cosas y a hacer creer en España que nadie acertaba mejor que él en los negocios». *Cfr.* D. OZANAM, *Les Diplomates espagnols*

*du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid-Bordeaux, Casa de Velázquez - Maison des Pays Ibériques, 1998; M.A. OCHOA BRUN, *Embajadas rivales: la presencia diplomática de España en Italia durante la guerra de Sucesión*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.

10. Il Lemene ringrazia la poetessa per il componimento in suo onore, che deve essere rimasto sciolto, perché non inserito nelle raccolte in stampa citate.
11. Allo stato attuale delle ricerche non è disponibile un catalogo o un documento che attesti l'associazione di Francesco de Lemene all'Accademia degli Invaghiti. *Cfr. Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti in Mantova*, atti del convegno (Mantova, novembre 2012), a cura di P. Tosetti Grandi e A. Mortari, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2016 («Quaderni dell'Accademia», 6). A questa Accademia venne dedicato l'oratorio *Giacobbe al fonte* e al presidente dell'Accademia, Ottavio Gonzaga, principe di Vescovato, viene dedicata da Tommaso Ceva la biografia del poeta *Memorie di alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene con alcune riflessioni sulle sue poesie*, Milano, Malatesta, 1706). È da rilevare, tuttavia, che alla corte di Ferdinando Carlo era presente con incarico di funzionario tecnico, commissario delle acque del Mantovano, Giovanni Ceva (1647-1734), fratello di Tommaso, che dedicò al duca la sua opera *De lineis rectis se invicem secantibus statica constructis* nel 1678. Giovanni Ceva risulta a Mantova con il padre dal 1686; vi rimarrà sino alla morte.
12. Ranuccio II Farnese, pure amante della musica, durante il suo governo (morì anch'egli nel 1694, come Alfonso de Lemene e Francesco II d'Este) finanziò sontuosi spettacoli, che il successore Francesco ridusse per limitare le spese. Memorabili furono le feste organizzate per il matrimonio del figlio Odoardo con Sofia Dorotea Neuburg nel 1690. Il Lemene, presente come inviato della città di Lodi, scrive una personale relazione, in cui critica il prevalere della musica sulla poesia (minuta 83 del *Copialettere*).
13. Con il cardinale Azzolini, consigliere della regina e guida delle sue scelte artistiche, il Lemene fu in corrispondenza come autore di testi per la musica dal 1661.
14. Nella composizione degli interpreti dell'opera si legge il nome di Ascanio Belli (Ancona - Venezia 1708), cantante del duca di Parma e corrispondente di Francesco de Lemene.
15. L.A. MURATORI, *Vita di Francesco de Lemene Lodigiano detto Arezio Gateate, scritta dal dottor Lodovico Antonio Muratori modenese detto Leucoto Gateate*, in *Vita degli Arcadi illustri*, parte I, Roma, Antonio de' Rossi alla Piazza de' Ceri, 1708, p. 191.
16. La produzione di Francesco de Lemene per l'Accademia dei Ricoverati consta di un oratorio per la festa di Sant'Antonio, *Il sacro Arione*, sonetti in onore del doge Silvestro Valier e del vescovo Giorgio Cornaro. *Cfr.* C. FINO, *Francesco de Lemene (1634-1704) lodigiano poeta Ricovrato*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2020.
17. Per la produzione di Francesco de Lemene per la musica *cfr.* C. FINO, *Non tutti i centri italiani possono fregiarsi della presenza di Francesco de Lemene, poeta e poeta per la musica (Piero Mioli)*, «Archivio Storico Lodigiano», CXV (2021), pp. 86-120.
18. *Cfr.* A. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali. Accademia Nazionale di Santa Cecilia», XXVI (1997), 1, pp. 105-186.

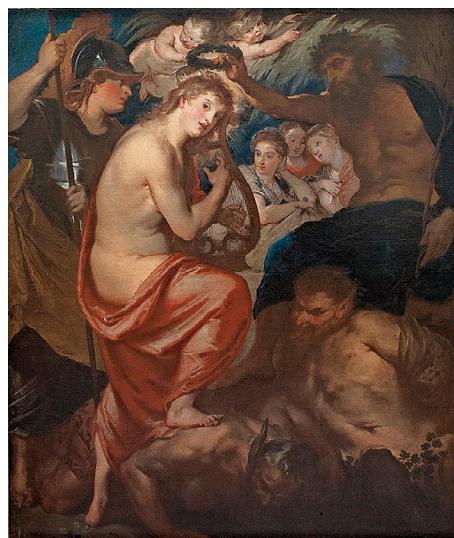
19. Quest'ipotesi non è suffragata da prove documentarie. Altrettanto verosimile è l'ipotesi devozionale, motivata dal culto personale del poeta per la santa.
20. Autografo da Lodi del 28 aprile 1700 (BNCFi, Gonnelli 21-178).
21. Gli oratori stampati sono: *Il Sacro Arione*, *La carità*, *Il cuore di san Filippo Neri*, nella raccolta *Poesie diverse del Sig. Francesco de Lemene*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1692.
22. Minuta 132 «Al Sig. Conte Beretti. Mantova», nel *Copialettere*.
23. *Giacobbe al fonte*, Lodi, Sevesi, 1700, «dedicato all'Ill.ma ed ecc.ma accademia de gl'Invaghiti di Mantova».
24. Cfr. P. BESUTTI, *Oratori in corte a Mantova tra Bologna, Modena e Venezia, in L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII-XVIII)*, atti del convegno internazionale (Perugia, «Sagra musicale umbra», 18-20 settembre 1997), a cura di P. Besutti, Firenze, Olschki, Firenze, 2002, p. 418. Della medesima vedi anche *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989).
25. Per maggiori notizie sul personaggio si rimanda a C. FINO, *Lorenzo Beretti, diplomatico piacentino a Mantova*, «Civiltà mantovana», quarta serie, LIV (2019), 148, pp. 107-125.
26. Il libretto fu stampato a Milano nel 1675 da Ludovico Monza.
27. Minuta 139 del *Copialettere*, «Al Signor Conte L. Beretti, Mantova».
28. Autografo da Mantova del 23 dicembre 1694 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c. 183).
29. Autografo da Lodi del 28 aprile 1700 (BNCFi, Gonnelli 21-178).
30. Nel 1686 il duca compì un viaggio a Roma e proseguì sino a Napoli. Era il mese di maggio e rientrò a Roma per partecipare il giorno 26 alla celebrazione della festa di San Filippo Neri. Cfr. A. GABRIELLI, *Un duca di Mantova a Roma*, «Archivio Storico Lombardo», VI (1889), 16 (Milano, Libreria Fratelli Dumolard), pp. 25-41.
31. Cfr. C. FINO, *Drammi e oratori nella corrispondenza di Francesco de Lemene con il cardinale Ottoboni*, «Ricerca», XXX (2018), 1-2, pp. 142-143.
32. Per queste osservazioni su *Santa Cecilia* attingo a MORELLI, *La circolazione dell'oratorio*, cit., pp. 142-143.
33. Cfr. minuta 202 del *Copialettere*. Pier Maria Dalla Rosa (1671-1751) fu iscritto all'Accademia con il nome di Alidalgo Epicuriano. Fu personaggio di nobile famiglia molto considerata alla corte di Parma. Lo zio Pier Luigi Dalla Rosa (1641-1725), subdelegato dal duca Farnese, delegato dall'imperatore a dirimere la questione di Guastalla, stese nel 1696 e nel 1699 una relazione con esito sfavorevole ad Anna Isabella, moglie di Ferdinando Carlo. Cfr. R. TAMALIO, *I Gonzaga di Guastalla. Periodo comitale e ducale*, «Archivio storico per gli antichi Stati guastalleschi», III (1999, Guastalla, Associazione Guastallese di Storia Patria).
34. Minuta 276 del *Copialettere*, «Al Sig. Conte Beretti. Mantova».
35. Autografo di Caterina Farnese da Parma del 11 aprile 1698 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c. 207). La principessa sottoporrà l'oratorio a don Carlo Francesco Badia. Se il poeta invia l'oratorio *Santa Cecilia* nel mese di aprile, potrebbe significare che era stato informato all'avvenuta rappresentazione.

36. Minuta 266 del *Copialettere*, «Al sig. Conte Beretti. Mantova». Gli autori della musica originale di *Endimione* a Lodi del 1692 furono Paolo Magni e Giacomo Griffini.
37. Autografo da Mantova del 13 dicembre 1697 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c. 203).
38. La stampa di *Endimione* rappresentato a Mantova è di Pomatelli, a Ferrara nel 1698.
39. Autografo mutilo, senza data, ma *post* 1697 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c.s.n.).
40. Sull'argomento *cfr.* C. FINO, *Da Lodi a Firenze. La corrispondenza di Francesco de Lemene con Antonio Magliabechi*, Azzano San Paolo, Bolis, 2016, ebook, Appendice 6. Su *Endimione* come dramma pastorale *cfr.* M.G. ACCORSI, *Francesco de Lemene. Scherzi e Favole per musica*, Modena, Mucchi, 1996.
41. *Cfr.* FAGNANI, *Libro di Memorie*, cit., c. 145r.
42. Vedi *supra*, nota 7.
43. Come già scritto, in BCLau, Ms. XXXIV A 28. *Cfr.* C. FINO, *Preziosi autografi alla Biblioteca Laudense*, «Archivio Storico Lodigiano», 2018, pp. 41-56.
44. Segue il riscontro tra autografi e minute.
45. *Cfr.* S. PRONTI, *Piacenza, Parma e Colorno nel Diario di Osvaldo Bevilacqua*, Piacenza, Parallelo 45, 2013, p. 331. Anche il Bevilacqua indica il personaggio con il solo cognome Beretti, come il Lemene, perché il cognome Landi della madre venne aggiunto nel 1700.
46. Minute 222 e 280 del *Copialettere*, «Al Signor Conte Muzio Beretti. Piacenza».
47. Tra i personaggi coinvolti gli impresari Piantanida e il compositore Paolo Magni da Milano, l'architetto Galli Bibiena e la cantante Clarice Beni Venturini da Parma.
48. Minuta 90 del *Copialettere*, «Al Sig. Conte Beretti Mantova. Per incontrare immediatamente l'onore, che V.S. Ill.ma mi accenna hò fatto subito legare un esemplare delle mie Poesie alla meglio che hanno saputo in questa miserabile Città. Resta in un voglio francato nelle mani del corriero di questa settimana, a cui hò inchiuso anche una copia dell'Endimione per mandare quanto di mio v'attorno stampato al mio dispetto, e con mia confusione. Se V.S. Ill.ma stimerà la legatura poco decente potrà sospendere la presentazione; che la farò fare in miglior forma in Milano, come haverei già fatto se non havessi anteposto l'ubbidir subito all'ubbidir meglio. Nello stesso invoglio troverà pure la lettera per S.A. che sottometto anch'essa al giudizio, e censura di V.S. Ill.ma. La prego ad osservar un Sonetto, che per questa occasione hò fatto registrare avanti al Frontispicio del Libro, e quando questo non venga da lei approvato, potrà agevolmente levarlo col toglier quel foglio. Per debole che si sia non è stato poco il poterlo spremere dalla mia Musa hora mai del tutto inaridita, e per l'età, e per la stanchezza e per l'obbligazione troppo necessaria d'applicar l'animo a considerazioni più serie, e con ogni ossequio mi dico».
49. CEVA, *Memorie di alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene*, cit.
50. *Cfr.* minuta 91 del *Copialettere*, «Al Sig. Duca di Mantova. Che l'ineffabile benignità di V.A.S. fosse tanto grande, e che potesse non isdegnare d'abbassare un suo sguardo sopra la rozzezza de miei versi, io nol credeva alla Fama se non me l'assicurava anche il Sig. Conte Beretti. Con tal sicurezza mi prendo un riverentissimo ardire di porre sotto a suoi lumi questo mio libro, qualsiasi di Poesie alcune più giovanili delle quali hanno già goduto il sublime onore d'esser vedute anche dal Serenissimo suo gran Padre. E qui mettendomi umilmente a suoi piedi risorgerò superbissimo se per sua magnanima bontà mi permetterà l'onore ch'io mi dica».

51. La lettera al duca di Mantova è trascritta nella nota precedente.
52. F. DE LEMENE, *Dio. Sonetti ed Inni*, Milano, Camillo Corrada, 1684. È la trasposizione in poesia della *Summa* di san Tommaso d'Aquino.
53. Questo sonetto non è stampato, ma trascritto nelle pagine ultime della ristampa anastatica dell'edizione *Poesie diverse*, Milano, Quinto, 1692, conservata in BCLau. La ristampa anastatica fu eseguita a Lodi nel 1999 con l'indicazione fuorviante di *Opera Omnia*.
54. Il titolo di questo poema eroicomico giovanile, di cui venne composto solo un canto, è *La discendenza e nobiltà di Maccharoni* (Modena, Soliani, s.d.). Coviello e Zaccagnino sono i duellanti che si sfidano con piatti di maccheroni.
55. Autografo di G.F. Lazzarilli da Concordia del 11 agosto 1689 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c. 121).
56. Minuta 93 del *Copialettere*, «Al Sig. Conte Beretti. Mantova. Dalla mia lettera consegnata al condottier del cavallo havrà inteso lo stordimento in cui mi pose un honore tanto lontano dal mio pensiero, quanto lontano dal mio merito. Mi continua tuttavia, ne sò quando finirà, e mi lascierà libera la mente, che abbonda troppo d'una altissima confusione. A chiunque mi richiede donde venga così nobil cavallo, valendomi per mio ambizioso vantaggio d'un equivoco, rispondo venire dal Ser.mo di Mantova, senza aggiungervi altro e la rarità e pregio del dono per verità principesco accredita l'equivoco nobilmente [?]. Protesto di conoscer quanto io debba a V.S. Ill.ma, ne so che aggiunger di più per non dir di meno. Mi sono replicata la soddisfazione il rileggere più volte le sue dolcissime cantate. La facilità, la nobiltà, e la tenerezza sono eguali in tutte due. Pure perchè il genio vuol fare il suo giudicio senza obbligarsi a renderne la ragione al mio genio piace più la prima Sig. Conte quell'Arietta. Infelice il troppo orgoglio è pur gentile e pur vaga è tutta romana nel suo leggiadro andamento; mi piace tanto, che vorrei, che servisse di fine alla cantata, se la cantata fosse mia. Vi osservo quell'aggiunto di cupi dato ai pianti. Non hò dubio, che questo non sia un dir figurato, o che per pianti cupi non si debba intender huomo cupo, che pianga se invece di dire che si strugge in pianti cupi si dicesse Fra pensier penosi e cupi, a me parrerebbe forma più naturale. E in una forma, e nell'altra replica che quell'Arietta è sommamente bella».
57. Cfr. C. FINO, *Un giudizio sconosciuto su una canzone giovanile di G.B. Vico*, «Logos», 11 (2016, Napoli), pp. 7-21.
58. Minuta 292 del *Copialettere*, «Al Sig. Conte Beretti Mantova. Volendo S.A.S. che al mio Oratorio s'aggiungono altre ariette, replico con sinceris.ma ingenuità che meglio di me le potrebbe far V.S. Ill.ma per haver presenti chi le dee intavolare, e chi le dee cantare, e chi le dee ascoltare per incontrare il lor genio».
59. Autografo di Caterina Farnese a Lemene da Parma del 11 aprile 1698 (BCLau, Ms. XXXIV A 28, c 207).
60. «Subito stampata l'opera ne mandai un esemplare al sig. Conte Lorenzo Beretti, Segretario di Stato del Serenissimo di Mantova, il quale per ordine di questa Altezza me ne richiese altri quattro ch'io gli mandai accompagnati col sonetto burlesco, ch'ella troverà manoscritto nell'aggiunta stampata», autografo di Lemene a Magliabechi da Lodi del 20 aprile 1695 (BNCFi, VIII, 335, c. 61/97). Cfr. FINO, *Da Lodi a Firenze*, cit. Questo autografo segnala la perdita di autografi di Beretti a Lemene relativi al 1695.

61. Minuta 266 del *Copialettere*, «Al Signor Conte Beretti. Venezia: In proseguim.to di quanto scrissi, e mandai à V.S. Ill.ma nel passato ordinario, hora alla med.ma invio il rimanente dell'opera aggiustata con l'introduzione delle due nove parti. La prego compatir queste mie rimbambite sciaipitaggini, ma più la prego a correggerle, e sarà questo il primo honore, che riceveranno, quando habbiano da comparir su la scena. Con l'ordinario pure di giovedì prossimo passato inviai al Sig. Gio Paolo Casali suo secretario l'originale della musica dell'Endimione, a cui unii un esemplare delle mie poesie, come V.S. Ill.ma mi raccomandò. Il medesimo Sig.r Secretario l'havrà recata immediatamente la notizia, come io lo pregai di far subito, e li scrisse pure diversi avvertimenti da dare a quel sig. Mastro di Capella, che dovrà distribuire le parti secondo il d.o originale, quando vogliono valersi di quest'opera. Lo pregai parimente a rimettermi subito, che potrà d.o originale, essendomi stato confidato con qualche renitenza, e con l'impegno della mia parola per la restituzione, di che supplico V.S. Ill.ma, a rinnovarli le istanze. Se in altro vaglio a servirla mi comandi con sicurezza, che riceverò sempre i suoi comandamenti per riveriti favori, e profondamente me l'inchino».
62. Minuta 272 del *Copialettere*, «Al Signor Conte Beretti Mantova. Pochi giorni sono descendendo da una scaletta secreta di casa feci per la debolezza de miei piedi una caduta sì precipitosa, che ascrivo à miracolo il poterla raccontare, salva per particolar grazia la testa mi resto, tutto pesto, e malconcio il corpo, à cui accrebbe assai il danno la sua gravezza naturalmente soverchia, nè questi chirurghi mi danno speranza di riavermi. A si gran disgrazia s'aggionge hor questa maggiore di trovarmi inhabile ad incontrare la fortunata congiuntura d'ubbidire a riveritissimi cenni di cotoesto Serenissimo; che hora mi arrivano al mio obbligatissimo, et ossequiosissimo genio, ed al vantaggio glorioso della propria estimazione. L'unico conforto, e lo sperato compatim.to à questa mia doppia infelicità, e confidandomi di veder nella benignissima sua memoria profondamente me l'inchino».
63. Minuta 293 del *Copialettere*, «Al marchese Beretti Mantova. Se cotoesto suo Serenissimo Principe ha voluto decorare la persona di V.S. Ill.ma anche col titolo di marchese ha voluto dare a lei una recognizione del di lei merito, ed al mondo un attestato della stima che giustamente fà di sì qualificato soggetto. Io hò sommamente goduto di tal notizia, e a V. S. Ill.ma che sì umanamente me l'ha arrecata debbo, e rendo le grazie della soddisfazione che gode il mio spirito innamorato d'ogni sua bella qualità ed appassionato per ogni suo vantaggio. Accresca a Lei il cielo ogni più desiderabil fortuna, come in me crescerà sempre il desiderio e l'ambizione».
64. Minuta 296 del *Copialettere*, «Al Signor Marchese Beretti. Mantova. Giuro su l'honor mio, e su l'anima mia, che il titolo di Conte donato da Cotoesto Serenissimo sovrano a me ed a tutta la mia Casa con forma sì graciosa sì liberale, e spontanea mi è di gran lunga più caro che se mi fosse venuto da Spagna con le forme ordinarie solite praticarsi ma senza giurare la ragione è chiarissima perchè in quel caso nulla sarei cresciuto nell'altrui ragionevole estimazione, e in questo convien pure che ognuno congetturi in me qualche qualità che mi metta in qualche buona opinione del Principe benefattore. Il diploma non poteva essere più honorifico, e pure l'ha renduto più honorifico quella lettera ducale che l'accompagna, la quale spira da ogni parte munificenza grande, affabilità grande, amor grande senza pregiudicare alla Maestà di Principe grande Nell'acclusa vengono i miei ringraziamenti à S.A.S. e nel fine di questa a V.S. Ill.ma la protesta d'obbligazioni indelebili memoria, che sarò eternamente».

65. Autografo da Lodi del 29 aprile 1700, BNCFi, Gonnelli 21-178. La notizia è comunicata anche a Francesco Arisi a Cremona in un autografo da Lodi dell'ultimo del 1698, Biblioteca Statale di Cremona, Fondo Arisi, vi, 5.
66. La biografia dal titolo *Memorie di alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene con alcun e riflessioni sulle sue poesie*, Milano 1706 per Pandoflo Malatesta. Questa stampa fu dedicata ad Ottavio Gonzaga. Quella successiva del 1718 per Domenica Bellagatta è dedicata Alla Colonia milanese dell'Arcadia.



*Giuseppe Bazzani, Giove che incorona Apollo divinità della ragione il quale sottomette il vizio, mentre suona la cetra accompagnato da Marte e dalle tre Arti, olio su tela, 160 × 136 cm, 1720 circa. Milano, collezione privata.*

AUGUSTO MORARI

## DUE OPERE RITROVATE DI GIUSEPPE BAZZANI

**D**ue tele si aggiungono al catalogo delle opere di Giuseppe Bazzani (1690-1769) in una collezione privata a Milano: *Giove che incorona Apollo divinità della ragione il quale sottomette il vizio, mentre suona la cetra accompagnato da Marte e dalle tre Arti* (olio su tela, 160 × 136 cm), databile intorno agli anni '20 del Settecento, e *L'adorazione dei pastori* (olio su tela, 70 × 90 cm), degli anni 1758-60 circa.

La prima tela proviene dalla collezione romana del pittore Vincenzo Camuccini<sup>1</sup>, amico di Domenico Conti figlioccio di Giuseppe Bazzani, che si era recato a Roma per motivi di studio e di lavoro attratto anche dalle novità artistiche.

L'opera è probabilmente del periodo giovanile del Bazzani, sino a poco tempo fa piuttosto nebuloso e incerto<sup>2</sup>. L'inizio della sua attività di pittore appariva infatti molto avanzato, attorno ai quarant'anni, e ciò era strano e misterioso anche per la mancanza di documenti precisi; le prime opere documentate erano quelle della chiesa di Portiolo (1729), sotto l'argine del Po. Fondamentali, importanti e pertinenti sono stati perciò i ritrovamenti di due documenti degli anni 1717-1723<sup>3</sup>, innanzitutto per la determinazione della posizione di un artista già riconosciuto, forse autonomo, e per la verifica dei suoi rapporti culturali e del suo inserimento nel tessuto artistico della città. Gli incarichi citati nei due documenti, tra cui quello di restauratore, danno la misura precisa della sua personalità e della sua abilità pittorica e suggeriscono che da tempo si fosse concluso l'apprendistato, compiuto insieme allo Schivenoglia, nella bottega del pittore parmense Giovanni Canti, molto in voga e affermato presso l'aristocrazia mantovana. Grazie a questi presupposti importanti sono state definite e collocate alcune opere che ricostruivano la personalità e il lavoro iniziale dell'artista ed è stato possibile retrodatare e creare una giusta comparazione dei suoi lavori; recentemente sono anche apparse altre opere, ritrovate in collezioni private e aste europee, che lo qualificano come pittore eccelso e operativo.

Ricordo inoltre che il Bazzani doveva già essere conosciuto anche fuori da Mantova, avendo già realizzato alcune opere valide e avendo ricevuto un incarico per due dipinti da parte dei conti Suardi di Bergamo<sup>4</sup>. Queste grandi tele, *Il giudizio di Paride e Orfeo e Euridice*, di circa quattro metri, rappresentano soggetti mitologici che denotano un grande respiro compositivo e rivelano nell'esecuzione contatti e particolari, sia pure un po' rigidi, simili a quelli riscontrabili nell'affresco di Palazzo Arrivabene<sup>5</sup> e, inoltre, rapporti con la pittura aulica veneta. Nelle due tele, oltre agli aspetti formali degli atteggiamenti e delle varie pose, si nota una certa sensualità, ottenuta con il colore, soprattutto negli incarnati delle molteplici figure femminili, una voluttà alla quale, in epoca successiva, per effetto di una crisi religiosa ed esistenziale, saranno apportate dall'artista correzioni con l'aggiunta di velature<sup>6</sup>.

Ritengo che l'opera relativa a *Giove che incorona Apollo*, recentemente giunta in una collezione privata a Milano, debba essere dunque inserita nell'elenco dei lavori iniziali del Bazzani, prima delle opere del ciclo di Alessandro Magno di Palazzo d'Arco. Indico ragioni di questa convinzione.

La tela è una composizione allegorica ricca e raffinata che rappresenta Giove nell'atto di incoronare Apollo, mentre quest'ultimo schiaccia il vizio e suona una cetra; il dio Marte e tre figure femminili, allegorie di altrettante arti, completano la scena.

I rapporti cromatici, la materia "pastosa", il carattere sensuale delle figure e i volumi ben costruiti corrispondono evidentemente alla nota tipologia di questo periodo, di chiara derivazione rubensiana e dal sapore seicentesco, un'affinità che autorizza a collegare cronologicamente il dipinto col gruppo di opere iniziali dal carattere profano. Bazzani fu un grande ammiratore della pittura di Rubens – di cui poté studiare, per esempio, le tre grandiose opere della chiesa della Trinità –, dal quale assimilò il carattere compositivo barocco, pieno di vitalità, di invenzioni e di aspetti cromatici, filtrati poi dalla sua profonda sensibilità personale. La materia brillante, corposa, le pennellate sfrangiate, decise e un disegno penetrante, i rapporti cromatici e compositivi fanno trasparire con forza motivi e impulsi ispirati a questo giovane artista mantovano dal maestro fiammingo, una formazione che affiorerà continuamente.

Nelle varie tele eseguite in questo periodo si intravede un senso preciso della forma, un senso materico sottolineato dalla forza del colore e da nuove soluzioni pittoriche, con sfumature rossastre ripetute spesse volte nei profili, ripassate a punta di pennello; la materia non gli è sfuggita. Questo suo gusto iniziale, rubensiano, è evidente nelle figure di Giove e Apollo o nei nudi prosperosi riproposti da Bazzani nella tela del *Giudizio di Paride* per i conti Soardi, oggi esposta allo Hilton di New York e molto vicina all'opera qui presentata. Per l'artista dovette essere un momento di studi formali, di composizioni, una partenza culturale intensa attuata con modi e caratteri e una ricerca che svi-

lupperà qualche anno dopo nel mirabile e complesso ciclo di Palazzo d'Arco e nel *Vulcano* del Museo Diocesano di Mantova. Alla base della composizione in esame due fauni dagli scorci magistrali, schiacciati dal piede di Apollo, sono dipinti con tonalità brune modulate sulla preparazione, caratteristica basilare del maestro.

Decisiva è, inoltre, l'affinità col già citato, grandioso e importante ciclo delle storie di Alessandro Magno di Palazzo d'Arco, dove si ritrova la figura di Marte con l'elmo, ripresa nei vari scorci, simile ai volti di Alessandro, e dove il viso del giovane macedone che sta domando il cavallo Bucefalo ricorda quello di Apollo. Infine, inserite nel fondo del dipinto, dove Alessandro incontra la regina Sisigambi, appaiono tre figure femminili ravvicinate che assomigliano alle tre allegorie delle arti, architettura, musica e pittura, della composizione presentata.

Si possono citare altri riferimenti, quali la tela raffigurante *Vulcano con Amore*, attualmente esposta al Museo Diocesano di Mantova<sup>7</sup>, dove esplode la forza del colore dell'incarnato, mirabile è il disegno del dio del Fuoco, riferibile anche al Sansone dipinto da Giovanni Benedetto Castiglione, detto Grechetto, nell'atto di distruggere il tempio dei Filistei.

Bazzani spesso presenta ritorni di disegno e di invenzioni come in un'opera successiva, il *Convito degli dei* (Collezione Monte dei Paschi di Siena, Mantova)<sup>8</sup>, una grande composizione, purtroppo decurtata e trasformata nel suo spazio iniziale, dove in una figura di donna in primo piano sulla destra del dipinto risulta identico il disegno del mantello a quello di Apollo qui, con sfrangiature e ritorni tipici delle pieghe dipinte e velate con toni violacei. Nella scena inoltre appare anche un Giove coronato di alloro, il cui capo è simile a quello della stessa divinità del dipinto in esame.

La seconda tela, *L'adorazione dei pastori*, è un'opera tipica dell'ultimo decennio di attività di Bazzani. Si tratta di uno studio preparatorio sicuramente autografo; una ricerca compositiva per uno dei due dipinti eseguiti poco prima dell'apertura dell'oratorio di Santa Maria di piazza Canossa, poi denominata Madonna del Terremoto. Le due opere *L'adorazione dei pastori* e *La deposizione* furono entrambe collocate sulle pareti laterali della piccola costruzione e inserite in cornici mistilinee di stucco con ricche cimase<sup>9</sup>. Il soggetto, già affrontato in altri momenti, nelle forme dei vari e numerosi personaggi appare in esse più definito, a differenza della composizione del Museo di Colonia, opera del periodo "barocchetto" dal disegno e dalle pennellate veloci<sup>10</sup>.

L'opera in esame, invece, presenta alcune figure essenziali in un'atmosfera notturna: importante è la luce data dal biancore argenteo della piccola coperta sollevata con garbo dalla Madonna, motivo fondante e richiamo a un sentimento di gioia. I personaggi appaiono dipinti in controparte rispetto alla

composizione sopra citata della chiesetta mantovana; la luce si espande e rivela delicatamente i profili delle figure partecipi dell'evento.

La materia pittorica stesa sulla preparazione bruna appare consunta, livida, caratteristica dei dipinti dell'ultimo decennio, tranne che per certi guizzi di luce, scattanti, conclusivi, finali e tipici dell'artista. L'opera è inserita in una splendida cornice dorata e intagliata a cartelle, dalla ricca cimasa *rocaille* coeva al dipinto, che ricorda i motivi degli stucchi interni alla chiesa.



## ABSTRACT

The issue of Giuseppe Bazzani's early paintings arises again thanks to the finding of two works in a private collection. Augusto Morari argues that one of the recovered picture, considering some features, such as the compositive qualities, the mythological theme and its origin, can be included in the catalogue of the initial stage of the artist's activity. It represents, furthermore, a valid integration to better understand the beginning of his *ductus* as an artist. The second work is also interesting as it results to be a preparatory study, a sketch that preceded more remarkable paintings.

## NOTE

1. S. L'OCCASO, *Domenico Conti Bazzani*, Mantova, Fondazione Banca Agricola Mantovana, Mantova 2008, p. 25.
2. Una trattazione approfondita della vita, dello stile e le opere del celebre pittore mantovano è stata recentemente affrontata da chi scrive in *Giuseppe Bazzani 1690-1769. Collezioni*, a cura di A. Morari, Mantova, Publibaolini, 2019 e in *Giuseppe Bazzani 1690-1769. Disegni*, a cura di A. Morari, Mantova, Publibaolini, 2019.
3. Doveroso è rendere merito a Stefano L'Occaso per lo studio dei documenti della Scalcheria, fondamentali per la ricostruzione della vita del Bazzani. Vedi S. L'Occaso, *Pittura a Mantova tra la fine del XVII e il XVIII secolo*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXIX (2004), 117, p. 135. Si vedano inoltre F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, Milano, Mondadori, 1988, p. 217 (D. Martelli, G. Pastore, «Regesto», anno 1723) e C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze, EDAM, 1970, p. 54.
4. N. IVANOFF, *Alcuni aspetti ignoti dell'arte di Giuseppe Bazzani*, «Emporium», LV (1949), cx, 656, p. 75; Id., *Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Casa del Mantegna, 1950), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1950, p. 67; C. PERINA, «Arte Lombarda», XIII (1968), 2, p. 65; TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, cit.
5. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, cit.
6. M. MAGRINI, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 19 (1994), pp. 292, 308 nota 85.
7. S. L'OCCASO, *L'eccellenza di Giuseppe Bazzani*, in R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Dipinti 1630-1866*, Mantova, Publibaolini, 2014.
8. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, cit., pp. 59-60.
9. BERZAGHI, L'OCCASO, *Dipinti 1630-1866*, cit., p. 86.
10. CAROLI, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra*, cit.



1. *Giovanni Cadioli, Annunciazione, prima dell'intervento di restauro. Stradella di San Giorgio Bigarello, parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria.*

2. *Giovanni Cadioli, San Longino e sant'Anselmo di Lucca in venerazione dei Sacri Vasi del Preziosissimo Sangue di N.S. Gesù Cristo sorretto da un angelo, prima dell'intervento di restauro. Stradella di San Giorgio Bigarello, parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria.*



DEBORA TREVISAN - ARIA AMATO - EGIDIO ARLANGO

LE TELE DI GIOVANNI CADOLI  
NELLA PARROCCHIALE DELLA NATIVITÀ  
DELLA BEATA VERGINE MARIA DI STRADELLA  
NEL COMUNE DI SAN GIORGIO BIGARELLO

*Nuove evidenze dopo l'intervento di restauro*

*Premessa*

I dipinti<sup>1</sup> che si analizzano in questo contributo sono conservati presso la chiesa parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria di Stradella, nel comune di San Giorgio Bigarello. Si tratta di un'Annunciazione e di un *San Longino e Sant'Anselmo di Lucca in venerazione dei Sacri Vasi del Preziosissimo Sangue di N.S. Gesù Cristo sorretto da un angelo*, eseguiti da Giovanni Cadioli (1710-1767). Ampiamente citati dalla bibliografia<sup>2</sup> come firmati e datati al 1756, vengono esaminati dopo il restauro condotto dagli Istituti Santa Paola di Mantova.

L'intervento appena terminato ha restituito nuove dimensioni a entrambe le tele, ha portato a identificare la committenza delle stesse e l'originario luogo di collocazione, e ha consentito alcune osservazioni sulla tecnica di esecuzione adottata da Cadioli, tema sino a ora non affrontato dagli studiosi.

*Brevi cenni alla biografia di Giovanni Cadioli*

La biobibliografia riferita a Cadioli mette per lo più in evidenza il ruolo determinante da lui assunto nella fondazione dell'Accademia Mantovana di Belle Arti, avvenuta nel 1752<sup>3</sup>; parte della sua notorietà è dovuta alla pubblicazione della prima guida artistica di Mantova, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, stampata nel 1763<sup>4</sup>, ampiamente citata dagli studiosi non solo a lui contemporanei. È ricordato come docente, pittore, erudito, scrittore, scenografo teatrale, restauratore e incisore<sup>5</sup>. La sua intensa produzione pittorica, spesso elencata in vari studi, non è mai stata analizzata in modo esaustivo e critico nella sua interezza,

per cui a oggi non si dispone di un catalogo ma va ricordato, come utile base da cui partire, il regesto edito da Bertelli<sup>6</sup>.

### *L'intervento di restauro delle due tele*

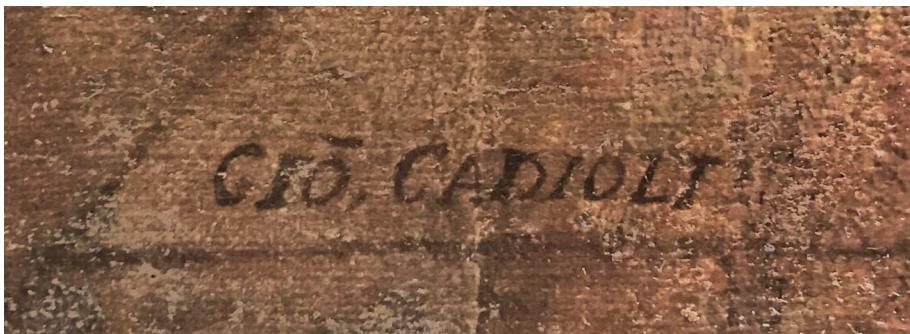
L'intervento sui dipinti provenienti dalla chiesa parrocchiale di Stradella di Bigarello è iniziato nel 2017 con la fase di progettazione.

I due dipinti (figg. 1-2), al loro ingresso nel laboratorio di restauro tele degli Istituti Santa Paola, presentavano uno stato di conservazione molto differenziato. Erano entrambi in *prima tela* e interessati da un generale allentamento e rilassamento della stessa; la battuta dei telai, evidente sul recto, era accompagnata anche da una disordinata inchiodatura in parte frontale e in parte laterale che aveva causato, oltre a cadute di colore, anche una serie di buchi e piccole lacerazioni della tela; ma oltre a questi elementi condivisi il dipinto raffigurante l'*Annunciazione* risultava essere maggiormente penalizzato da diffusi sollevamenti degli strati preparatori e pittorici su gran parte della superficie e da consistenti cadute di colore soprattutto in corrispondenza delle zone laterali e di fondo, caratterizzate dalle campiture di colore più sottili; nel dipinto raffigurante *San Longino e Sant'Anselmo in adorazione dei Sacri Vasi* invece i difetti di adesione del colore erano più localizzati sui bordi e soprattutto nelle porzioni di tela che erano state ripiegate sul retro.

La superficie pittorica risultava molto scurita dall'ingiallimento delle vernici e da depositi di polvere e nerofumo che offuscavano e appiattivano la cromia originale; al di sotto delle vernici è stata riscontrata, nel corso della sua rimozione, la presenza di un ulteriore strato di sporco probabilmente di tipo proteico che non era stato rimosso prima della vecchia verniciatura. Oltre ad alcuni ritocchi alterati stesi direttamente sulla tela in corrispondenza di alcune lacune, non sono state riscontrate evidenze di altri precedenti interventi di restauro.

La scelta operativa dell'intervento è stata di seguire un approccio critico e ragionato; in accordo con la Direzione dei lavori si è convenuto di privilegiare gli aspetti conservativi nella loro accezione più concreta. L'operatività svolta sui due dipinti, anche se condotta con materiali e tecniche simili, ha dovuto considerare il differente stato di conservazione e adattarsi quindi alle diverse situazioni; in generale si è cercato di eseguire in prima battuta le operazioni di pulitura che si sono svolte gradualmente e per fasi successive dopo aver schiudato e messo sul piano di lavoro le tele per poter trattare in maniera analoga anche le porzioni dipinte ripiegate sul retro.

Si è proceduto preliminarmente con la rimozione a secco dei depositi di polvere e particellato e poi della vernice ingiallita; questo intervento è stato effettuato con l'impiego di miscele solventi scelte in base a test di solubilità,



3. Particolare della firma di Giovanni Cadioli recuperato durante l'intervento di restauro della tela dell'Annunciazione.

dopo aver individuato la miscela solvente con la polarità minima efficace. Più delicata è stata la successiva rimozione dello sporco sottostante alla vecchia vernice, che ha richiesto una particolare attenzione e controllo da parte degli operatori nel dipinto dell'*Annunciazione*; queste operazioni di pulitura sono state alternate a fasi di pre-consolidamento per salvaguardare il più possibile l'integrità dei frammenti di colore instabili. Una certa soddisfazione è venuta inoltre dal recupero della firma dell'autore nella zona inferiore a lato della Vergine Annunciata in corrispondenza della porzione di tela prima ripiegata (fig. 3).

Il restauro ha dovuto poi considerare le problematiche relative ai supporti e a ridare l'idonea stabilità agli strati preparatori e pittorici a essi sovrappiatti; per nessuno dei due dipinti è stata prevista la foderatura ma si è optato invece per interventi mirati e di minor impatto visivo in grado comunque di offrire idonee garanzie di conservazione negli anni a venire.

Per poter svolgere in sicurezza tutte le operazioni inerenti alle tele, i due dipinti sono stati protetti sul recto con una leggera velinatura di carta giapponese e quindi ripuliti sul verso dallo sporco di varia natura; minuziosa è stata l'opera di ricomposizione dell'integrità materiale della tela di supporto, che ha previsto la risarcitura dei numerosi buchi corrispondenti alle vecchie inchiodature delle porzioni rivoltate, così come delle mancanze più grandi agli angoli di entrambi i dipinti mediante inserti di vecchia tela di lino con caratteristiche simili a quella originale incollati testa a testa e successivamente rinforzati con piccole toppe in tessuto poliestere.

L'intervento ha previsto quindi un consolidamento generalizzato dei supporti con l'applicazione sul verso di una resina termoplastica adeguatamente diluita seguita da un medesimo intervento sul recto, dopo aver rimosso la velinatura

di protezione; il consolidante è stato quindi riattivato con valori di calore e pressione controllati, fino a ottenere un accettabile appianamento delle scodelature e delle impronte dei telai. Le tele, per poter essere rimontate sui nuovi telai a espansione, sono state dotate di fasce perimetrali definitive costituite da tessuto sintetico; sono state quindi inchiodate e il surplus di tela delle fasce perimetrali è stato rivoltato ordinatamente sul retro del telaio per assicurare e agevolare eventuali futuri interventi di smontaggio e/o ritensionamento.

Dopo una doverosa rifinitura generale del livello di pulitura del recto dei dipinti, finalizzato soprattutto alla rimozione dei resti di consolidante utilizzato nelle operazioni precedenti, l'intervento è proseguito con le operazioni di stuccatura in corrispondenza delle lacune e delle mancanze, che sono state poi opportunamente rasate e movimentate. Nel dipinto raffigurante l'*Annunciazione* questa operazione, che si è resa necessaria per ricomporre e ridare continuità alla materia pittorica fortemente lacunosa, è stata di non poca entità.

Infine ci si è dedicati all'integrazione pittorica che, in accordo con la Direzione dei lavori, è stata tesa al recupero quanto più possibile della leggibilità compositiva dei dipinti, soprattutto nell'*Annunciazione*; è stata modulata con abbassamenti di tono in corrispondenza delle abrasioni e cadute della pellicola pittorica mentre le lacune più circoscritte sono state ricostruite, dove possibile, con la tecnica del *rigatino* che le rende riconoscibili a distanza ravvicinata. La superficie pittorica è stata verniciata a pennello prima della fase di ritocco e poi al termine della stessa con un sottile film nebulizzato di vernice a basso peso molecolare, al fine di ristabilire una riflessione omogenea e preservare nel tempo la superficie pittorica (figg. 4 e 5).

San Longino e sant'Anselmo di Lucca in venerazione dei Sacri Vasi del Preziosissimo Sangue di N.S. Gesù Cristo sorretto da un angelo  
1756, olio su tela, 220 x 208 cm

**DESCRIZIONE DELLO STATO CONSERVATIVO DELL'OPERA PRIMA DELL'INTERVENTO DI RESTAURO.** L'opera, dipinta su di un unico telo ad armatura tela con rapporto 1:1 ( $8 \times 9$  fili in  $\text{cm}^2$ ), presenta i lati piegati verso il suo retro; dal momento che non è possibile individuare i fori di chiodatura originali, si può presupporre che, sul lato destro, la tela non sia stata solo ripiegata ma anche tagliata. Il telaio è fisso con incastri a mezzo legno sul lato destro, a tenone e mortasa di tipo a forcella sul lato sinistro. Sono inoltre presenti quattro traverse, con incastro a tenone e mortasa, poste diagonalmente rispetto agli angoli. Le due, insistenti sul regolo che presenta incastri a mezzo legno, ovvero quello di destra, sono più corte rispetto alle altre. Nonostante la lettura di questi elementi induca ad affermare che il telaio sia stato oggetto di manomissioni,

non è infatti presumibile che il lato sinistro e quello destro siano stati realizzati fin da principio con caratteristiche così difformi tra loro, si ritiene ugualmente plausibile si tratti di quello originale. Questa considerazione deriva dall'osservazione delle impronte in negativo lasciate dai componenti della struttura di sostegno sul verso della tela durante la realizzazione dell'opera. Cadioli infatti ha qui impiegato un'imprimitura molto liquida che, dove non ha trovato l'impedimento dei regoli e delle traverse, è passata attraverso le maglie del supporto permettendo di leggere, in negativo appunto, la forma e le dimensioni del telaio originale; dal momento che la parte sinistra dell'attuale struttura di sostegno ricalca il profilo disegnato dalla preparazione, si può ipotizzare che durante l'intervento di manomissione questa sia stata mantenuta inalterata, resecando invece la destra al fine di ridurne le dimensioni. La lettura di queste tracce permette anche di affermare che la tela, prima dell'intervento di modifica della struttura di sostegno, fosse sistemata leggermente più a sinistra rispetto all'attuale posizione; in questo modo l'angelo che regge i Sacri Vasi costituiva l'asse centrale del dipinto. Considerato che l'ancoraggio tela-telaio è garantito da chiodi forgiati a mano è comunque presumibile dedurre che qualsiasi intervento subito sia piuttosto antico. La pellicola pittorica presenta pennellate fluide e sottili. Sono inchiodati direttamente sul recto dell'opera tre listelli lignei che fungono da cornice, decorati a stucco e dorati.

L'opera versa in un discreto stato conservativo, le foto a luce radente mostrano chiaramente i segni di battitura del telaio attuale e le leggere deformazioni del supporto. Sul verso è inoltre possibile leggere tracce d'umidità insistenti nella zona inferiore di sinistra, schizzi color ocra e macchie color rosa e grigio scuro costituite da una materia fortemente radiopaca. Il recto è interessato in modo diffuso da sporco superficiale, sia di natura incoerente che coerente, da piccole lacune e da abrasioni. Le indagini con lampade a luce di Wood mostrano la presenza di uno spesso strato di vernice ossidata, sicuramente non originale, dato che non è presente nella zona coperta dalla cornice. Non sembrano esserci invece ridipinture o ritocchi.

**DESCRIZIONE DELL'OPERA DOPO IL RESTAURO.** Al centro del dipinto uno scorcio di paesaggio apre la scena verso l'ambiente esterno. Il monte rappresentato sembra richiamare le cime veronesi del Baldo; l'architettura regista il bastione di porta Catena, il Castello di San Giorgio, la Palazzina della Paleologa (abbattuta nel 1899), il ponte di San Giorgio e, sullo sfondo, un complesso non meglio identificabile. L'architettura è inserita nell'ambiente lacustre del lago di Mezzo, descritto con dovizia di dettagli vegetazionali. I corpi dei santi e le nuvole su cui poggia l'angelo che tiene i Sacri Vasi delineano il contorno del paesaggio, che, pur posto al centro, appare in secondo piano. In primo piano infatti sono i santi Longino e Anselmo di Lucca che, con l'angelo che porta i



4. Giovanni Cadioli, San Longino e sant'Anselmo di Lucca in venerazione dei Sacri Vasi del Preziosissimo Sangue di N.S. Gesù Cristo sorretto da un angelo, *a restauro ultimato*. Stradella di San Giorgio Bigarello, parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria.

Vasi, rientrano in uno schema piramidale. I Sacri Vasi, a base rotonda, abitacolo cilindrico privo di colonnette, cupoletta sovrastata, quella di sinistra, da una croce e quella di destra da una punta/lancia, contengono il primo tre coaguli di sangue, il secondo la spugna. San Longino è il soldato-centurione, con abiti e calzature degli antichi romani, posto alla sinistra della composizione, in piedi, con il braccio destro che tiene la lancia e lo sguardo rivolto all'angelo; sant'Anselmo, patrono della città di Mantova, raffigurato a destra, è inginocchiato, con le braccia aperte e il volto alzato verso i Sacri Vasi. Dietro sant'Anselmo un angelo gli sostiene il bastone pastorale. Gli sguardi tra i santi e l'angelo e le forme appuntite dei Vasi dilatano lo spazio verso l'alto. Nella parte in basso a

sinistra della tela, tra i piedi di san Longino, sono posti tre stemmi e, a fianco, sulla sinistra degli stessi, la scritta A SPESE DELLA UNIVERSITÀ. I cartigli, posti sotto i relativi stemmi, da sinistra verso destra, riportano i seguenti nomi: FRAN(CES)CO G(HI)ZZI CONSOLO 1756 / PIETRO BON [...]O BASILLI CON [...] / ANT(ONI)O M(ARI)A ROMENATI CON(SO)LO E MASARO<sup>7</sup>.

**ANALISI DELL'OPERA.** La prima descrizione edita dell'opera risale al 1935 per conto di Matthiae<sup>8</sup>. È solo dagli anni Sessanta che l'opera è ricordata come firmata da Giovanni Cadioli<sup>9</sup>.

L'intervento di restauro appena concluso ha evidenziato come le dimensioni della tela siano più grandi rispetto a quelle note dal 1935<sup>10</sup>. La descrizione di Matthiae, unico in bibliografia a fornire le dimensioni, permette di sapere che almeno dal 1935 la tela era stata ripiegata, celando una porzione delle figure a destra e a sinistra della composizione.

La pulitura del dipinto ha portato in luce dettagli importanti dell'opera che hanno consentito di identificare gli stemmi e di interpretare i cartigli, andando a precisare quanto riportato da Matthiae<sup>11</sup> e in seguito mai verificato. Gli stemmi trovano infatti corrispondenza in un codice conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova<sup>12</sup> e in un manoscritto dello storico Attilio Portioli<sup>13</sup>, per cui, da sinistra verso destra, il primo stemma corrisponde a Francesco Ghizzi<sup>14</sup>, il secondo a Pietro Bonavia Basilli<sup>15</sup> e il terzo ad Antonio Maria Romenati<sup>16</sup>. Il codice conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova<sup>17</sup> riporta anche i relativi cartigli, così, da sinistra verso destra, si può confermare quanto edito nella pubblicazione del 1935<sup>18</sup>, ovvero «Francesco Ghizzi»<sup>19</sup>, ma aggiungere anche la seconda riga del cartiglio non così ben leggibile, ovvero «console e masaro»<sup>20</sup>; il secondo cartiglio riporta come testo «Pietro Bonavia Basilli Console»<sup>21</sup>, andando così a puntualizzare quanto edito<sup>22</sup>; il terzo annota «Antonio Maria Romenati Console e Masaro»<sup>23</sup>, precisando anche in questo caso quanto proposto da Matthiae<sup>24</sup>.

La data «1756», riportata nel 1935<sup>25</sup> e confermata in tutta la bibliografia successiva, già citata, si intravede nella seconda riga del cartiglio riferito a Francesco Ghizzi. Assente risulta invece la firma dell'artista, sempre ricordata nella bibliografia dagli anni Sessanta del Novecento<sup>26</sup>, ma tuttavia l'attribuzione a Giovanni Cadioli, per le motivazioni approfondite in seguito, è corretta.

L'identificazione dei personaggi proposta da Matthiae<sup>27</sup> è stata rivista dalla bibliografia successiva, riconoscendo nel san Domenico sant'Anselmo di Lucca e nel guerriero san Longino.

Il dipinto segue uno schema piramidale che conferisce un meditato equilibrio alla composizione. È uno schema soventemente utilizzato da Giovanni Cadioli; sono da ricordare, a titolo esemplificativo, la tela rappresentante *I santi Lucia, Teresa e Andrea Corsini*, datata 1748<sup>28</sup>, conservata nella parrocchiale di San Benedetto a Gonzaga, la tela raffigurante *I santi Giuseppe, Antonio e Rocco*

*col Bambino in gloria*, di poco successiva al 1750<sup>29</sup>, nella parrocchiale di San Giovanni Battista a Moglia, la tela con la *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe, Anna, Bernardino da Siena, Lorenzo e angeli*<sup>30</sup> della parrocchiale di San Lorenzo a Quingentole.

È proprio la tela di Moglia appena citata l'opera con cui si ravvisa il più puntuale confronto, per il già ricordato schema piramidale ma anche per il limitato inserimento di protagonisti e per l'adozione dello sfondo paesistico. Vanno altresì ricordati i confronti già editi<sup>31</sup> notati in particolare nelle estremità dei personaggi e nei profili puntuti delle tele della chiesa di Ognissanti a Mantova<sup>32</sup>. Da osservare che i volti e i torsi sono quasi tutti rappresentati di tre quarti, non frontali.

Nella tela in questione evidenti sono le caratteristiche che connotano le conoscenze accademiche dell'artista. La composizione appare infatti equilibrata e con chiari riferimenti al mondo classico; lo si può osservare nel reliquiario del Preziosissimo che sembra voler riprodurre quello rinascimentale<sup>33</sup>, e nella rappresentazione di Longino che indossa un'armatura di disegno classico. Cadioli, nella raffigurazione di san Longino, recupera una tradizione da far risalire almeno ad Andrea Mantegna con l'incisione *Cristo risorto tra sant'Andrea e Longino* (1470-1475 circa), rinnovata nella pala *Natività con i santi Giuseppe, Giovanni evangelista e Longino* di Giulio Romano, già nella cappella Boschetti di Sant'Andrea e ora conservata al Louvre<sup>34</sup>.

Il movimento delle braccia di sant'Anselmo, in particolare del braccio destro, che sembra indicare il paesaggio e aprire verso di questo, ha un rimando scenografico, teatrale, altro elemento caratteristico della produzione di Cadioli. Così come il paesaggio ricorre assai spesso nelle sue opere, a tal punto da essere ricordato dallo storico mantovano Pasquale Coddè nel 1837 come «miglior paesista che figurista»<sup>35</sup>.

I tessuti, e nello specifico il mantello color corallo di Longino e il piviale giallo di sant'Anselmo, sono vibranti e luminosi, il piviale quasi riflettente; questi colori sembrano attinti dalla tavolozza del pittore mantovano Giuseppe Bazzani. La memoria della lezione bazzaniana non sembra essere un caso isolato, è infatti riscontrato anche nel dipinto del *Martirio di sant'Eurosia* conservato nella Parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti<sup>36</sup>.

## Annunciazione

1756, olio su tela, 213 x 202,80 cm

**DESCRIZIONE DELLO STATO CONSERVATIVO DELL'OPERA PRIMA DELL'INTERVENTO DI RESTAURO.** Come l'opera compagna, l'*Annunciazione* è stata dipinta su di un unico telo ad armatura tela con rapporto di 1:1 (8 x 9 fili in

cm<sup>2</sup>). Ha anch'essa subito il ripiegamento del supporto, sebbene, questa volta, solo sul lato destro. Qui gli elementi superiori e inferiori della struttura di sostegno sono notevolmente più larghi e grezzi paragonati a quelli laterali e delle traverse angolari, che risultano invece similari tra loro. Tutti gli incastri perimetrali sono a mezzo legno. Certo non è possibile del tutto escludere che l'attuale telaio sia stato realizzato reimpiegando almeno i regoli laterali e le traverse, che hanno dimensioni simili a quelle del dipinto precedentemente analizzato, ma di certo le trasformazioni subite sono tali da non permettere di trarne alcun dato significativo. In questo caso purtroppo non si ha neanche il conforto delle impronte del telaio originale lasciate dalla preparazione, sempre rossa e sottile, che sì, è passata attraverso l'intreccio della tela ma in misura nettamente inferiore. Anche in questa tela sono presenti incrostazioni di colore rosa chiaro sul verso dell'opera; sarebbe opportuno analizzare queste tracce così da individuarne i componenti, per poter quindi capire se si tratta di tracce lasciate dallo stesso Cadioli che, a esempio, usava il verso delle tele per pulire l'eccesso di materia pittorica dai suoi strumenti di lavoro, o se siano, piuttosto, imputabili a interventi postumi. Pur non comprendendone l'origine è possibile comunque distinguerle nettamente dagli schizzi color ocra diffusi sia sul supporto che sul telaio, che appaiono totalmente accidentali e non intenzionali. Un dettaglio peculiare di quest'opera è invece la presenza di un segno a forma ottagonale con croce centrale, visibile subito sotto la traversa in alto a destra. Anche per poter trarre informazioni da questo elemento sarebbe necessario effettuare delle indagini che ne identifichino la composizione chimica; dal solo esame visivo sembra si tratti di tracce di un elemento non meglio precisabile che vi era applicato e che oggi è andato perduto. Così come nell'altra tela, la pennellata risulta sottile se non in corrispondenza delle lumeggiature. Listelli lignei dorati e inchiodati sul recto fungono, anche qui, da cornice dell'opera.

La tela presenta un cattivo stato conservativo; pur avendo lo stesso numero di fili in un cm<sup>2</sup>, risulta comunque più fragile tanto da apparire più diradata. Sia la preparazione che la pellicola pittorica sono interessate da un cretto fitto e diffuso che ha comportato la fratturazione in scaglie e la caduta di buona parte della pellicola pittorica. Il supporto presenta molte più deformazioni, visibili a luce radente, piccole lacerazioni e gore diffuse su tutta la superficie che lasciano ipotizzare il contatto con superfici maggiormente umide.

**DESCRIZIONE DELL'OPERA DOPO IL RESTAURO.** Alla sinistra della composizione l'angelo annunciatore, coperto da un doppio tessuto, uno bianco, adagiato sul corpo, e uno color tortora, svolazzante, appare sospeso in cielo, pronto a scendere dalla nuvola su cui è appoggiato con il peso del corpo che scarica sul braccio sinistro; nello stesso arto tiene un ramo di gigli, simbolo di purezza. A destra è raffigurata Maria, con la testa appena chinata, i capelli raccolti da una



5. Giovanni Cadioli, Annunciazione, a restauro ultimato. Stradella di San Giorgio Bigarello, parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria.

fascia bianca, gli occhi rivolti verso il basso, con le mani al cuore, che accetta la maternità divina. Indossa un abito rosso corallo e un mantello celeste. Poco più sopra appaiono le schiere angeliche; posta in alto, al centro, la colomba dello Spirito Santo che irradia un fascio di luce sulla testa di Maria che è inginocchiata su di un pavimento bruno, piastrellato, rappresentato in prospettiva; davanti a lei è raffigurata una cesta contenente un panno bianco e un fuso, elementi che richiamano le attività domestiche. Dietro la sua figura si intravede la bocca di un camino acceso; il bagliore del fuoco si riflette sul suo piede, apparendo rossastro. L'ambiente domestico viene occupato dall'angelo annunciante e dalle schiere angeliche ma l'uso di colori bruni rende difficilmente percepibile lo stacco tra i due mondi. In basso a destra è riportata la firma dell'artista «GIO. CADOLI».

**ANALISI DELL'OPERA.** La prima descrizione edita dell'opera risale al 1935 per conto di Matthiae<sup>37</sup>. Come per l'altro dipinto, l'intervento di restauro appena concluso ha evidenziato che le dimensioni della tela sono più grandi rispetto a quelle note dal 1935<sup>38</sup>. La descrizione di Matthiae, unico in bibliografia a fornire le dimensioni, permette di sapere che almeno dal 1935 la tela era stata ripiegata, celando parte della firma e dell'ambiente domestico.

La composizione risulta di equilibrata impostazione accademica. I toni della tavolozza sono bruni ma non risultano austeri perché ravvivati dai colori accesi del vestiario di Maria. Le estremità delle figure sono assottigliate, come già osservato anche per l'altra tela, e come per l'altro dipinto vanno ricordati i confronti già editi<sup>39</sup> notati con le opere della chiesa di Ognissanti a Mantova. I volti della schiera angelica appaiono assai simili a quelli raffigurati nel già citato dipinto *I santi Lucia, Teresa e Andrea Corsini*. I volti e i tori sono tutti raffigurati di tre quarti; questa particolarità sembra comune a un gran numero di opere di Cadioli.

La posa del corpo dell'angelo richiama fortemente quella adottata da Giuseppe Bazzani nella *Visione di san Tommaso d'Aquino* (1731 circa) conservata nel Complesso Museale del Palazzo Ducale di Mantova, ma con esito assai diverso: l'angelo annunciante di Cadioli non raggiunge la leggiadria ottenuta da Bazzani.

### *Committenza e luogo di esposizione originario delle due tele*

L'intervento di restauro ha permesso di identificare gli stemmi del dipinto *San Longino e sant'Anselmo* consentendo di conseguenza di individuare la committenza della tela. Infatti le tre persone a cui fanno riferimento gli stemmi e ricordate anche nei cartigli, ovvero Francesco Ghizzi, Pietro Bonavia Basilli, Antonio Maria Romenati, sono i consoli dell'Università Maggiore dei Mercanti cristiani di Mantova nell'anno 1756. La scritta «A SPESE DELLA UNIVERSITÀ» è pertanto da collegarsi con l'appena citata Università, committente dunque dell'opera.

Questa istituzione corrispondeva al supremo tribunale per le cause riguardanti la mercatura, dotato di potere legislativo, amministrativo, disciplinare e giudiziario. Era diretta da un Consiglio, composto da mercanti appartenenti alle Arti che costituivano l'Università, che eleggeva al proprio interno i *consoli*, autorità incaricate della gestione degli affari. I consoli erano tre, fra questi il più anziano assumeva la carica di *massaro*, divenendo così il vero capo dei consoli, amministratore del patrimonio ed esattore di tasse e credito<sup>40</sup>. L'incarico di console è prestigioso sia per la singola persona sia per la famiglia che rappresenta; la memoria dei consoli viene fissata con l'inserimento nei codici dell'Università sia del nome ma anche delle insegne gentilizie<sup>41</sup>. La *vanitas* dei

consoli non si limita però a registrare gli stemmi sui codici ma sembra dilatarsi a un più ampio contesto: si ritrovano così le insegne nobiliari dipinte sui muri degli edifici che ospitavano l'istituzione<sup>42</sup> ma anche, come nel caso del dipinto *San Longino e sant'Anselmo*, su opere mobili.

Consultando il registro delle spese dell'Università, nel 1756, tra le «spese diverse occorse nell'anno corrente sotto l'Amministrazione di me Antonio M. Romenati console e Mass» si leggono spese «A Gio. Cadioli per aver fatto due quadri nuovi per il Foro [...] A Gius. Vecchi per indorat.ra delle cornici de' sopradetti due quadri [...] A. Gio. M.a Lanfranchi per B.a 3 ½ tela da pitture per li nuovi quadri del Foro [...]»<sup>43</sup>. La nota spese individuata è assai ricca di informazioni, consentendo di confermare quanto già dagli anni Sessanta del Novecento<sup>44</sup> si scriveva sui due dipinti di Stradella, ovvero che entrambe le opere sono eseguite da Giovanni Cadioli nel 1756. Alla luce del reperimento del documento archivistico è inoltre affermabile che ambedue sono state commissionate dall'Università Maggiore dei Mercanti. Dalla fonte inedita è ancora possibile conoscere il luogo originario di esposizione: i due dipinti di Cadioli sono commissionati per il «Foro» ovvero per la sede dell'istituzione, da identificarsi oggi con l'immobile corrispondente al negozio già Benini, in via Broletto e l'angolo vicolo Leon d'oro<sup>45</sup>.

Il tema rappresentato nella tela *San Longino e sant'Anselmo* sembra strettamente legato alla devozione del culto del Sangue di Cristo conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova, culto a cui lo Statuto dell'Università Maggiore dei Mercanti cristiani di Mantova fa esplicito riferimento. Al punto 25 si legge infatti

A honor di Dio e dei beati apostoli Pietro et Andrea et della gloriosa Vergine Maria, acciochè la mercantia ovvero i mercanti / di Mantova siano liberati da ogni pericolo et disgratia et così sia, ordiniamo che la lampada [sic] solita per il passato a mantenersi avanti al Sangue di Cristo, la quale è nella chiesa di Santo Andrea, sia mantenuta nell'istessa chiesa con l'oglio necessario a spese della Mercantia<sup>46</sup>.

La tela, raffigurante uno scorci della città e due “simboli” religiosi della stessa, ovvero il patrono sant'Anselmo e i Sacri Vasi, sembra essere una richiesta da parte dell'Università, e dunque dei mercanti tutti, di protezione e liberazione «da ogni pericolo et disgratia».

Per capire come le tele, volute da una committenza civile, giungano nella Parrocchiale di Stradella è necessario ripercorrere brevemente la storia dell'istituzione che le aveva commissionate. Va inoltre precisato che una tesi di laurea<sup>47</sup> dedicata ad analizzare la storia della Parrocchiale di Stradella afferma che la prima testimonianza della presenza dei dipinti di Cadioli si ha con le schede inventariali del 1935<sup>48</sup>, nessuna visita pastorale le registra prima. Una revisione della documentazione archivistica ha permesso di individuare che almeno dal

1853<sup>49</sup> sono conservati nella Parrocchiale di Stradella, descritti come *Annun-  
ciazione e S. Anselmo coi Sacri Vasi*. Questo nuovo dato permette di restringere  
l'arco temporale entro cui sono entrate nel patrimonio della Chiesa, dato che,  
legato alle vicende dell'istituzione che le ha commissionate, consente di ipo-  
tizzare la modalità di acquisizione.

Ritornando alla storia dell'Università Maggiore dei Mercanti, nel 1786, per  
volere dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo, con editto imperiale del 24 luglio,  
l'istituzione è sciolta, assieme alle Corporazioni, e sostituita dalla prima Camera  
di Commercio con il nome di Camera Mercantile. La chiusura dell'Università  
ha comportato anche uno spostamento della sede, dall'immobile posto tra via  
Broletto e l'angolo vicolo Leon d'oro all'edificio situato in piazza Broletto, al  
numero civico 5, corrispondente all'attuale sede del Consorzio Sud Ovest di  
Mantova; la sede dell'Università è venduta nel dicembre del 1789 a un privato<sup>50</sup>.  
Lo storico mantovano Attilio Portioli nel 1884 informa che la nuova istituzione  
ha ordinato «a tutti i Massari, Prevosti o Capi delle Arti a consegnare senza  
dilazione i mobili, i libri, statuti scritture, documenti sociali al rappresentante  
speciale della Camera di Commercio»<sup>51</sup>. La Camera Mercantile viene dichiarata  
proprietaria di tutte le sostanze mobili e immobili delle Arti ma ancora Portioli  
registra che «i sigilli, i gonfaloni, i dipinti, gli arredi sacri, tutto fu inventariato  
e consegnato alla Camera, la quale vendette alla pubblica asta parte delle dette  
cose, comprese le argenterie, i dipinti, i gonfaloni»<sup>52</sup>. La Camera Mercantile  
riesce a sopravvivere soltanto diciassette anni, sino al 1802, anno in cui la legge  
26 agosto istituisce le Camere Primarie di Commercio e le Sussidiarie; Mantova  
ha una Camera Primaria, che nel 1811, con decreto del 27 giugno, l'imperatore  
Napoleone dichiara sciolta; si susseguono aste per rimpinguare le casse delle  
istituzioni che via via vengono costituite. È necessario ora riportare l'attenzione  
ai due dipinti: dalle descrizioni delle spese sostenute per allestire i nuovi  
ambienti della Camera Mercantile<sup>53</sup> non si fa riferimento esplicito alle tele del  
Cadioli. È verosimile ipotizzare quindi che le due tele siano state vendute all'asta  
in occasione delle soppressioni subite prima dall'Università, poi dalla Camera  
Mercantile e ancora dalla Camera Primaria. Nonostante non siano stati rintracciati  
documenti che avallino l'ipotesi, sembra plausibile proporre la figura di  
Luigi Laloli<sup>54</sup>, mercante di Mantova attivo nella sistemazione della cappella di  
San Luigi in Sant'Andrea, come acquirente delle tele e tramite (eventualmente  
anche attraverso gli eredi) per il loro ingresso nella Parrocchiale di Stradella. Il  
suo nome è infatti legato alla chiesa in quanto figura come fabbricere e priore;  
nel testamento mistico<sup>55</sup> esprime inoltre la volontà di essere sepolto nel cimitero  
di Stradella. Anche i suoi eredi sono legati a questa parrocchiale: nel 1853  
risultano nell'elenco dei diritti proprietari dei banchi<sup>56</sup>. Luigi Laloli muore nel  
1818, nel testamento appena citato non è elencato il ricco patrimonio che lascia  
in disponibilità alla moglie e, alla sua morte, al nipote, non avendo figli. Per la

disponibilità economica di cui sembra godere Luigi Laloli, l'essere mercante e quindi a conoscenza sia delle tele che delle eventuali aste organizzate dall'istituzione e per il legame evidenziato con la Parrocchiale di Stradella, sembra possibile ipotizzare questo personaggio, o i suoi eredi (la moglie o il nipote), come figure che consentono l'ingresso delle tele nella chiesa. Il reperimento di fonti archivistiche potrebbe confermare o smentire questa ipotesi, certo è che le tele lasciano l'istituzione mercantile con un'asta ed entro il 1853 accedono a Stradella attraverso un lascito.

### *Osservazioni sulle tecniche di esecuzione e sulla formazione di Giovanni Cadioli*

La già citata nota spese dell'Università, tra le numerose informazioni che fornisce, permette di conoscere anche il nome di chi ha indorato le cornici dei dipinti, Giuseppe Vecchi. Nella nota compare anche il nome del mercante da cui è stata comprata la tela, Giovanni Maria Lanfranchi, e le quantità acquistate, ovvero 3 ½ braccia, corrispondenti a circa 223 cm di tessuto. Questo dato fa ipotizzare che la tela acquistata sia stata utilizzata tutta per il dipinto raffigurante *San Longino e sant'Anselmo* le cui misure, dopo il restauro, corrispondono a 220 × 208 cm; è verosimile che Cadioli, per il dipinto dell'*Annunciazione*, abbia utilizzato del tessuto già in suo possesso. Non si fa invece alcuna menzione dell'acquisto del telaio né del suo artefice.

Lo studio delle relazioni di restauro conservate presso l'archivio restauri della Soprintendenza di Mantova<sup>57</sup> ha permesso di identificare alcuni elementi ricorrenti che sembrano far parte del *modus operandi* di Cadioli. Il primo elemento che balza agli occhi è che, nonostante le grandi dimensioni, quasi tutte le sue opere risultano dipinte su di un unico telo ad armatura tela costituito da un filato piuttosto fine. La diffusione di tele di grande formato dovuta all'avanzamento tecnologico dell'arte tessile, unita all'espeditivo di adoperare stesure sottili di preparazione e pellicola pittorica, gli consente di poter giocare con gli effetti chiaroscurali dati dalla *texture* della trama. Infatti, qualora il supporto fosse stato costituito dall'unione di più tele, la presenza di una cucitura sarebbe stata subito visibile, alterando la percezione unitaria del dipinto; inoltre questa giunzione avrebbe costituito una zona di fragilità che, visti gli spessori ridotti degli strati pittorici, avrebbe potuto portare, nel lungo periodo, alla formazione di sollevamenti e alla perdita di adesione tra gli elementi costituenti l'opera. Le analisi<sup>58</sup>, effettuate dagli Istituti Santa Paola, sulla *Cena in Emmaus*, opera conservata nella chiesa di Sant'Egidio a Mantova e datata 1747<sup>59</sup>, hanno dimostrato che è stata dipinta su di una tela in lino e, dal momento che era la fibra più diffusa in Italia per i supporti dei dipinti almeno fino all'Ottocento<sup>60</sup>, si

può affermare che Cadioli abbia impiegato, con ogni probabilità, questo tipo di filato per tutte le sue opere.

La comprensione delle tecniche esecutive proprie di un autore non può concludersi con l'osservazione delle sue sole opere ma abbisogna di analizzare il contesto artistico nel quale opera. Risulta quindi ovvio muoversi partendo dal raffronto con il pittore che ha guidato Cadioli nei suoi primi passi nel mondo artistico, ovvero Schivenoglia. Dall'analisi delle tele di quest'ultimo si riscontra che, come il discepolo, anche il maestro prediligeva teli unici con filati sottili e regolari persino per le opere di grandi dimensioni<sup>61</sup>.

Purtroppo, come spesso accade, la maggior parte dei telai sono stati sostituiti, notevolmente manomessi o non attenzionati da parte dei restauratori che, non comprendendone il valore documentario, li hanno sempre ritenuti una parte marginale e sacrificabile dell'opera, tanto da non meritare di essere fotografati o descritti nelle relazioni di restauro. Si può però notare che le strutture di sostegno delle tele raffiguranti la *Cena in Emmaus*<sup>62</sup>, la *Caduta di san Paolo*<sup>63</sup>, conservata presso la chiesa parrocchiale di San Silvestro nel comune di Curtatone, e *San Mauro che guarisce gli infermi*<sup>64</sup>, conservata nella parrocchiale di Ognissanti di Mantova, ante 1760, verosimilmente intorno al 1752<sup>65</sup>, che possono essere ritenute originali, non avendo evidenze contrarie a tale ipotesi, presentano caratteristiche assimilabili tra loro, ovviamente tenendo conto delle dovute eccezioni date dalla forma e dalla storia conservativa delle stesse. Tutte e tre sono costituite da regoli sottili, similari a quelli delle tele qui studiate; sono fisse con incastri angolari a capitello (una variante dell'incastro a tenone e mortasa del *San Longino e sant'Anselmo* e dell'*Annunciazione*) e presentano longherone e traversa uniti tra loro attraverso un incastro a mezzo legno. Ovviamente questo dato non solo non permette di poter capire se sia lo stesso artista a prepararsi autonomamente il telaio, cosa che si pensa sia poco probabile, ma risulta essere troppo debole perfino per affermare che questi siano opera di un unico autore.

Nella maggior parte delle opere qui analizzate, come la *Cena in Emmaus*, *I santi Giuseppe, Antonio e Rocco col Bambino in gloria*<sup>66</sup>, *Elemosina di san Guarino*<sup>67</sup>, conservata nella parrocchiale di Sant'Egidio a Mantova, datata tra il 1736 e il 1742<sup>68</sup>, e la *Caduta di san Paolo*, la preparazione delle superfici pittoriche è costituita da una mistura di terre silicee e argillose di color rosso scuro, stesa in modo uniforme, sottile e omogeneo; presumibilmente Cadioli usa una mestica piuttosto liquida e fluida tanto da passare sul verso della tela, caratteristica riscontrabile, oltre che sulle opere oggetto di questo intervento, anche nella *Cena in Emmaus*. I risultati ottenuti dalle indagini diagnostiche effettuate dagli Istituti Santa Paola su quest'opera consentono di asserire che la preparazione è a base di bolo rosso; appare peculiare però che il legante individuato non sia di natura oleosa, come era in uso nel Settecento, bensì, probabilmente, a base di colla di coniglio.

L'uso di un'imprimitura rossa inserisce Cadioli in una tradizione che prende avvio durante il XVII secolo e che prosegue nel XVIII secolo soprattutto in area veneta<sup>69</sup>. Come lui, anche lo Schivenoglia fa ampio uso di questa tecnica tanto che Spadini scrive che «la preparazione della superficie pittorica era formata da un composto di color rosso scuro [...] disteso sulla tela in maniera sottile ed uniforme, tanto da lasciar scorgere, sulla parte anteriore, la trama della tela stessa»<sup>70</sup>.

Risulta difficile trarre le fila della lunga carriera artistica di Cadioli cercando di ricostruirne la metodologia, che probabilmente si è modulata e modificata nel corso della maturazione delle capacità tecniche e stilistiche dell'autore, tramite la sola lettura delle relazioni di restauro e l'osservazione delle foto a esse allegate. Pertanto è d'obbligo indicare come nella *Cena in Emmaus* sia stata individuata la presenza, oltre alla già indicata preparazione rossa, anche di un'imprimitura azzurra. Eppure persino questo elemento dissonante ci permette di cogliere come Cadioli fosse inserito all'interno di una corrente culturale di grande fermento nella quale gli artisti si guardavano a vicenda. Da un restauro in corso<sup>71</sup>, condotto dagli Istituti Santa Paola, è stato osservato infatti che anche la tela di Giuseppe Bazzani, raffigurante l'*Immacolata con santa Margherita e san Luigi Gonzaga*, conservata nella cappella del Suffragio nella basilica palatina di Santa Barbara a Mantova, presenta una preparazione sottile di color bruno sulla quale si stendono imprimiture di diverso colore a seconda delle zone, a esempio di color blu in corrispondenza dei volti. Come la preparazione, anche la pellicola pittorica mantiene spessori minimi creando le volumetrie attraverso sovrapposizioni di tono su tono; eppure dove la luce insiste sulla superficie o dove il panneggio si fa più articolato, Cadioli pone pennellate più dense e corpose spesso con colori più chiari di diversi toni. Ancora una volta è il confronto con il maestro che permette di assaporare il suo stile come voluto e ricercato e non come una semplice riproposizione di insegnamenti ricevuti: Spadini riferisce che lo Schivenoglia infatti alternava una tecnica pittorica che faceva uso di «colori tenui, appena accennati, colori liquidi al massimo da sembrar acquarelli trasparenti»<sup>72</sup> a una dai colori «con spessori difformi, lasciandoli grezzi, senza tirarli»<sup>73</sup>. Quest'ultimo modo di dipingere era però spesso riservato alle tavole. Sembra che il Cadioli riesca a fondere le due modalità pittoriche, prediligendo, per le campiture, una pennellata liquida che si trasforma in densa e corposa ove necessario.

Nella maggior parte dei suoi dipinti i cherubini sono realizzati a risparmio con il fondo, riuscendo così a sottolineare la natura eterea e incorporea di queste creature celesti.

A oggi non sono state eseguite analisi per individuare i pigmenti impiegati. Un mero esame visivo permette di osservare che i toni maggiormente usati siano il giallo, il rosso, l'azzurro e il bianco. Questi colori, come si ripete,

luminosi e vibranti sembrano talvolta attinti dalla tavolozza del Bazzani. La vicinanza con il maestro Schivenoglia non è riscontrabile solamente in alcune prassi operative ma anche e, forse in modo ancora più palese, nella maniera di costruire la figurazione. In entrambi infatti i volti e i torsi sono quasi sempre raffigurati di tre quarti e non frontal<sup>74</sup>.

### Conclusioni

Il restauro condotto dagli Istituti Santa Paola sulle tele di Giovanni Cadioli, conservate nella parrocchiale di Stradella, ha consentito di riportare l'attenzione su due dipinti spesso citati nella bibliografia edita ma mai analizzati in modo approfondito. In particolare l'intervento di restauro ha portato al recupero delle dimensioni originarie delle stesse, delle cromie e di dettagli delle due opere di cui si era persa la lettura. L'analisi degli stemmi dopo la pulitura del dipinto *San Longino e sant'Anselmo* ha permesso la conoscenza della committenza dell'opera, l'Università Maggiore dei Mercanti cristiani di Mantova, e dell'originario luogo di conservazione, ovvero il «Foro» dell'Università. La ricerca archivistica ha evidenziato come i dipinti siano entrambi stati commissionati dall'Università dei Mercanti e ha consentito di ipotizzare come siano giunti a Stradella.

L'intervento di restauro ha altresì permesso osservazioni sulla tecnica esecutiva impiegata da Giovanni Cadioli, sino a ora non approfondita, avvicinandola a quella usata dal maestro Schivenoglia. Ulteriori approfondimenti sulle tecniche esecutive di Cadioli, in questo studio appena accennate, possono contribuire a una migliore conoscenza dell'artista che seppur di fama provinciale non vanta a oggi una conoscenza esaustiva nonostante le numerose opere lasciate nel comprensorio mantovano.

### ABSTRACT

Trevisan, Amato and Arlango deal with two paintings by Giovanni Cadioli situated in the parish church of Stradella, in the municipal area of San Giorgio Bigarello, Mantua, and studied after their restoration, carried out by Istituti Santa Paola. This work allows to discover the original sizes of the paintings, to identify the customer (Università Maggiore dei Mercanti cristiani in Mantua) and to know that their early location was the “Foro”, i.e. the seat of the institution. Finally, the restoration enables to examine in depth some unknown details of the painting technique used by Cadioli.

## NOTE

## RINGRAZIAMENTI

*Gli autori sono riconoscenti verso numerosi studiosi che, a vario titolo, hanno reso possibile la stesura del presente contributo: Gabriele Barucca, soprintendente ABAP per le provincie di Cremona, Lodi e Mantova, Riccardo Furgoni, Istituti Santa Paola di Mantova, Mariagrazia L'Abbate, SABAP per le provincie di Cremona, Lodi e Mantova, Anna Casotto e Cecilia Tamagnini, Archivio di Stato di Mantova, Roberta Benedusi, Archivio Storico Diocesano di Mantova, Roberta Piccinelli, Comune di Mantova.*

## ABBREVIAZIONI

- ASDMn Archivio Storico Diocesano di Mantova  
 ASMn Archivio di Stato di Mantova  
 BCTMn Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova

1. Nel testo sono da riferire a Egidio Arlango il paragrafo sull'intervento di restauro, ad Aria Amato i paragrafi sulle descrizioni delle opere prima dell'intervento di restauro, a Debora Trevisan i paragrafi sulla descrizione delle opere dopo il restauro, l'analisi delle opere, la committenza, ad Aria Amato e Debora Trevisan il paragrafo sulle tecniche esecutive. La premessa e il paragrafo conclusivo sono comuni ai tre autori. Tutte le immagini e illustrazioni del presente articolo sono state realizzate da Riccardo Furgoni (docente di Fotografia digitale e Tecniche di documentazione informatizzata degli interventi di restauro presso Istituti Santa Paola) e dagli allievi del corso triennale per Tecnico del restauro di Beni Culturali.
2. G. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Mantova*, VI, Roma 1935, p. 76; C. PERINA, *Bazzani e la pittura sino al 1769*, in E. MARANI, C. PERINA, *Mantova. Le Arti*, III, Mantova 1965, p. 567; C. TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, «Arte lombarda», XIV (1969), 2, pp. 127-136: 135; EAD., *Interventi pittorici del Settecento*, in P. PIVA, *I secoli di Polirone*, catalogo della mostra (San Benedetto Po 1981), Quistello 1981, II, pp. 382-403: 385; EAD., *Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mantova*, «Arte Lombarda», 68-69 (1984), pp. 53-69: 58; P. BERTELLI, *Giovanni Cadioli pittore: il ciclo della parrocchiale di Gazoldo e altri appunti (con un'appendice su Giovanni Ghirlandini)*, «Postumia», 17/3 (2006), pp. 9-55. Solo in TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento*, cit. non si riporta la data di esecuzione.
3. U. BAZZOTTI, A. BELLUZZI, *L'Accademia di Belle Arti di Mantova*, in U. BAZZOTTI, A. BELLUZZI, *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, catalogo della mostra (Mantova 1980), Firenze 1980, pp. 9-22: 9.
4. G. CADOLI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova 1763.
5. Numerosa la bibliografia che fa riferimento agli ambiti di intervento di Giovanni Cadioli, ma in questo contributo si cita soltanto la più recente: BERTELLI, *Giovanni Cadioli*, cit., pp. 9 e 12.

6. *Ibid.*
7. La trascrizione segue le indicazioni presenti in G. TOGNETTI, *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*, «Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato», 51 (1982).
8. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
9. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567.
10. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
11. *Ibid.*, p. 76.
12. ASMn, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 1, reg. 2, «Armi di mercanti cristiani stati consoli e superiori in diverse Università di Mantova».
13. BCTMn, ms. 1349 (1.vi.22).
14. *Ibid.*, p. 297.
15. *Ibid.*, p. 107.
16. *Ibid.*, p. 507.
17. ASMn, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 1, reg. 2, cit.
18. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
19. *Ibid.*
20. ASMn, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 1, reg. 2, cit.
21. *Ibid.*
22. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
23. ASMn, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 1, reg. 2, cit.
24. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
25. *Ibid.*
26. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567.
27. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
28. G. MARTINELLI BRAGLIA, *I Ss. Lucia, Maria Maddalena dè Pazzi e Andrea Corsini*, in *Beni artistici nell'Oltrepo mantovano*, a cura di A. Garuti e G. Martinelli Braglia, Modena 1992, p. 61.
29. EAD., *I Ss. Antonio da Padova, Rocco e Giuseppe col Bambino in Gloria*, *ivi*, p. 100.
30. EAD., *Madonna col Bambino in gloria tra i Ss. Giuseppe e Anna e i Ss. Bernardino da Siena e Lorenzo*, *ivi*, p. 143.
31. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567; TELLINI PERINA, *Artificio, memoria e regola*, cit., p. 385.
32. BERTELLI, *Giovanni Cadioli*, cit., p. 33, nota 35.
33. R. BERZAGHI, *Sant'Andrea e San Longino reggono un Sacro Vaso*, in R. BERZAGHI, S. L'OCASSO, *Dipinti e arazzi. 1430-1630*, Mantova 2011, pp. 70-71: 70.

34. *Ibid.*
35. P. CODDÈ, *Pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova 1837, p. 37.
36. Dati desunti dalla relazione finale di restauro redatta da Ambra Scaggion conservata presso l'Archivio Restauri della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio delle province di Cremona, Lodi e Mantova.
37. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567.
38. MATTHIAE, *Inventario degli oggetti*, cit., p. 76.
39. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567; TELLINI PERINA, *Artificio, memoria e regola*, cit., p. 385.
40. G. MALACARNE, *Gli stemmi dei consoli dell'Università dei mercanti nei codici della Camera di Commercio di Mantova*, in D. FERRARI, *Statuti dell'Università dei mercanti di Mantova (secoli XV-XVIII). Radici storiche del rapporto tra economia, cultura e istituzioni mantovane*, Mantova 1999, pp. 201-202.
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 202.
43. ASIMN, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 3, reg. 3, «Università dei mercanti. Aggravio spesa».
44. PERINA, *Bazzani e la pittura*, cit., p. 567.
45. G. MALACARNE, *Libro II*, in FERRARI, *Statuti dell'Università*, cit., pp. 295-342: 300.
46. D. FERRARI, *Testo in volgare (1406-1777)*, in FERRARI, *Statuti dell'Università*, cit., pp. 149-200: 163.
47. E. MARANO, «Stradella: una parrocchia, una chiesa, una comunità», tesi di laurea, Istituto Superiore di Scienze Religiose «S. Francesco», Mantova, a.a. 2007-2008, relatore S. Siliberti, pp. 25-26.
48. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Cremona, Lodi e Mantova, Archivio Catalogo, *Revisione di Schede Oggetti d'Arte - Soprintendenza alle Gallerie delle Province di Mantova-Verona-Cremona*, Prot. N. 85.
49. ASDMN, Visite pastorali, visita mons. Giovanni Corti, cart. 12, fasc. Stradella.
50. MALACARNE, *Libro II*, cit., p. 301.
51. A. PORTIOLI, *Le corporazioni artiere e l'archivio della Camera di Commercio di Mantova*, Mantova 1884.
52. *Ibid.*, p. 91.
53. ASIMN, inv. 5, «Camera di Commercio corporazioni artiere. Parte antica. Secc. XIV-XIX», b. 265, «1786-1787. Resoconti e mandati».
54. La segnalazione di questo mercante è stata fornita da Gigliola Gorio, dottoranda dell'Università di Trento.
55. ASIMN, inv. 94, «Archivio Notarile. Indice dei notai del distretto di Mantova, secc. XIV-XIX», notaio Bacchi Francesco, atto del 29 novembre 1814.
56. ASDMN, Visite pastorali, visita mons. Giovanni Corti, cit.
57. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Cremona Lodi e Mantova.

58. Dalla relazione finale di restauro redatta dagli Istituti Santa Paola conservata nell'Archivio Restauro della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova.
59. È possibile datare puntualmente quest'opera perché dalla relazione finale di restauro, già citata, si osserva che sul telaio originale era presente la scritta «1747 FECE FARE L'ARTE DE OSTE».
60. S. MARCONI, *Preparazioni e imprimiture dei dipinti su tavola e tela: materiali, metodi e storia*, in A. PAGATI et alii, *Preparazione e finitura delle opere pittoriche*, Milano 1990, pp. 9-35.
61. G. SPADINI, "Schivenoglia". *Francesco Maria Rainieri 1676-1758*, Quistello 2008, p. 131.
62. Dalla relazione finale di restauro, cit.
63. Dalla relazione finale di restauro redatta da Nicoletta Squinzani conservata nell'Archivio Restauro della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova.
64. Dalla relazione finale redatta da Augusto Morari conservata nell'Archivio Restauro della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova.
65. BERTELLI, *Giovanni Cadioli*, cit., p. 33 nota 34.
66. È stato possibile osservare da vicino questo dipinto durante un sopralluogo ispettivo alla Parrocchiale di Moglia.
67. Dalla relazione finale di restauro redatta da Stefano Sacchetti conservata nell'Archivio Restauro della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova.
68. BERTELLI, *Giovanni Cadioli*, cit., p. 34 nota 40.
69. N. TORRIOLI, *Le tele per la pittura*, in E. BASILE et alii, *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica e restauro*, II, Milano 1990, pp. 49-124: 49-81.
70. SPADINI, "Schivenoglia", cit., pp. 131-132.
71. Dal progetto di restauro redatto dagli Istituti Santa Paola conservato nell'Archivio Restauro della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova.
72. SPADINI, "Schivenoglia", cit., p. 132.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*, p. 34.

GIANCARLO MALACARNE, *Il lutto e il nero. Rituali e dinamiche della morte tra Medioevo ed Età Moderna*, Mantova, Oligo, 2021, 200 pagine, ill., ISBN 9788885723641, 25 euro.

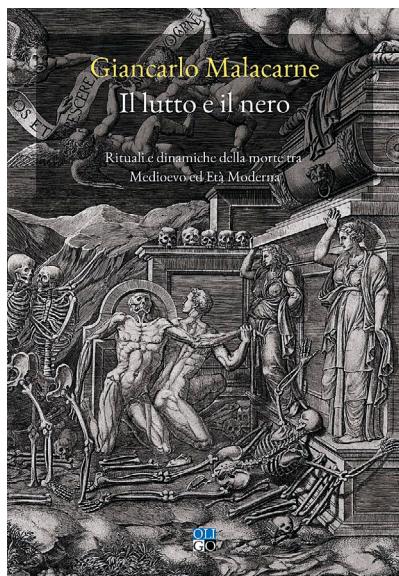
L'umanità ha declinato i suoi bisogni fondamentali, dettati dalla natura, in istituzioni culturali. Ecco allora che la necessità della riproduzione e del connubio porta agli sponsali, il bisogno del sostentamento al banchetto e al convivio, la fatalità della morte alle esequie – pratiche via via più complesse e di formidabile incidenza sulla vita sociale. Giancarlo Malacarne ha già trattato diffusamente del cibo e delle sue ineranze ceremoniali nonché folcloriche (*Sulla mensa del principe*, *Il trionfo del gusto*, *La cucina mantovana nel XIX e XX secolo*, *Panhistoria. Rituali e ricette della tradizione dolciaria mantovana*); ora si misura con *Rituali e dinamiche della morte tra Medioevo ed Età Moderna*, come recita il sottotitolo della sua ultima fatica, *Il lutto e il nero* (Oligo, 2021). Del resto, in lui l'interesse storiografico non è mai disgiunto da quello antropologico, né l'attenzione alla storia locale gli ha impedito di varcare confini sia spaziali che temporali. Beninteso, l'epicentro dei suoi studi permane il territorio mantovano e il periodo d'elezione quello che coincide con il longevo governo dei Gonzaga; né cambia il punto di partenza della sua ricerca – il ricchissimo giacimento costituito dall'archivio gonzaghesco. Tanto ricco da ospitare documenti che allargano all'Italia e all'Europa l'orizzonte (storico, politico, sociologico). Non viene meno neppure la scelta metodologica di privilegiare le fonti dirette, con un procedimento che altrove abbiamo definito microstorico: l'evento puntuale, e puntualmente documentato, detta le coordinate per un discorso complessivo su cause e modalità, finalità o conseguenze.

Nella prima parte, il saggio di Malacarne analizza i resoconti di funerali illustri, relativi a personalità aristocratiche per censo o per funzioni (l'obito di Francesco I Gonzaga o di Lucia da Torsciano, di Barbara Hohenzollern o di Teofilo Colenuccio, di Ercole I d'Este o di Guidobaldo da Montefeltro), nell'intento di circoscrivere l'argomento e individuare le ricorrenze ceremoniali. Entro tale disamina viene per esempio segnalato come allo sfarzo dei riti funerari talvolta corrisponda analoga ricercatezza negli abiti del defunto (è il caso di Bianca Maria Sforza), talaltra vi si contrapponga una sobrietà esemplare (si veda il saio francescano che vestiva le spoglie del marito di quella, l'imperatore Massimiliano I) – sobrietà non priva però di connotati esoterici. Altro aspetto fondamentale della liturgia funebre era il concorso della folla: ai nutriti cortei di funzionari e di ecclesiastici si aggiungevano spesso schiere di veri e propri figuranti, arruolati a decine o a centinaia, e incaricati di rappresentare il compianto collettivo amplificandolo.

Più in generale l'autore, sempre molto attento alle implicazioni simboliche, sottolinea come i sontuosi apparati rispondano a esigenze di messa in scena il cui fine è suscitare un cordoglio sì pilotato ma senza dubbio memorabile; d'altronde, l'estinto che abbia ricoperto incarichi di rilievo o appartenga a uno *status nobiliare* esige che il dolore privato acquisisca una dimensione pubblica. Inoltre, l'identità del defunto dev'essere rimarcata attraverso la riproposizione in chiave funebre di bandiere, stemmi e imprese, ovvero attraverso la

realizzazione di appositi epitaffi. A questi ultimi è riservato nel saggio ampio spazio, per significare che, se la macchina scenografica e coreografica era destinata al presente percettivo, la produzione epigrafica rivestiva la funzione complementare (ed essenziale) di dialogare con il futuro. Tra i numerosi epitaffi riportati, ne spiccano alcuni: quello dettato da Paolo Giovio in memoria di Giovanni delle Bande Nere, secco e incisivo come si conveniva a un uomo d'armi e alle circostanze tragiche (e torbide) della sua morte; o quello relativo a Isabella d'Este, ove si rimarca in iperbole ossimorica la "virilità" della *marchesana*. O ancora, i ben sei epitaffi in distici elegiaci, posti su altrettanti tumuli, dedicati all'infante Domenico Guglielmo Lungaspada, terzogenito di Vincenzo I Gonzaga, morto alla tenera età di tre anni non compiuti; vi traspare, insieme all'ovvia sofferenza per la prematura scomparsa, l'orgogliosa affermazione che il piccolo si debba considerare comunque un grande (e la pompa delle esequie ne fu degno corrispettivo).

Un corposo segmento s'incarica di indagare anche le circostanze che precedevano il decesso, quando questo conseguiva a un periodo di malattia e dunque comportava per il morituro, oltre alla consapevolezza della fine, un'acconcia predisposizione sia in termini di testamento materiale e morale, sia al fine di acquisire correttamente i sacramenti estremi. Ancor più se la figura transeunte rivestiva somma importanza sociale e politica, esalare l'ultimo respiro esigeva specifiche procedure rituali, cliniche, religiose che i cronisti non potevano certo passare sotto silenzio. Così fu per Emanuele Filiberto di Savoia, per Enrico II re di Francia, per Filippo II di Spagna o per papa Pio V – personalità assunte da Malacarne come paradigmatiche nel loro dolente percorso di avvicinamento alla morte.



Il saggio termina nel nome degli ultimi membri della famiglia dei Gonzaga: da Vespasiano duca di Sabbioneta a Vincenzo I, dal cardinale Ferdinando a Vincenzo II, da Anna Isabella del ramo cadetto di Guastalla fino a Ferdinando Carlo Nevers – la cui morte inattesa e misteriosa, senza eredi legittimi né testamento e celebrata con esequie insolitamente scarne, pose fine alla signoria. *Il lutto e il nero* non poteva concludersi altrimenti, atteso che Giancarlo Malacarne va annoverato fra gli storici più prolifici e influenti della dinastia gonzaghesca. Correda l'opera un'appendice di documenti, a ulteriore garanzia del rigoroso metodo storiografico seguito dall'autore. Quanto invece alla sua passione, essa gronda da ogni pagina.

Resta da rilevare l'eleganza della veste tipografica, comprensiva di appropriati inserti iconografici, che testimonia la cura di Oligo, marchio della casa editrice mantovana Il Rio, incline alle novità sia letterarie che saggistiche.

CLAUDIO FRACCARI

CLAUDIO BORIGHI, *Dialogo della coscienza e della polvere*, Roma, Ensemble, 2021, 92 pagine, ISBN 9788868817879, 13 euro.

La silloge appena pubblicata aggiunge all'ormai cospicuo *corpus* poetico di Claudio Borghi un nuovo segmento ad alta densità filosofica. *Dialogo della coscienza e della polvere* (Ensemble, 2021) costeggia innanzitutto la letteratura drammatica: la scelta dell'alternanza fra due voci (sottolineata dal testo eponimo, in versi) viene replicata in *Dialogo sulla forma e l'essenza* (in prosa), cui segue in forma di monologo *Il cerchio del vuoto amore* (in versi); completano il libro i poemetti *La logica del fuoco* (in versi) e *La materia del cielo* (in prosa), più alcune liriche già edite, raccolte sotto il titolo *Chiari flussi di vite*. Oltre l'oscillazione fra versi e prosa, la poesia di Borghi si conferma egotistica e universale; ossia, lo sguardo dell'io sul mondo si capovolge nello sguardo del mondo sull'io (*esse est percipere* diviene *esse est percipi*). D'altronde, per parlare del sé occorre estraniarsi, dovendo il soggetto trasformarsi in oggetto; e l'autore, da scienziato (qual è), deve farsi filosofo (quale potrebbe essere). La conseguenza è che la meditazione, se pure concerne il macrocosmo, non può esulare dal microcosmo: l'alterità tra coscienza e polvere, come tra forma ed essenza, persiste ma non confligge fino a differenziarsi; si tratta piuttosto di un doppio binario, di una variabilità proporzionale entro la medesima unità. Non sfuggirà un riverbero leopardiano: che la materia pensi è un fatto, affermava all'incirca il grande poeta sulle pagine dello *Zibaldone*; qui a pensare è la polvere, cui la coscienza cerca di resistere dialetticamente.

Sul piano tecnico-formale, permane il rifiuto di una metrica preordinata, ancor

più della rima regolare. Nondimeno, la misura prosodica scandisce ogni verso, ogni frase, ogni sintagma; e le corrispondenze foniche affiorano in ordine sparso, strisciante ma diffuse. Di fatto, la ricchezza lessicale si esplica anche sul piano del significante. Alcune occorrenze del componimento iniziale sono illuminanti: il tratto «ha preso di punti a brulicare / e sparsa nel frusciare delle fronde [...] / ha cominciato, di colpo, a cantare?» pone in evidenza una rima e una rima-al-mezzo (< brulicare - frusciare - cantare >), un'onomatopea con allitterazione (< frusciare - fronde >), un'allitterazione insistita (< cominciato - colpo - cantare >). Un altro tratto, « [...] e il tempo sente / come un torrente in cui il cuore, l'io, / la mente sono un tutt'uno fluente – / per quanto la foce non sia evidente», annovera una lunga serie di parole rimate, in sede finale o dentro il verso. Ancora: si considerino le rime imperfette < luce - voce > e < lotta - vetta >, la rima < moto - vuoto >, la rima ricca e *cobia capfnida* < tormento - cemento >, la rima inclusiva < dono - abbandono >, l'omeoteleuto «stesso flusso». Qualche ulteriore esempio, altrove dislocato, garantisce la sensibilità dell'orecchio di Borghi e la ricorsività delle soluzioni: la locuzione «dai minuscoli corpuscoli» (*Il cerchio del vuoto amore*) osa la rima sdruciolata immediata, mentre il confronto ravvicinato < trema - trama > (*La logica del fuoco*) propone una sapida paronomasia, al pari di < specchio - secchio > (*Il cerchio del vuoto amore*) o della rima squisita < solo - volo > (*Intonata distanza*); si ha invece una reiterata allitterazione con omeoteleuto

nel caso di «i punti pulsanti [...] / [...] potenti» (*Mancanza della mente*), ovvero una figura etimologica nel caso di < semi - disseminato > (*Intonata distanza*).

Ecco poi alcune *callidae iuncturae*, fondate su slittamenti metaforici (l'analogia, la metonimia, la similitudine), che documentano la tensione della scrittura e del pensiero: «al ritmo dell'idea», «il gelo della dissonanza», «nel liquore della memoria», «dal tessuto del tutto» (con omeoteleuto e allitterazione), «in ogni calice d'anima» (sempre da *Dialogo della coscienza e della polvere*); «creatura che nuda si snoda», con omeoteleuto (*Il cerchio del vuoto amore*); «nel naufragio della distanza» (*Intonata distanza*); «come la ragnatela che vibrando perde gocce di luce», «dalla quiete gorgheggiata dai passeri», «intorno alla croce dell'attimo» (*Sogno e tempo*); «orchestra di foglie», «il vento sotto l'ala», «anima di tempo», «né remi di mente», «col nettare puro / dell'immaginazione» (*La logica del fuoco*); «l'acquarello dei cieli», «nel fiore dell'intelletto» (*La materia del cielo*). Come si vede, domina il nesso fra sostanzivo concreto e astratto, con effetto di straniamento.

Quanto agli echi illustri, Leopardi a parte, è sensibile più di un'allusione al primo Montale: «nel gesto temerario e folle / di chi scarta dal cammino, / si volta e scruta il volto potente / del dio immoto» (da *Dialogo della coscienza e della polvere*) rievoca *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* («rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo», v. 2; «ed io me ne andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto», vv. 7-8), combinato con l'altro «osso di seppia» *Spesso il male di vivere ho incontrato* («[...] fuori del prodigo / che schiude la divina Indifferenza», vv. 5-6); lo stesso che influenza i versi seguenti da *Sogno e*

CLAUDIO BORIGHI  
DIALOGO DELLA COSCIAZIA  
E DELLA POLVERE

La mente, intensa, mi porta  
dove non sono mai stato. Lì  
mi vedo con il corpo, dentro  
qualcosa di esterno che mi copre  
e mi fugge. Non ho idea di cosa posso  
o sto per trovare. Sarà l'invasione  
di una massa di pensiero impastato  
di immagini, forse il passato,  
intero, che torna,  
e io non saprò più contenerlo,  
rotto l'ultimo argine,  
preda dell'informe, carpito dal falco  
che mi tiene stretto e mi solleva, rapito,  
in un cielo a cui non volevo salire.



*tempo*: «[...] carpito dal falco / che mi tiene stretto e mi solleva, rapito, / in un cielo a cui non volevo salire» (cfr. «[...] e il falco alto levato», v. 8).

L'impressione finale che il libretto suscita è stordente, quasi una vertigine, ove il tempo (tema che ricorre nelle riflessioni dell'autore) incrina la realtà fenomenica e sfugge alla comprensione noumenica. Ciò è ben riassunto in una strofa di *La logica del fuoco*: «Lascerò di me queste orme, ora / retrocedo verso l'asciutto, sulla battigia / l'acqua le ha ridotte a fluttuazione / liquida, lì ero, lì ancora sono, / lì mi fondo col nettare puro / dell'immaginazione, lì sarò istante / che in sé tiene intero il possibile / e continuamente lo sfalda, forma / e polvere nella stessa sostanza: / nuda danzatrice: anima di tempo». E la ricerca del poeta, filosofo, scienziato – inesausta – è destinata a continuare.

CLAUDIO FRACCARI

## Referenze iconografiche del volume

Copertina: Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, XXXIII-E-1, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica del 15 novembre 2021..

Pagine 10-15: figg. 1, 3-4 Cavriana, pieve della Beata Vergine Maria, autorizzazione della Diocesi di Mantova, Beni Culturali Ecclesiastici, prot. n. 133/21 del 21 gennaio 2021, foto di Riccardo Caiola; fig. 5 Ravenna, Museo Arcivescovile, cappella di Sant'Andrea, autorizzazione dell'Opera di Religione della Diocesi di Ravenna, prot. 49/21/U.A. del 2 gennaio 2021; figg. 2 e 6 archivio R. Caiola e E. Pitì, Milano, collezione privata.

Pagine 26-41: Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica del 15 novembre 2021.

Pagina 44: Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2482, autorizzazione concessa ai sensi della nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 e 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017) unitamente alla Circ. DGA 33/2017.

Pagina 52: Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1087, autorizzazione concessa ai sensi della nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 e 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017) unitamente alla Circ. DGA 33/2017.

Pagina 78: Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 607, autorizzazione concessa ai sensi della nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 e 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017) unitamente alla Circ. DGA 33/2017.

Pagina 96: archivio C. Fino, immagine tratta dal volume Francesco de Lemene, *Dio. Sonetti ed Inni*, Milano, Camillo Corrada, 1684.

Pagine 128 e 132: archivio A. Morari; Milano, collezione privata, l'autore del contributo si assume la responsabilità della pubblicazione delle riproduzioni.

Pagine 134-144: archivio A. Trevisan, A. Amato e E. Arlango, foto di Riccardo Furgoni e allievi del corso triennale per Tecnico del restauro di beni culturali, Stradella di San Giorgio Bigarello, parrocchiale della Natività della Beata Vergine Maria, gli autori del contributo si assumono la responsabilità della pubblicazione delle riproduzioni.

*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 DICEMBRE 2021  
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*

Aria Amato, Egidio Arlango, David Butchart

Riccardo Caiola, Alicia Cámara Muñoz, Clotilde Fino

Claudio Fraccari, Augusto Morari, Erica Più

Raffaele Tamalio, Debora Trevisan, Hans Tuzzi

*Gli argomenti*

Gli affreschi della Pieve di Cavriana: nuova ipotesi per le sante

Ombre su Monna Lisa

La perigiosa nascita di Ferrante I Gonzaga

Omicidio a Mantova: il caso del padre di Alessandro Striggio

Le corrispondenze di Annibale Iberti dalla corte di Valladolid

Oratori e drammi alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga

Due opere ritrovate di Giuseppe Bazzani

Tele restaurate di Giovanni Cadioli nella Parrocchiale di Stradella

Libri

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