



COMUNE DI
MANTOVA



CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LVII

I 53

— rivista semestrale —



— primavera 2022 —

ABBONAMENTI

la rivista esce in primavera e autunno



ABBONAMENTO ANNUO

Italia € 35,00

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

L'abbonamento è per 2 numeri

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

Il Bulino edizioni d'arte

IBAN IT49V0200812930000003191815

☺ abbonamento on-line: www.ilbulino.com

CIVILTÀ MANTOVANA

Rivista semestrale



Comune di Mantova

Proprietà

COMUNE DI MANTOVA

Editore

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

Redazione

DANIELE BINI
civiltamantovana@ilbulino.com

Distribuzione

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
ilbulino@ilbulino.com

Segreteria

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

GONZAGA

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

MODENA

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

DIRETTORE

GIANCARLO MALACARNE
malacarne.giancarlo@virgilio.it

VICEDIRETTRICE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vicedirettrice e editore:

SILVIO CARNEVALI
silca54@alice.it

FRANCESCA FERRARI
francesca.ferrari@comune.mantova.it

CLAUDIO FRACCARI
cfrak@libero.it

CESARE GUERRA
cesareguerra@libero.it

RENZO MARGONARI
renzo@renzomargonari.it

ROBERTA PICCINELLI
roberta.piccinelli@outlook.com

RAFFAELE TAMALIO
tamwright@libero.it

In copertina: *Giuseppe Canella*, Porta Pusterla a Mantova, *olio su tela*, 60 × 72 cm, ca. 1816 (parziale). *Collezione privata*.

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

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

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

COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI

storico dell'arte

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO M. BELFANTI

storico dell'economia • Università di Brescia

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

PAOLA BESUTTI

musicologa • Università di Teramo

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CLAUDIA BONORA

storica del paesaggio, dell'architettura

e dell'urbanistica

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

MONS. ROBERTO BRUNELLI

storico delle religioni

Museo Diocesano «Francesco Gonzaga»,

Mantova • Accademia Nazionale

Virgiliana, Mantova

SILVIO CARNEVALI

storico

CLAUDIO FRACCARI

critico letterario e di arti visive

Liceo Scientifico «Belfiore», Mantova

GIUSEPPE GARDONI

storico medievista

Istituto secondario di II grado

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CESARE GUERRA

storico dell'editoria

STEFANO L'OCCASO

storico dell'arte • Complesso Museale

Palazzo Ducale di Mantova

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

GIANCARLO MALACARNE

storico

RENZO MARGONARI

artista e storico dell'arte contemporanea

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

IRMA PAGLIARI

storica del territorio e dei beni culturali,

bibliografici e cartografici

ROBERTA PICCINELLI

storica dell'arte • Musei Civici di Mantova

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO PRANDI

storico delle religioni

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

RAFFAELE TAMALIO

storico

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO TOGLIANI

storico dell'architettura

Politecnico di Milano, sede di Mantova

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

LEANDRO VENTURA

storico dell'arte

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali

e del Turismo

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

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

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

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

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



COMUNE^{DI}
MANTOVA

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



MANTOVA
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

SOMMARIO

«Civiltà Mantovana» per Giulio	10
Breve nota sul ripostiglio monetario romano di Asola <i>di</i> RICCARDO GHIDOTTI	14
Cavallette, locuste, sayote. Un flagello antico nei territori mantovani <i>di</i> GIANCARLO MALACARNE	24
Un raro calamaio in maiolica della Fondazione Freddi di Mantova <i>di</i> GIULIA CANTONI	38
La «Veduta topografica di Roma» a Palazzo San Sebastiano di Mantova. Considerazioni sull'immagine della città come rappresentazione significativa <i>di</i> ROBERTO RAGIONE e CORRADO OCCHIPINTI CONFALONIERI	52
La formazione dell'architetto Paolo Pozzo nella Verona del Settecento <i>di</i> GINEVRA ROSSI	68
A Clean Break: the Engraver John Vendramini and the «Gonzaga Cameo» in the Hermitage <i>di</i> SALLY HICKSON	86
Giuseppe Canella a Mantova dal 1811 al 1815 <i>di</i> RENZO MARGONARI	92
Scorci di Mantova a metà Ottocento <i>di</i> ANDREA TORELLI	102
«Assedio di Mantova ossia Giuoco della Fortezza». Un gioco di carta dell'Ottocento <i>di</i> UMBERTO PADOVANI	136
Lockdown all'italiana. Tematizzare la chiusura in quattro film <i>di</i> CLAUDIO FRACCARI	146
Mostre e libri	154

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

GIULIA CANTONI, laureata in Storia dell'arte nel 2018, frequenta la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici a Firenze. Ha svolto un tirocinio presso l'Ashmolean Museum di Oxford e il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Ha vinto il primo premio nel Concorso «Costantino Canneti» con la sua tesi magistrale sulla cappella Nuvoloni in Sant'Andrea a Mantova. Ha partecipato a conferenze e pubblicato contributi su temi di storia dell'arte moderna.

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

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

SALLY HICKSON è professore associato di Storia dell'arte presso l'Università di Guelph, in Canada, dove dirige la School of English and Theatre Studies, dopo essere stata alla guida della School of Fine Art and Music. Ha pubblicato studi sul ruolo delle donne nel mecenatismo artistico nella Mantova del Rinascimento e nella ritrattistica coeva, così come su Michelangelo.

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

RENZO MARGONARI, surrealista. Pittore, scultore, incisore, storico e critico d'arte, organizzatore culturale, è membro del movimento internazionale «Phases» e autore di molti saggi e articoli di arte moderna e contemporanea. Ha diretto l'Accademia di Belle Arti di Verona e il Museo d'Arte Moderna di Gazoldo degli Ippoliti, di cui è stato un fondatore. Collaboratore di varie riviste, dal 2006 è socio corrispondente dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

CORRADO OCCHIPINTI CONFALONIERI nel 1990 si laurea in Scienze politiche, indirizzo storico politico, all'Università Statale di Milano, dove consegue nel 1992 il diploma alla Scuola di Specializzazione in Diritto ed economia delle Comunità europee. Collabora con riviste scientifiche e divulgative su temi di storia medievale, moderna e contemporanea in ambito nazionale e internazionale. Custodisce le memorie storiche della casata dei Confalonieri di Piacenza.

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

ROBERTO RAGIONE nel 2013 si laurea con lode in Architettura presso Sapienza, Università di Roma. Nel medesimo ateneo consegue nel 2015 il master di II livello in Architettura per l'archeologia; nel 2017 il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; nel 2021 il dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura. Svolge attività di ricerca nell'ambito della storia dell'architettura e della conservazione dei beni architettonici.

GINEVRA ROSSI si è laureata in Architettura presso il Politecnico di Milano, dove sta svolgendo (presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito) un dottorato di ricerca nell'ambito della storia dell'architettura. La sua attività si rivolge principalmente allo studio dell'architettura del XVIII secolo, in particolare a Mantova, e dell'opera del veronese Paolo Pozzo (1741-1803) negli edifici religiosi soppressi della città.

ANDREA TORELLI è dipendente del Comune presso la Biblioteca Teresiana, dove si occupa fra l'altro dell'aggiornamento del fondo locale, delle risorse digitali e del servizio di informazione bibliografica. È guida turistica abilitata per Mantova e provincia; si interessa di storia artistica locale e in particolare della cartografia storica. Sul numero 147 di «Civiltà Mantovana» ha pubblicato uno studio su un esemplare francese della *Urbis Mantuae Descriptio* di Bertazzolo.

Hanno inoltre collaborato a questo numero UGO BAZZOTTI, SILVIO CARNEVALI e IRMA PAGLIARI.



*Titiano, Ritratto di Giulio Romano, olio su tela, 1536-1538 circa.
Mantova, Museo Civico di Palazzo Te.*

«CIVILTÀ MANTOVANA» PER GIULIO

Mai Federico II Gonzaga aveva dato tanta prova di pazienza come nella lunga attesa del trasferimento di Giulio Romano, allievo ed erede di Raffaello, dalla corte pontificia a quella gonzaghesca. Il signore di Mantova otteneva continue rassicurazioni, specie da Baldassarre Castiglione, amico non meno del principe che dell'artista. Ma dopo la morte del maestro urbinato nel 1520, Giulio riuscì a liberarsi dagli impegni romani solo nel 1524 e il 22 ottobre, in compagnia di Baldassarre, giunse a Mantova. Giorgio Vasari, che ebbe informazioni dirette da lui, racconta con dovizia di particolari la festosa accoglienza che gli riservò Federico; questi, senza frapporre indugio, volle inoltre mettere alla prova il nuovo artista di corte, sottoponendogli un sogno a lungo vagheggiato. Ma, al riguardo, la vivace testimonianza vasariana merita di essere riportata integralmente:

intendendo che [Giulio] non aveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri, glie lo donò, e montato che Giulio gli fu sopra, se n'andarono fuor della porta di S. Bastiano, lontano un tiro di balestra, dove sua eccellenza aveva un luogo e certe stalle chiamato il T., in mezzo a una prateria, dove teneva la razza de' suoi cavalli e cavalle. E quivi arrivati, disse il marchese che arebbe voluto, senza guastare la muraglia vecchia, accomodare un poco di luogo da potervi andare e ridurvisi tal volta a desinare, o a cena per ispazzo. Giulio, udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera.

Quel sopralluogo fu l'inizio di un instancabile, miracoloso susseguirsi di creazioni artistiche, di interventi urbanistici, di commissioni pubbliche e private nello stato gonzaghesco e in altre città. L'arte di Giulio, innovativa, sorprendente, colta, sboccia a Mantova e si diffonde in tutta Europa, erigendosi per secoli a modello di inesauribile creatività.

Si appressa la ricorrenza dell'arrivo a Mantova di Giulio Romano: nel 2024 sarà trascorso mezzo millennio dalla cavalcata sulla prateria del Tè, e la nostra rivista ritiene di celebrare l'evento non in maniera formale, ma preparandosi a ospitare con-

tributi di valenti studiosi su Giulio e sulla sua grande fortuna, all'epoca clamorosa e oggi assai viva, grazie alla ricchissima messe di lavori seguiti alla fondamentale rivalutazione promossa da Ernst Gombrich nella prima metà del secolo scorso.

Confidiamo che questo appello consenta a «Civiltà Mantovana» di contare su nuovi contributi e di giungere tempestivamente alla pubblicazione di un numero speciale dedicato a Giulio Romano, cittadino mantovano – come volle Federico Gonzaga nel 1526 – e genio universale.

La Redazione

Mantova, Palazzo Te.

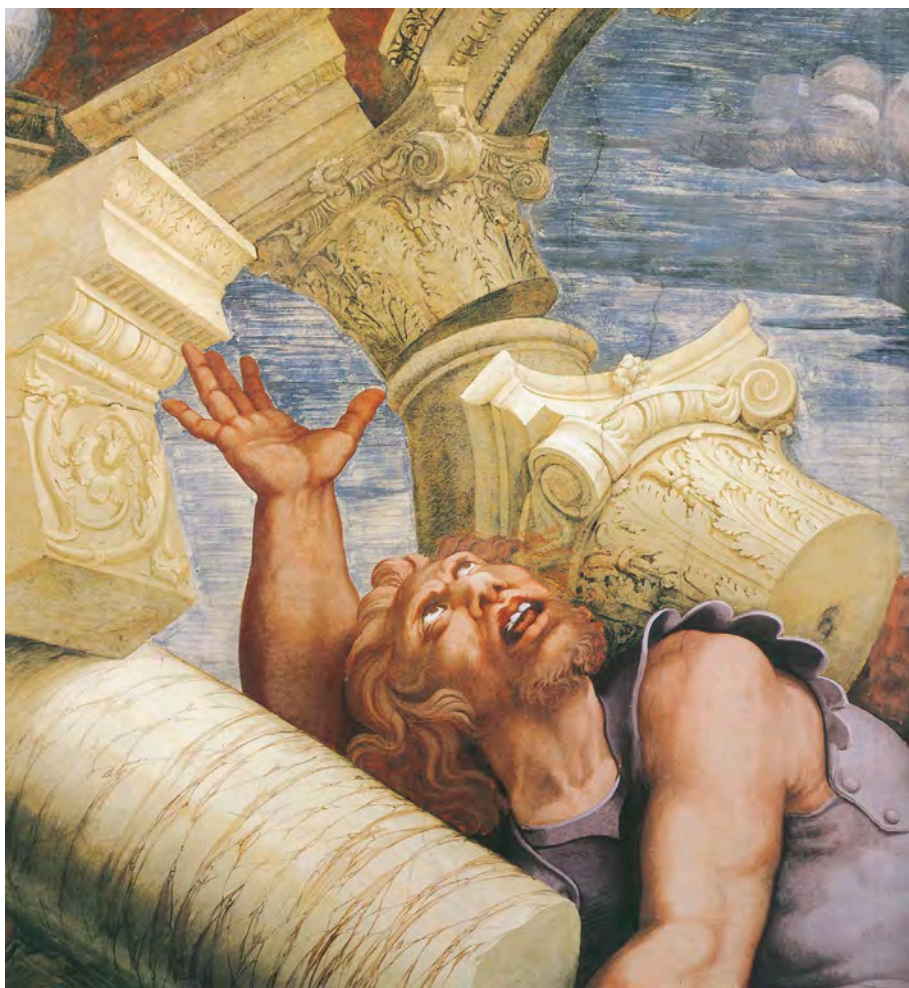


“Civiltà Mantovana” for Giulio Romano

October 22nd, 1524: Giulio Romano makes a triumphant entrance in Mantua. An extraordinary season can begin.

The Editorial and Advisory Boards of “Civiltà Mantovana” intend to celebrate the anniversary with a special issue and encourage, therefore, all interested scholars to submit their contributions.

Please email to: civiltamantovana@ilbulino.com



*Giulio Romano, Camera dei Giganti, affresco, 1532-1535, particolare.
Mantova, Palazzo Te.*

«Civiltà Mantovana» **per Giulio**

I contributi possono essere sottoposti, oltre che ai singoli membri dei Comitati di Redazione e Scientifico, anche all'indirizzo mail civiltamantovana@ilbulino.com



Asse unciale tipo RRC 112/3, del 206-195 a.C. Da M.H. CRAWFORD, Roman Republican Coinage, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, tav. XXI, n. 9.

Asse unciale tipo RRC 322/2, del 102 a.C. Da M.H. CRAWFORD, Roman Republican Coinage, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, tav. XLII, n. 13.



RICCARDO GHIDOTTI

BREVE NOTA SUL RIPOSTIGLIO MONETARIO ROMANO DI ASOLA

A pagina 612 del x volume della *Storia letteraria d'Italia* di Francesco Antonio Zaccaria¹, edito a Modena nel 1757 sotto gli auspici del duca Francesco III d'Este, si riporta la seguente notizia:

In un luogo vicino ad Asola volgarmente detto San Piero in Celorio² furono da alcuni villani scoperti certi vasi di creta con entrovi molte antiche medaglie, nelle quali al dritto vedesi Giano bifronte, al rovescio lo spron d'una nave.

Sebbene scarna, l'informazione fornitaci dall'erudito settecentesco è comunque sufficiente, a mio avviso, per poter argomentare su quale sia stata la motivazione dell'accumulo monetario, nonché sul momento del suo interrimento. I punti fermi da cui partire sono il luogo del ritrovamento, l'omogeneità e il tipo delle monete rinvenute, il loro cospicuo numero (*molte medaglie*), al punto che si è reso necessario l'uso di alcuni (*certi*) recipienti di terracotta per contenerle.

Nessun dubbio circa la tipologia delle monete costituenti il ripostiglio; si tratta senz'altro di assi unciali: la moneta bronzea, pesante 27 grammi teorici³, raffigurante al diritto Giano Bifronte e al rovescio la prora di una nave, messa diffusamente in circolazione dalla Repubblica di Roma per gran parte del II secolo a.C. e più precisamente a partire da alcuni anni dopo il 211 a.C., nel corso della guerra annibolica, fino al 91 a.C. alla vigilia della guerra sociale⁴. Il sistema monetario entrato in vigore consisteva essenzialmente di un'unità bronzea, l'asse, con una serie di sottomultipli della stessa lega⁵, e di un'unità d'argento, il denario, a sua volta con una serie di nominali più piccoli anch'essi in argento⁶. In una prima fase l'asse fu quotato un decimo di denario, ma successivamente, attorno al 140 a.C., il suo valore diminuì in rapporto al nominale d'argento, col risultato che fu riquotato a un sedicesimo di denario⁷.

Quanto alla consuetudine di seppellire gruzzoli, questa era una pratica piuttosto diffusa nell'antichità. Orazio, per esempio, nell'ode a Sallustio ricorda

all'amico un aforisma secondo cui «non manda alcuna luce quell'argento che nell'avara terra resta celato» e, nella satira dedicata a Mecenate, critica un facoltoso avaro chiedendogli che gusto ci provi a sotterrare «di nascosto, e pieno di paura», una così gran quantità d'oro e d'argento⁸. In ogni caso la frequenza della pratica era tale da indurre Cesare a promulgare un divieto contro la tesaurizzazione⁹, che di fatto toglieva una gran massa di denaro dalla circolazione, congelandola sotto terra e sottraendola così all'economia reale. Ciò nonostante detta abitudine persistette, tanto che nel III secolo d.C. il giureconsulto Paolo si preoccupò di regolamentare i casi degli eventuali ritrovamenti di gruzzoli sepolti. In particolare il legislatore riteneva legittima la scoperta e l'appropriazione di un antico accumulo di monete (*depositio pecuniae*) del quale non vi fosse più stato né il ricordo né il proprietario, mentre etichettava e sanzionava come furto l'impadronirsi di un gruzzolo che qualcuno ancora in vita avesse sepolto per lucro o per paura o per prudenza¹⁰. La pratica di seppellire denaro comunque proseguì anche nel basso Impero, allorché Costantino, nel 315, rivendicò *ad fiscum* la metà del valore di quanto fosse stato casualmente rinvenuto *sub terra* da chicchessia¹¹.

La località sede della scoperta in questione è attualmente una frazione del comune di Asola, ma a differenza del capoluogo, che è ubicato sulla riva sinistra del Chiese, la frazione di San Pietro si trova sul lato opposto del fiume, ovvero in un'area che nell'antichità era sottoposta alla giurisdizione di Brescia¹².

Già capitale cenomane, l'antica *Brixia* subì una politica di romanizzazione a partire dagli inizi del I secolo a.C., cioè fin da quando vi si costituì una colonia fittizia di diritto latino in seguito alla *Lex Pompeia de Gallia Citeriore*, promulgata nel 89 a.C.¹³. Questa condizione giuridico-politica era considerata preliminare alla concessione della piena cittadinanza romana, accordata a tutte le popolazioni transpadane nel 49 a.C. mediante la *Lex Roscia*. Da quel momento Brescia mutò la sua forma costituzionale divenendo *municipium civium Romanorum*. Un ulteriore contributo alla romanizzazione dell'area venne dalla sistemazione agraria della grande pianura che si estende a meridione della città e che favorì il popolamento del territorio e lo sviluppo sistematico dell'agricoltura in una regione che, in precedenza, era scarsamente abitata e poco produttiva. Le centuriazioni ivi tracciate furono tre, realizzate in tre distinti momenti: di esse, due erano di modesta superficie, ubicate nel settore occidentale della pianura e realizzate rispettivamente nel 89 e nel 40 a.C.; una terza, di grandi dimensioni (500 kmq), occupava gran parte del territorio posto a sud-est della città, fino a lambire la riva destra del Chiese e a interessare le campagne nei dintorni di San Pietro. Detto intervento fu realizzato in età augustea quando *Brixia* venne elevata al rango di *Colonia Civica Augusta*¹⁴.

Un ulteriore aiuto al fine di gettare un po' di luce sul ripostiglio di Asola può venire anche dall'analisi delle varie tipologie dei tesoretti monetari noti, i quali, prescindendo da casi particolari, possono essere ricondotti a quattro tipologie principali, che sono le seguenti.

1. Ripostigli "d'emergenza": sono quegli accumuli monetari occultati nell'imminenza di un pericolo, quale potrebbe essere una guerra, un'invasione, una rivolta o turbolenze politiche in genere. Di norma sono gruzzoli radunati in breve tempo e costituiti da monete di alto valore intrinseco (oro e argento), ma non necessariamente in buona conservazione e spesso associate a gioielli, lingotti, vasellame prezioso ecc.¹⁵.
2. Ripostigli "di risparmio": creati accumulando denaro sul medio periodo e interrati principalmente per ragioni di sicurezza o prudenza, come si trattasse di una sorta di salvadanaio sotterraneo. Normalmente sono composti da monete selezionate di buon valore intrinseco e in buono stato di conservazione, ma non mescolano nominali di vario tipo¹⁶.
3. Ripostigli "di speculazione": sono così chiamati quei gruzzoli che si costituiscono in periodi di instabilità economico-finanziaria. Sono realizzati selezionando monete tutte di un determinato tipo, non necessariamente di alto valore intrinseco, ma che consentono a chi le ha tesaurizzate di poter lucrare su eventuali variazioni al rialzo del costo del metallo o di guadagnare nel cambio con altre monete¹⁷.
4. Ripostigli cosiddetti "di borsellino": costituiti da poche monete di vario tipo, conservate per un immediato utilizzo e necessarie per le spese correnti¹⁸.

Un altro elemento che possiamo valutare, anche se in via del tutto ipotetica, riguarda il numero delle monete che componevano il tesoretto; a tale scopo ci si deve avvalere di alcuni elementi oggettivi e di qualche ragionamento logico. In primo luogo dobbiamo convenire che si tratta di un occultamento monetario fatto da un privato che abitava un angolo periferico e sperduto della campagna e che dunque avrà avuto a disposizione, come recipienti, dei comuni vasi da mensa, vale a dire: olpi, olle, brocche e anforette, la cui capacità di norma si aggirava sul litro (due *sextarii*) o sul litro e mezzo (tre *sextarii*). Va ribadito inoltre che nella stragrande maggioranza dei casi i gruzzoli sepolti da privati sono stati depositati all'interno di olle o anforette. Stabilita la presunta capacità dei vasi, valutiamone ora il numero. Lo Zaccaria riferisce che le monete erano «molte» e poste all'interno di «certi vasi di creta». Nel caso specifico, il termine *certi* è un aggettivo indefinito che può essere perfettamente sostituito dal vocabolo *alcuni*; del resto appare evidente che l'autore della segnalazione usi l'aggettivo *certi* proprio per non ripetersi, dal momento che poco prima aveva usato il termine *alcuni*. Detto ciò, credo si possa convenire che l'espressione

alcuni vasi indichi, nel linguaggio comune, un numero di recipienti che va da un minimo di tre a un massimo di sei. Vediamo ora se si possa giungere a qualche conclusione circa il numero delle monete presenti in un singolo vaso.

Visitando Internet, è possibile imbattersi in alcuni curiosi esperimenti finalizzati a stabilire quante monete da 2 euro possa contenere un barattolo-salvadanaio che, date le dimensioni, dovrebbe avere una capacità di circa un litro: il risultato raggiunto nell'esperimento è di 500 monete. Un altro dato riscontrabile in Internet indica che una bottiglia da 1,8 litri può contenere fino a 850 monete da 2 euro. I due risultati sono tra loro congruenti e ci permettono di concludere che un antico recipiente tipo, ossia di tre *sextarii* (esattamente 1,64 litri), possa contenere 800 monete da 2 euro. Se a questo punto rapportiamo il volume dell'asse unciale, che è di 2,862 cm³, con il volume di una moneta da 2 euro, che è di 1,096 cm³, otterremo che il primo è 2,6 volte superiore al secondo¹⁹. Possiamo dunque ragionevolmente affermare che un vaso da tre *sextarii* potesse contenere fino a 308 assi, anche se questo numero andrebbe ulteriormente abbassato (diciamo attorno a 250) in quanto, essendo l'asse più voluminoso della moneta da 2 euro e avendo esso un tondello dalla circonferenza irregolare, anche gli interstizi esistenti tra asse e asse all'interno del vaso sono maggiori. Se, infine, il numero dei vasi fosse stato compreso tra un minimo di tre a un massimo di sei potremmo dire che le *molte* monete di cui parla Zaccaria dovevano essere in numero compreso tra le 750 e le 1500 circa.

Quanto a stabilire il motivo e il momento in cui avvenne l'interramento monetario, bisogna dire che è opinione comune, tra gli studiosi di numismatica antica, che la diffusa presenza di monete romane in un'area allogena attesti l'avvenuta romanizzazione di quel territorio, per cui, se rovesciamo il concetto, potremmo anche dire che solo in un territorio ormai pienamente romanizzato è possibile ritenere vi sia una tale circolazione monetaria che possa aver determinato la formazione del cospicuo accumulo di Asola, il quale si sarà costituito necessariamente dopo la concessione della cittadinanza alle genti transpadane e alla conseguente soppressione della provincia della Gallia Cisalpina (42 a.C.), ossia, più precisamente, in concomitanza con la riforma monetaria voluta da Augusto nel 23 a.C.²⁰. Con tutto ciò, non deve destare meraviglia il fatto che monete coniate nella prima metà del II secolo a.C. vengano ritirate dalla circolazione e tesaurizzate verso la fine del secolo successivo; questo perché la valuta antica, che aveva valore intrinseco, di norma non andava fuori corso²¹. Dopo Azio, Ottaviano Augusto trasformò in moneta argentea l'enorme riserva metallica del tesoro sottratto a Cleopatra; inoltre sfruttò abbondantemente le riserve minerarie della Spagna, determinando l'ingresso sul mercato di grandi quantitativi di denarii²², che causarono l'abbattimento del valore dell'argento e di conseguenza l'innalzamento del valore del bronzo, tant'è che, con la riforma monetaria da lui introdotta, il rapporto tra i due metalli passò, nel volgere di

un secolo, da 1/100 a 1/28²³; quindi, per adeguare il nuovo tasso di cambio tra le due monetazioni, era necessario abbassare il peso di tutte le nuove monete di bronzo, sicché quando Augusto incominciò a produrre i nuovi assi imperiali (di 10,91 g), i vecchi assi unciali, tutti molto più pesanti dei nuovi, furono rivalutati, forse anche ufficialmente, come dupondi (cioè come doppi assi, di 13,64 g)²⁴. Ciò nonostante il peso dei vecchi assi unciali, che mediamente era di 24 g, si avvicinava molto di più al sesterzio augusteo, che pesava 27 g ed era di valore doppio rispetto al dupondio. Tale situazione deve aver indotto qualche accorto speculatore “asolano” a ritirare dalla circolazione tutti quei vecchi assi che gli fossero passati per le mani, con l'intenzione di fonderli, così da poter lucrare sulla differenza tra il nuovo valore monetario dell'asse unciale e il reale valore materiale del bronzo che lo costituiva.

La conferma definitiva che il ripostiglio monetario di Asola sia stato il tentativo di una speculazione basata sul maggior valore del bronzo in lingotti rispetto al bronzo monetato la si può ricavare da un semplice ragionamento: posto che l'atto di nascondere dei gruzzoli sotto terra era un'azione rischiosa e che, nel caso si venisse visti, si finiva per essere quanto meno derubati, vorrei richiamare il già citato passo della satira di Orazio in cui, secondo il poeta, chi compie l'occultamento lo fa «di nascosto e pieno di paura». Ciò significa che l'opera d'interramento non la si faceva a cuor leggero, ma si doveva prima trasportare con la massima circospezione il peculio da seppellire, e, in seguito, ridurre al minimo il tempo di scavo per non correre rischi. Ciò detto, supponendo che il nostro speculatore dovesse seppellire 1125 assi, ossia un numero di monete che fosse intermedio rispetto ai due valori precedentemente calcolati, egli avrebbe dovuto trasportare un peso di circa 30 kg e avrebbe dovuto fare uno scavo tanto ampio da contenere 4-5 vasi. Invece, nel caso in cui si fosse trattato del seppellimento di un semplice gruzzolo privato (personale o di famiglia), il nostro avrebbe prima trasformato gli assi in denarii, e 1125 assi si potevano convertire in 70 denarii di 3,9 g, il cui peso totale sarebbe stato di 273 g, cioè una quantità di monete che si sarebbe potuta raccogliere in un sacchetto e trasportare con facilità, senza essere visti²⁵.

Un altro elemento da chiarire è la ragione del mancato recupero del gruzzolo. La spiegazione più semplice e immediata è che il proprietario sia morto senza che altri fossero al corrente dell'interramento di valuta. Si dovrà escludere, tuttavia, una morte violenta tipica del mancato recupero dei ripostigli d'emergenza, quando in una situazione di grave instabilità dovuta per esempio a guerre, invasioni e saccheggi il rischio di essere uccisi era molto elevato. Nel nostro caso, essendo l'occultamento monetario avvenuto nella prima età augustea, cioè all'inizio di un lungo periodo di pace e di stabilità, si dovrà pensare o a un'improvvisa morte accidentale (frequentissime erano le morti per caduta, per annegamento o per incidenti in genere, cui si fa riferimento nell'epigrafia

funeraria) oppure a una morte naturale: oltre a quelle improvvise per ragioni cardiovascolari, erano comunissime le morti per malaria o in seguito a febbri altissime dovute a infezioni molto spesso conseguenti alle cattive condizioni igienico-sanitarie.

ABSTRACT

Riccardo Ghidotti focuses on a monetary hoard which was hidden in the countryside of Asola during the Augustan Age, but entirely made up of bronze coinages of the second century BC. This heap of coins finds its reason in the owner's will to take advantage of the difference of value between coined bronze and fused bronze and the consequent intention of transforming them into bullions.

NOTE

ABBREVIAZIONI

- RRC* M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, 2 voll. Cambridge 1974.
RRCH M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coin Hoards*, London 1969.

1. Sacerdote gesuita ed erudito del XVIII secolo, nato a Venezia nel 1714. Nel 1751 fu chiamato a succedere a L.A. Muratori come bibliotecario e archivista dal duca di Modena. Fu un prolifico autore, scrisse tra l'altro una *Storia letteraria d'Italia* in 14 volumi (1750-1757), stampata in parte a Venezia e in parte a Modena. Si occupò pure di studi storico-classici, pubblicando *L'istituzione antiquario-lapidaria* e *L'istituzione antiquario-numismatica*, edite a Venezia nel 1793, con cui intendeva fornire una guida allo studio delle antiche epigrafi e monete. Morì a Roma nel 1795.
2. Si tratta dell'attuale frazione San Pietro di Asola, che nel dialetto locale è detta San Piero e la cui chiesa è dedicata a San Pietro in Ciel d'Oro, da cui la forma corrotta Celorio.
3. L'asse unciale, soprattutto negli esemplari più antichi, presenta forti oscillazioni ponderali. La ragione di ciò può essere spiegata dal modo di produzione del tondello: infatti ciò dipendeva molto dalla natura del metallo. Se per l'oro e per l'argento la zecca di Roma tendeva a una produzione molto precisa dal punto di vista ponderale, per le monete in lega di rame (quindi a parziale valore fiduciario) poteva invece tollerare, tra i singoli esemplari, consistenti variazioni di peso, poiché non era per nulla rilevante

la precisione ponderale di ogni singolo pezzo, purché il numero totale delle monete prodotte corrispondesse alla quantità di metallo del lotto originario, divisa per il peso teorico della moneta. Accadeva perciò che, verso la fine di un lotto, in funzione del metallo rimanente, la dimensione del tondello fosse ridotta o aumentata in modo da soddisfare tale condizione. Comunque sia, anche se fosse stata al di sotto del peso teorico, la moneta di bronzo non aveva carattere fiduciario fino a quando la si fosse potuta cambiare con un'altra moneta (per esempio d'argento) che avesse il valore nominale pari al proprio valore intrinseco. Cfr. E. Bernareggi, *Istituzioni di numismatica antica*, Milano 1973, p. 112.

4. Secondo M.A. LEVI, *Roma antica (moneta e prezzi)*, Torino 1976, p. 360, l'emissione degli assi unciali avrebbe avuto inizio nel 209 a.C. In ogni caso il nominale fu coniato con continuità dall'inizio del II secolo fino al 146 a.C. e, in seguito, in maniera sporadica negli ultimi 15 anni del secolo fino al 97 a.C., dopo di che, a partire dal 91, venne emesso per un brevissimo periodo l'asse semunciale (di 13,6 g teorici) che finanziariamente ebbe un'esistenza tribolata, tanto che ne fu sospesa la coniazione nel 82 a.C.
5. Nell'emissione unciale, i sottomultipli dell'asse furono: il semisse (13,6 g), il triente (9,1 g), il quadrante (6,8 g) e il sestante (4,5 g), quest'ultimo coniato fino al 140 a.C.
6. I (sempre piuttosto rari) divisionali del denario furono: il quinario (1,95 g) e il sesterzio (0,97 g) e, con emissioni sporadiche, il vittoriato (2,9 g) e il mezzo vittoriato (1,45 g).
7. Cfr. *RRC*, II, p. 613.
8. ORAZIO, *Carm.*, II, 2; *Sat.* I, 1.
9. CASSIO DIONE, *Hist. Rom.*, XLI, 3; SVETONIO, *Tib.*, XLIX, 2.
10. *Digestum*, XLI, 31, 1.
11. *Codex Theodosianus*, X, 18, 1.
12. Che a occidente del Chiese si estendesse l'*ager brixianus* lo testimonia la trama geometrica della campagna, retaggio della centuriazione bresciana di età augustea. Mentre la sponda orientale del fiume apparteneva all'agro di Mantua, nel tratto a sud di Acquafredda, e all'antico territorio di Verona nel tratto a nord. Cfr. P. TOZZI, *Storia padana antica*, Milano 1972, p. 62 e A. GARZETTI, *Inscriptiones Italiae*, X: *Brixia*, Roma 1985, p. 238, n. 391.
13. Sono dette fittizie quelle colonie nelle quali non vi era deduzione di nuovi coloni.
14. Sulle centuriazioni che interessarono la pianura bresciana si veda TOZZI, *op. cit.*, pp. III-III 6, e la tav. XIII in appendice al volume. Una bella cartina molto chiara e d'immediata comprensione è riportata da R. CAMAIORA, nella scheda *Forme della centuriazione*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano*, Modena 1984, p. 97.
15. Ne è un esempio il cosiddetto «Tesoro del Teatro Regio di Parma», venuto alla luce nel 1821 durante i lavori di fondazione dell'edificio. Il prezioso interrimento avvenne verso la fine del III secolo d.C. e ha restituito una serie di aurei, da Nerone a Eliogabalo (di cui attualmente ne rimangono solo 33, dopo l'immediato trafugamento effettuato dagli operai), e una cospicua quantità di gioielli in oro, tra cui collane, armille, anelli e una fibula. Cfr. G. MONACO, *Il Museo di Antichità di Parma*, Roma 1940, p. 7.
16. Ne è un esempio, forse, il tesoretto di Pieve d'Olmi (Cremona), rinvenuto nel 1877 e consistente in 15 denarii (equivalenti a 240 assi) conati tra il 138 a.C. e il 79 a.C. Cfr. *RRCH* 267 (numero identificativo del tesoretto).

17. Ne è un esempio il vasto fenomeno speculativo verificatosi sotto il regno di Gallieno (253-268 d.C.), allorché la corrente moneta d'argento, l'antoniniano, che intorno al 250 conteneva ancora il 30-40% di fino, una decina d'anni più tardi fu impoverita a tal punto da contenere solamente il 5% d'argento e il 95% di rame, mentre un suo sottomultiplo, il sesterzio, era costituito da circa 18 g di bronzo. A quel punto si venne a creare una situazione paradossale, dato che servivano 8 sesterzi per pareggiare un antoniniano d'argento, ma che in realtà era divenuto una monetina di rame da 3,7 g. Tale situazione determinò, in breve tempo, il ritiro dalla circolazione di moltissimi sesterzi, che vennero dapprima tesaurizzati e successivamente demonetati (fusi), poiché, a quel punto, il bronzo aveva maggior valore come materiale in lingotti che come materiale monetato. Inoltre da quel momento non venne più emesso il sesterzio. *Cfr.* E. ERCOLANI COCCHI, *L'evoluzione del sistema monetale nel III sec. d.C. e i gruzzoli dell'Emilia Romagna*, «Rivista Italiana di Numismatica», XC (1988), pp. 193-232.
18. Ne è un esempio il tesoretto monetario rinvenuto a Calvatone (Cremona) *RRCH* 434, negli anni Trenta/Quaranta del Novecento. Esso era costituito in tutto da 16 monete, di cui 4 denarii dell'età di Cesare, 8 assi unciali, 2 assi emessi da Ottaviano e 2 da Augusto, il più recente dei quali risalente al 15 a.C. Un altro esempio, per rimanere nel circondario di Asola, è il tesoretto di Gottolengo (Brescia) *RRCH* 353, consistente in soli 4 denarii, conati tra il 91 e il 49 a.C.
19. Tutte le misurazioni di estrema precisione, fatte su tre assi unciali campione e sulla moneta da 2 euro, sono state eseguite nel laboratorio di tecnologia dei materiali della ditta Plast Lab di Canneto sull'Oglio, a cura del titolare, il perito industriale Fabiano Esposti, che ringrazio.
20. La riforma monetaria voluta da Augusto fu introdotta tra il 23 e il 20 a.C. per rimediare al disordine monetario che si era venuto a determinare, soprattutto nell'ultimo periodo della Repubblica e in particolar modo durante il Secondo triumvirato e nel corso delle guerre civili, quando la coniazione monetaria era lasciata alla libera iniziativa dei singoli comandanti delle legioni o ai governatori delle province, i quali provvedevano alle loro necessità senza nessun controllo da parte dello stato. Accadeva così che la moneta argentea non presentasse ovunque le stesse caratteristiche di peso e di purezza e che le scarse monete in bronzo, riapparsero da poco, dopo l'interruzione delle emissioni avvenuta nell'82 a.C., non rispettassero uniformi standard metrologici.
21. La prova della prolungata vitalità delle monete nella società romana emerge da due casi assolutamente paradigmatici. Il primo riguarda il contante rinvenuto nel cassetto di un *thermopolium* (bettola) di Pompei, la cittadina sepolta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., e consistente in 1611 monete di bronzo, per un valore complessivo di circa 600 sesterzi. Il gruzzolo portato alla luce comprendeva esemplari databili tra il 285 a.C. e il 78 d.C. *Cfr.* D. CASTIELLO, S. OLIVIERO, *Il ripostiglio del termopolio 1, 8, 8 di Pompei*, «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», 44 (1997), pp. 93-205. Il secondo caso, ancora più emblematico, è relativo allo scavo di una villa rustica effettuato alla fine degli anni '70 a San Rocco di Francolise, presso Capua. Il sito fu abitato per breve tempo tra la tarda Repubblica e il periodo giulio-claudio (dal 60 a.C. al 60 d.C.). Lo scavo ha restituito 30 monete, ma di queste soltanto una è relativa ai livelli di frequentazione dell'edificio; tutte le altre erano state coniate da 50 a 100 anni prima che l'occupazione avesse inizio, e ciò benché la villa fosse stata abitata a lungo dopo la riforma monetaria di Augusto che, come noto, produsse un'enorme quantità di nuova monetazione in

lega di rame, e il sito si trovasse non troppo distante dalla zecca di Roma. Cfr. M.A. COTTON, G. MÉTRAUX, *The San Rocco Villa at Francolise*, London 1982, cap. 8, par. 1. Ma la prova decisiva che gli assi unciali circolassero diffusamente nel nostro territorio nella prima età imperiale è costituita dal ripostiglio di Calvatone (presso Bozzolo), già menzionato in precedenza a nota 18, dove delle 16 monete che lo componevano ben 8 erano assi unciali; a questi era associato un asse augusteo, coniato nel 15 a.C., che chiudeva il tesoretto e ne fissava il seppellimento dopo tale data.

22. Cfr. F. DE Martino, *Storia economica di Roma antica*, Firenze 1979, II, p. 343.
23. Nella seconda metà del II secolo a.C. servivano 16 assi unciali, pesanti mediamente 24 g ciascuno, pari a 384 g totali, per acquisire un denario da 3,9 g, quindi il rapporto Ag/Br era di 1/100 circa. Un secolo più tardi, con la riforma augustea, bastavano 4 sesterzi da 27,28 g, pari a 109 g totali, per acquisire lo stesso denario, per cui il rapporto Ag/Br divenne 1/28.
24. Cfr. M.H. CRAWFORD, *La moneta in Grecia e a Roma*, Bari 1982, p. 115.
25. Un'ulteriore conferma che il ripostiglio di Asola abbia avuto un'origine speculativa la si trova nel raffronto con i coevi tesoretti scoperti nel vicino Cremonese, i quali hanno caratteristiche tra loro simili ma del tutto diverse da quello asolano. Essi, infatti, sono costituiti esclusivamente da monete d'argento in medio-grande quantità e rientrano nella tipologia dei ripostigli d'emergenza. Così il tesoretto di Olmeneta *RRCH* 203, costituito da 408 denarii (equivalenti a 6528 assi unciali), conati tra il 211 a.C. e l'85 a.C., il cui interrimento potrebbe essere connesso con la guerra civile tra i partigiani di Mario e quelli di Silla (88-82 a.C.); il tesoretto di Ossolaro *RRCH* 390, con 2000 monete d'argento, secondo alcuni, o 3500 secondo altri, per un valore, se trasformati in bronzo, di 32.000 assi in un caso o di 56.000 assi nell'altro. Dette monete coprono un arco temporale dal 211 a.C. al 42 a.C. per cui suggeriscono un seppellimento attinente ai disordini successivi alla morte di Cesare o alla guerra civile tra Ottaviano e Antonio culminata con lo scontro di Azio (31 a.C.). Infine il ripostiglio cosiddetto «Calvatone 1911», dall'anno della sua scoperta, che consisteva in 327 denarii (pari a 5232 assi) conati dal 152 a.C. al 26 a.C.: in questo caso si tratterebbe, forse, di un semplice tesoretto di risparmio. Cfr. *Il ripostiglio di Calvatone (Cremona)*, 1911, a cura di N. Vismara, Milano 1992 («Ripostigli monetali in Italia. Documentazione dei complessi»).



GIANCARLO MALACARNE

CAVALLETTE, LOCUSTE, SAYOTE

Un flagello antico nei territori mantovani



Oltre a guerre, pestilenze, inondazioni, siccità, che flagellavano continuamente i territori del Mantovano in un lontano passato, dobbiamo rilevare un fenomeno che parimenti investiva campagne e popolazioni, portando non soltanto sconcerto e preoccupazione nei dominanti, ma autentici disastri di natura ecologica ed economica.

Una relativamente nutrita corrispondenza e le cronache dello storico Federico Amadei concorrono a calarci nel clima di terrore determinato dall'invasione di locuste che specialmente nelle zone settentrionali della provincia mantovana si registravano nel Tre e Quattrocento. L'insetto, appartenente all'ordine degli Ortotteri (*Locusta* Linnaeus), chiamato volgarmente "cavalletta migratrice", diffusa in Africa, Asia e regione mediterranea, si presentava – ma ancora oggi si presenta – in sciami migranti di milioni di esemplari, dannosissimi per ogni forma di coltura agricola che devastavano irreparabilmente. Se consideriamo una vita media di circa 10-12 mesi, possiamo comprendere quale danno arrecasse in un lasso di tempo così consistente. Il combattere questi insetti con ogni mezzo possibile era demandato all'autorità del tempo, che ricorreva a una strenua collaborazione tra le popolazioni oggetto dell'invasione che, tuttavia, non sempre consentiva di porre adeguato rimedio alle catastrofiche conseguenze.

Un primo intervento dello storico sopracitato introduce la spinosissima questione. Le parole sono drammatiche ed esprimono compiutamente l'angoscia di quei giorni in cui gli sciami oscuravano il sole¹:

Anno 1364 – Nell'agosto di quest'anno le locuste venute dall'Oriente in Italia corrosero le biade e le vigne del mantovano. Erano sì folte di numero che sembrava occupassero l'aria e la terra tutta, estendendosi questo esercito di voraci insetti lo spazio di 5 miglia di paese, qualora movevasi da un luogo all'altro. Fu osservato, per attestazione del Corio, che la vigilia di S. Bartolomeo stettero due ore continuate passando sopra Cremona, nell'abbandonar che facevano il Mantovano, e tant'erano spesse che oscuravano il sole.

Dieci anni più tardi l'Amadei registrava una seconda devastazione, negli identici termini della prima segnalata, accompagnata dalla conseguente penuria di generi alimentari, che determinò una carestia generalizzata; inoltre, come non bastasse, un terrifico terremoto portò ovunque morte e distruzione.

Tutto ciò a Mantova si credette di dover addebitare all'ira divina per aver Ludovico Gonzaga, terzo capitano, assassinato il fratello Ugolino (e fors'anche l'altro fratello Francesco) per prendere il potere. Non bastarono orazioni e pentimenti a placare il Fato avverso, che vedeva la dinastia affacciarsi sulla scena della storia con le mani sporche di sangue²:

Grandi gastighi della divina giustizia sentironsi quest'anno [1374] e nel seguente per l'Italia, de' quali ne toccò la parte sua anco a Mantova.

Il primo si fu una stupenda moltitudine di locuste volanti per l'aria, staccatesi dall'Ungheria, e se crediamo agli storici, tra quali Antonio Campi nella sua Storia di Cremona, sotto di quest'anno a pag. 73 del lib. 3, egli narra che per lo spazio di cinque miglia all'intorno, ove gittavansi, altro non vedevasi che di questi voraci insetti, e quando alzavasi per volare, sembrava che il sole s'offuscasse.

Avend'esse divorato le biade e le vigne passarono altrove a pascolarsi, e quindi ci venne la penuria dell'umano vitto.

Alla carestia vi si aggiunse il seguente anno 1375 una nebbia così pestifera che disseccò ed inaridì tutti i seminati, cosicché crescendo la penuria e carestia di pane, ne derivò in seguito la mortalità negli abitanti, e finalmente, per colmo di tanti mali, sentironsi varie scosse di terremoto, il quale gastigo descrivesi dal Possevino a pag. 398, più da poeta che da storico, con invenzioni poco consone al vero.

A placar Dio iustamente irato, fecersi in Mantova molte esemplari orazioni, e Lodovico dal canto suo mostrò assai compunto del peccato suo commesso in aver ucciso il fratello Ugolino, al quale eccesso egli attribuiva cotesti flagelli.

Prestando ora fede a una nutrita corrispondenza conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, osserviamo come un secolo più tardi, verso la fine del 1477, tale Giovanni de Cattanei, che presumiamo fattore preposto alla sorveglianza dei territori o comunque funzionario governativo, informasse il marchese Ludovico II Gonzaga del danno causato da uno sterminato esercito di cavallette, che aveva costretto a mietere anzitempo per evitare il completo disastro. Veniamo così a conoscenza degli empirici quanto risibili inefficaci metodi adottati per combattere l'invasivo fenomeno³:

Li megli [granaglie] la è stato forza mederli [mietarli], o maturi o no, per ché gli è venuta tanta quantità de cavalette over sayote, che è una cossa stupendissima [che desta stupore], li quali sono venute de insò alle montagne de sopra, che sono cose miracolose e terribille. Lo dapno hanno dato là di sopra e *consequenter* dapno li a Capriana dove sono zonte, benché homini continuamente le cazano cum rumore de li bacilli, campanelli, zape e badilli; per quello ne sperano ch'el danno non sia grandio, Idio sia laudato.



*Ludovico II
Gonzaga,
dipinto su tela.
Collezione privata.*

Anche l'Amadei sottolinea questo angoscioso stato di calamità, rilevando nella sua cronaca una situazione alquanto precaria. Interessanti in questa nota i rimedi adottati per porre un freno al dilagare delle locuste sterminatrici, peraltro sostenuti dalla promessa di laute ricompense a chi avesse sotterrato gran numero di insetti⁴:

Anno 1478 – In aprile di quest'anno cominciarono a venire dalli confini del Bresciano innumerevoli locuste, ossia cavalette, le quali arrivate nella campagna di Goito, dilataronsi fino al fiume Po, divorando le tenere biade e le prime erbe de' prati. Per provvedere ad un tanto guasto, che minacciava la penuria del vitto umano, comandò il Marchese a tutt'i Giusdicenti di convocar 100 ed anco 200 paesani per ciascuna loro comunità, i quali continuamente andavano pe' campi con lenzuola e con verghe per ammazzar e portar via questi voraci insetti. Anzi, per animarli ad affaticarsi in quest'opera tanto necessaria, che non permetteva dilazione di tempo, promise con pubblico editto di pagare due soldi per cadaun peso che fosse stato portato al giusdicente, che aveva ordine di far sotterrare questi animalletti. Un tal guadagno tirò moltissimi, i quali concorsero con giumenti, cavalli e carrette, ed uccidendo le locuste le asportavano; ed in questo modo furono estirpate.

Se consideriamo che un *peso* corrispondeva agli attuali 8 chilogrammi, possiamo renderci conto di quanti di questi voracissimi insetti dovessero essere consegnati al giusdicente per ricavarne il premio promesso.

Al di là della scarna cronaca dell'Amadei, è dalle lettere del Cattaneo, inviate a più riprese, che penetriamo con dovizia di particolari l'infausto succedersi degli eventi. Nell'aprile del 1478 tanto scriveva il solerte funzionario⁵:

Questa matina sono stato a vedere el deluvio che tuta via apare qua de queste cavalete nate, e ch'io visto che naseno tutora, e che naserano *quie ex pientis patet*, e a la multitude che apare dubito gran fatica adiutarsi, farli tuta quella provisione si pò e laudabile. È vero che in alcune contrate più de li altre ge nascono spesse, e questo dicade che secundo se alozono le cavalete vechie e dove ferenò più ovi più ce n'è. Ma infine non li provedendo ogniuno ne haverà più che non voranno, tanto che sono così piccole e tenerelle molto bene se pono consumare.

Questi duy zorni passati me dice lo vicario qua ne è preso più di stara dodece per di [staio, misura di capacità per cereali e aridi, grani, circa 13-15 kg], che seriano a rasone de le giande de più de stara due milia, e le piglianno cum li lenzoli, ciò è le vano cazando tanto che le asummano in qualche canto e *post* li fanno saltare sopra li lenzoli et gli serano in esso lenzoly e ne inpeno [riempiono] li sachi, li quali sachi restano vèrdi [aperti] como proprio rosecho. Alcuni àranno le terre non sementate: assay ne distruzenno, pur ne torna di sopra ma non tante vedo io.

Ill.mo S.r mio, questi principali non sono sufficienti cun li pedi a reparare a questo, perché gli homeni de Solferino [paese vicino] me dicono essere esse più assay insò lor; anco qua a Castione, Montechiaro, Carpenedol, ne hanno assay anco loro; a lo Castelare, Monzambano, n'è assay, Peschera non tante, Pozolengo non tante, ma se aiutano anco loro.

S'el paresse a V. E. de mandare qualche soccorso de li prediti nostri circumstanti dal piano, certo ge zovarà anco loro, perché ogni uno [?.] consumato che habiano qua andarano più in zoso et è verisimile che così feceno l'altra volta, ma lo fredo le fece ritornare in suso.

Al presente non gli è quello rispetto che tuta via andemo insò el caldo, siché la E. V. faza scrivere a quelli vicarii da l'altro di che constrinzano ogniuno, e poeri e richi,

andare fora, e ge vadano lor offitiali in persona como si fa a le cresute dil Po, che questo non si po' extimare mancho facendo la presente.

Zonse uno meso da Medole che dice stetano fora tutto eri de le persone trecento che ne consumano assay, tra quali ge ne sono cinque ne portò uno peso per uno. Extime V. E. che uno peso de questi così piccole ch'è una infinitate quando sono grande! Siché non concludo niente de bono. In la possessione di V. E. qua a lo Fenile non apparenno anco troppo ma pur ge n'è, e de ovy ancor assay.

La situazione descritta appare invero drammatica, tanto che il Cattaneo nutre ben poca fiducia che il problema si possa risolvere facilmente e con urgenza, stante anche il fatto che si rilevano nuove nascite di dimensioni ovviamente piccole, tuttavia destinate a mutarsi in grossi insetti in breve tempo. L'invasione riguarda più o meno tutti i paesi del circondario, al punto che i fortunati si dirigono prestamente ad aiutare i più colpiti, anche se, a giudizio del Cattaneo, gli uomini che collaborano a pestare e uccidere le locuste non sono sufficienti. Addirittura si provvede ad arare i terreni non seminati per "levare" e danneggiare, portandole in superficie, le uova delle ferali bestiacce. Considerando che deponevano da 30 a 50 uova sotto 2-3 cm di terra, possiamo comprendere con immediatezza cosa potesse uscire rivoltando il terreno. Di vive e di uova.

Il marchese Ludovico risponde al fattore esortandolo alla "battaglia" da combattere con ogni possibile mezzo, utilizzando uomini e donne, bimbi e vecchi, ricchi e poveri⁶:

Che debano andar fora in persona, cum homini, femine, putti, poveri et richi, cum li lenzoli et sachi, et che se intendano teco che li farai andare dove sarà il bisogno, che similmente [altri] vengano in tuo favore et sucorso a li logi infranotati.

Così scrive anche al vicario di Volta Mantovana, paragonando il danno delle cavallette alla rotta del fiume Po⁷:

Che si proveda come se debe, perché lassando crescere esse cavalette dubitamo che ogniuno haverà la parte sua, et farano pezo che una rota del Po. [...] Vedi de amazarne più che se po'.

Al vicario di Castiglione il marchese intima di «far pregare oratione a Dio», mentre il 3 maggio nuovamente scrive al fattore generale, addirittura concedendosi a una iperbole che rivela la disperazione cui tutti sono soggetti in quanto impotenti davanti a tanto disastro. L'importante però è non perdersi d'animo⁸:

Havemo visto quanto ne scrivi di questa maleditione de cavallette [...]. Provedi a la destructione de esse finché se veda che cessino de nassere, perché allhora se vederà quello che sarà giovato ad havere morte quelle sono state morte fin hora, che seriano state sufficienti a guastare uno paese, nonché territorio nostro.

[...] Uno paese releva tri milioni. Siché penso posi volere pur dire novecento milioni [...] perhò potrai considerare di quelle che sono morte fin hora, la quantitate et moltitudine grande è dispersa.

L'epistola inviata dal fattore il successivo 3 maggio non dice nulla di buono. Lo sterminio è sistematico ma il fenomeno continua imperterrito a devastare le campagne. Si pensa allora di non arare più i terreni incolti, perché le cavallette che se ne cavano finiscono tutte a ripararsi tra le biade, peggiorando la situazione⁹:

Le cavalete stanno e fanno pur secundo el consueto e tutora se gli dà dreto. Li vicarii licentia heri sera per andare per virtualia e lenzoli e questa sera torneranno e gli seguiteremo a le destructione sue gagliardamente. Voliva dar ordine de fare arare ma in vero tuti comprendemmo si farà peggio, perché dove è stato arato in alcuni luochi, quelle gi erano dentro sono tutte reducte in le biave, et ge danno più dapno; manzano pur de l'erba de quelle gazine de campagna che non trovano così presto le biave come fariano a non trovare erba.

Del focho lor hanno provato, ben però in li fossadelli lor non pono ben brusare perché sono piene [d'acqua] così de quelle sue humiditate che pocho li zoverà; li lenzoli e sachi non gli è meglio; ne ho pessato [pesato] una onza tra piccole, grandicelle e mezane cum la balance in un scartocello, le quali nominate ho trovate novecento sesantatre; siché moltiplicando a la libra e posto el peso ge ne sono molto più [?] non si diceva pronta la clementia de lo Eterno Idio ce adiuta.

Ne mando una de le vechie ritrovata viva a V. E. la quale vedrà como è sfozata e de diversi colori e modi, e venenosi como sanzi [serpenti] e bissi.

Tale Giacomino da Gonzaga entra nella questione tre giorni dopo scrivendo al marchese da Cavriana. Dalle sue parole apprendiamo che con ogni probabilità il fattore generale del quale parla è Giovanni de Cattaneis. Pare che non tutti gli uomini facciano il proprio dovere per sconfiggere le locuste e di ciò si lamenta con il marchese. Il problema si presenta ogni giorno con maggiore gravità, tant'è che intervengono uomini "forestieri" a sostegno della battaglia intrapresa¹⁰:

Per littere de la E. V. ho inteso questa matina de lo dolore hano facto questi homini forestiri a la prefata S. V.; de li homini di questo vicariato, de la negligentia usano a la destructione de le cavalete, di che non voglio far excusatione a la I[llustrissima] S[ignoria] V[ostra], che pur non ge ne sia qua alcuno di negligent; non dimanco cum ogni diligentia a me possibile li tengo solicitati; et perché in questi monti son certe valli pur infecte di queste maledictione, mi è bisogno partirli [dividerli] et mandarli loro in diversi logi, perché sano le contrate infecte, et per questa casone non pareno conparere a la Capriana; unde lavorano questi altri homini forestiri quali son posti a lavorare in una contrata dove ne è mazor quantitate, come sa e ordina lo S.r factor generale de la E. V., quale è suso lo facto et vede continue la cosa. Provederò a che possa farli distruzere, ni ad altro attendemo per satisfare a quanto grato a la S. V. a quale continuo me ricomando.

Le due lettere che seguono, inviate dal Cattaneo, non rivelano nessun miglioramento pur con il progredire della lotta, anzi, anche tempesta e pioggia a dirotto intervengono per rendere ancora più problematica la risoluzione degli impellenti problemi che continuamente si presentano. Le nascite dei malefici animaletti si manifestano ben più consistenti delle morti¹¹:

Continuamente siammo dreto a la destructione de queste cavalette; ne sono prese infinita quantitate.

A lo iudicio de ogniuno pur non nascono tante como a questi dì pasati, ma questo è in alcuni lochi; non dimancho pocho melioramento ne comprendo, ma pegio. Aparse eri sera a due ore de notte, de una tenpesta che venne et aqua molto grossa, et hè data molto dapuò qui in torno a la plebe, a li homini e parte de la possessione de la S. V. gli è intorno a la Columbara, cio è li Moscatelli sopra lo Fenile, le Rosane tute, e quelle valete gli in torno, sia de le uve e sia de le biave. Sia laudato Idio, lo qual prego per sua infinita misericordia ne lasse cum questi dapni che pur sono troppo, che non sia fata la sua voluntate.

Receuta la littera de V. E. non gli fece risposta per lo messo che la porta perché io era in campagna dove son stato fina a ora una de note, perché più se pigliano questi animali la sera e la matina a l'alba che da altra ora. Né altro adviso ho fato a quella doppo scrisse de la tenpesta, perché continue stava in venire; de la I. S. V. gli aporte come quella gli era azonta, et così *deo dante* domatina serò gli.

Interim. V. I. S. prelibata sie advisata come non gli vedo né comprendo melioramento alcuno, e se pur per la moltitudine si ucide, parese gli dovesse esser melioramento, gli altre che nascono lo fa parire così pocho che resta in niente. Idio compisse il meglio de le anime e di corpi.

È del 12 maggio un ultimo scritto del Cattaneo che lascia spazio alla speranza¹²:

Questi duy di s'è fata ghrande distructione de le cavalete, e se non fusse stata questa fumana le quale *post* s'è butata in pioze che ne fece venir mati, ve ne sarìa ancor magior presa.

A Solferino pare non multiplicare più ancora che di qua, onde che mancho se ne prenda, ho scripto a lo vicario di Castione de li Stivire ge venga; ni manda lo fiolo a darge de volta a la fiata.

Il medesimo 12 maggio il marchese scrive al vicario di Cavriana, che a lui si era rivolto lamentando come non tutti facessero il loro dovere nell'aspra battaglia. Il 20 successivo dà ordini precisi a GianCristoforo Cavalcabò¹³:

Ne pare che considerato la moltitudine grande de cavalette a Solfarino, sia meglio tu ge mandi quelli homini a li quali volevi dar licentia de stirparli più che sia possibile.

A questo punto della vicenda abbiamo visto come entri in scena un nuovo personaggio, il vicario di Governolo GianCristoforo Cavalcabò, inviato dal marchese Ludovico a sostegno del fattore, nel tentativo di dare una svolta conclusiva al dilagare delle locuste. L'aggiornamento è costante, così che a Mantova ogni movimento è comunicato con sollecitudine, al fine di tenere il fenomeno il più possibile sotto controllo. Centinaia di *stare* di cavallette testimoniano l'impegno profuso nel tentativo di distruzione "di massa"¹⁴:

Eri [ieri] qui a la Capriana se amazoe stera tredece de chavalette e ogi stera cinque. A Solferino, secundo la informatione ho da quelli vicariati lì, se ne amazò stera cente eri e ozi stera cento, dove io sonte stato da mezo di fina a sera, perché la matina fui a Castione da li Stiveri per intender el fatto suo, i quali insemi cum el suo vicario me hanno atestato haverne molto poche; e se non fusse el dubio di vicini, dove ne sonno senza numero, non dubito non li bisognaria soccorso de altri homini; ma secundo el dir suo pare che prefati suoi vicini sperano che li Magnifici Rectori da Bressa in ogni modo li vogliano subvenire de homini; la qual cosa non lo facendo gli ò comesso quanto me scrive la V. E.

Prego quella se digni notificarme quello se ha affare de tanti homini como sonno qua a la Capriana, che a mi pare quelli de la Volta bastaria, perché sonno vicini, et siché a quelli da Castione, quelli da Castelzufredo et Solferino non me pare per modo alcuno habandonarli, cum tuti quelli homini ge sonno, sperando in Dio cum la solitudine vincere et esser chasone de la destructione de dite chavalette.

La corrispondenza intrattenuta dal Cavalcabò aggiorna costantemente e rende edotti circa lo sviluppo delle diverse questioni e problematiche che ogni giorno si presentano, le quali vedono sul campo migliaia di uomini¹⁵:

Ozi a Capriana è stato morto stera otto di chavalette, a Solferino stera sesanta. Domane *deo dante* fatta la processione e audita la messa me transferirò cum li vicari e homini compti qui e li se farà una punta a destructione de esse maledete chavalette. Venerdi li mitarò el cargo de li homini secundo me scrive la E. V. sperando in Dio che cum la diligentia continua se optenirà victoria.

Preterea. Ho mandato ozi uno Alberto Mergone da Sulferino, homo da bene, a li confine de Castione de li Stiveri per veder se per quelli suoi vicarii suditi de la Ill. ma S.ria de Venesia, si fa provisione a reparare a questa maledeta cognacione. Me ha refferito *de visu* circha setecento homini suso quelle campagne a piliare e mazare ditte chavalette, et havia parlato cum alcuni intendenti de loro che dicono che la prefata Ill. S.ria de Venesia informata de la provisione fatta per la E. V. a li suditi suoi per reparo de questo morbo, hanno scritto a li Magnifici Rectori da Bressa che li fatiano provisione largamente, e credese secundo el loro ditto che passato domane li saranno de li homini tremilia, perché se ne ritrovano infenite et *sive nunc* de là da gioso e de qua.

Le ultime due lettere del Cavalcabò preannunciano una svolta consistente: le cavallette pare siano molto diminuite e il flagello forse tornato sotto controllo¹⁶:

Ozi a la Capriana s'è morto stera cinque de chavalette; a Sulferino stera sei, e questo è perché questi tri di passati g'è stato fatta tanta guerra e destructione che bisogna che li finischano, notificando a la E. V. che io insieme cum li vicari deputati qui a la Capriana e a Sulferino havemo cerchato cum gran diligentia li vegniali, strate, canpagni dil intorno de Sulferino: ne ritrovamo tanto poche che credo achumulandoli insieme non se ne atrovàrà dece stera non achadendo altro per nocione o per altra via.

Preterea. Da matina per tempo ho stimato andar a Castione da li Stiveri per vedere come passano le cose e bisognandoli subsidio farò che li homini convenuti qui et a Sulferino veneranno là, benché io creda non sia bisogno. Da domani in là darò licentia a la metade de li homini convenuti perché li altri saranno sufficientissimi al bisogno.

Ozi è stato prese a Capriana stera otto de chavalette; a Sulferino sei. Notificando a la V. E. che questa matina per tempo fui a Castione de li Stiveri e circhai tuta la loro campagna e logi infetti da chavalette, e certo ne trovai sonno in tri logi che sonte certissimo si à fatto ancoi tanta guerra che sianno desterpate; siché quelli che àno scritto o ditto a la I. V. S. che quelli da Montichiario me vengano adosso, se parteno dal vero [mentono], perché de veduta io in persona como dui da Castione mandati cum mi per el conte, non havemo ritrovato sonno quelli logi infetti. *Tamen.* Io non licentiarò homo alguno senza licentia de la V. E. como quella me scrive e vole.

Pareva il problema fosse risolto e le cavallette finalmente debellate, quando nel 1480, poco più di un anno dopo le “battaglie” narrate, ecco che nuovamente le locuste si ripresentavano sui territori del marchese di Mantova Federico I Gonzaga, che intanto era succeduto al padre Ludovico II.

Un inviato tanto scriveva da Volta Mantovana riproponendo tutto ciò che ognuno credeva di essersi gettato alle spalle. Si prospetta nuovamente un autentico disastro¹⁷:

Adviso V. I. S. como la vigilia della Madona [7 settembre] arivorno sul tardo a queste confine tante quantitate de cavalette che non se poria extimare la moltitudine, in modo che rompeano li arbori grossi como è la cossia de uno homo; et heri tolse quanta gente se potria muovere de questa terra, homeni e done de ogni sorte et fu fato grande occisione de quelle.

La matina poy passato la terza [ora] se levono nella aiera [in volo] in modo che oscuravano el cielo, et nuy cum grandò rumore li seguitamo cazandoli per ogni contrata, per modo e via che se drizono andare verso Asula, et se vediano dalla longa più de octo milia camminare che pariano una fumana.

Credo che messer Domenidio ce prestarà gracia non se ne haverà danno alcuno, se più non ne venirano, et quanto più ne venesse in quantitate ne darò avviso a V. E.

Adviso V. I. S. como dal principio che arivò questa maledictione de cavalette, cum ogni solizitudine cum questi homini ogni zorno ho solizitato [?.] et anchora da

quatro zorni in qua, et sonno venuti in aiuto homeni del vicariato de Castione; et non potendoli per modo alcuno cazarle ne havemo branchato più cha cento e vinti stare et quelle soterate.

Ma in vero me pare de comprendere che quando li fusseno tutti li homini de Mantuana et altri tanti non bastarebano per alcuno modo a distrugerle, et continuamente moltiplicano, in modo che se misser Domenidio non gi porge el suo aiuto niente valerà ogni nostro provvedimento. A me parirìa el mancho male a non dar tal fatica alli homini, perché ad ogni modo faremo niente. Niente di meno seguirò la impresa.

Adviso V. S. como in questi quatro zorni ho fato amazare più che cinquecento stara de cavalette, et così seguirò de zorno in zorno con ogni solizitudine.

P.S. Et como più se ne piglia più ne vengono, e queste sono prese tutte in mancho de vinti biolche de tereno.

Singolare l'affermazione che le *sayote* siano catturate per la maggior parte in 20 biolche di terreno, ovvero in un minuscolo tassello di uno sterminato mosaico.

Al di là di qualche incongruenza, in quel tempo rileviamo come la “maledizione” delle locuste si ripresentasse almeno una volta l’anno. Il 28 maggio 1480 il marchese Federico I per l’ennesima volta scrive al vicario di Castiglione delle Stiviere, al quale invia ordini precisi, anche perché si è presentato un nuovo problema, costituito dal Po che minaccia di rompere gli argini. Non si dovrà tuttavia interrompere la lotta alle cavallette, che potrà continuare con l’aiuto delle donne¹⁸:

Te comendiamo grandemente de l’opera usata per volere destruzere queste saiotte, né vogliamo che per modo alcuno lasse la impresa, perché te è stato scritto che per el crescere che ha fatto el Po, manda li homini suso li arzeni [argini]. Ne pare che tu vedi condure quante donne potrai, havendo a fare che lor siano quelle che amazino le saiotte, fin tanto che li homini seranno retornati, che poi se farà altra provisione.

Ancora nel 1481 il vicario di Castiglione comunicava al marchese di Mantova circa il flagello in atto. Le sue parole manifestano grande preoccupazione e sconcerto, tuttavia non ci paiono raggiunti i livelli angosciosi degli anni precedenti. Forse questi insetti divoratori di ogni vegetale che incontravano sulla loro strada stavano lentamente estinguendosi, pur se le uova continuavano a schiudersi e ad aumentare la popolazione degli insetti¹⁹:

In exegnitone di una littera de V. E. sun venuto a l’impresa et li son stato a Goite dove il vicario me ha dito eserge cavalete in gran quantitate e nanti che zonzese haveva lui fato provisione de 300 persone, e così l’ò confortato e pregato volgia seguire; et me ha promeso di farli.

Son venuto a la Volta dove in alcuni logi m’è dito esergene gran quantitate a Zereto [Cereta].

Domatina *deo dante* andarò per tempo fora e provederò dondi serà el bisogno; si non basterà li homini da la Volta mandarò a la Piubicha e Ceresare per soccorso e honestamente soliciarò quanto me sarà possibile.



*Federico I
Gonzaga,
dipinto su tela.
Collezione privata.*

Ancor ho fato cazar queste cavaleti, ho sia facto in modo che ne ò fatto amazzare in tuto circha 5 sachi e secondo el parere mio ge n'è rimasto molto poche. Domane spero de non lasarsene non è pochissime se non nase più. Solecitarò e farò quanto a mi serà possibile.

Ancoi [oggi] ho fato amazare circha x stare de saiote, e pare a mi che molto siano chalate, e non aparendo altro spero fra doi dì in questo logo se andarà per forma che poche se ne atrovàrà.

L'è el pensiero de molti che continuamente de queste saiote ne naseno.

Lo storico Federigo Amadei, con la cronaca del quale abbiamo aperto questo nostro intervento, nel 1481 chiude la questione relativa alle cavallette e ai danni causati, a riprova che forse per lungo tempo il fenomeno non ebbe a ripetersi con tanto inusitato vigore. I documenti non raccontano più, infatti, del flagello del quale ci siamo occupati, il quale, chissà, era stato anche per intervento della buona sorte debellato²⁰:

Anno 1481 – Dopo quattro giorni di divertimento egli [il marchese Federico I] se ne tornò alla sua Mantova per la stessa via del Po, ma gonfio sì fattamento che metteva spavento, massime poi per una divulgatasi profezia che in quest'anno apporterebbe rovinose inondazioni.

Abbassaronsi, a dir vero, alcun poco le acque del fiume sul principio di maggio; ma quando speravasi svanito il cattivo prognostico, ecco in giorno di venerdì 11 detto mese e ne' due susseguenti, rigonfiarsi il Po, il Mincio e gli altri fiumi, per una stavagantissima pioggia, cosicché ruppero molti argini, per cui non solamente i sottoposti territori, ma la stessa città restonne allagata, con irreparabile rovina delle biade in campagna.

In aggiunto di questa disgrazia comparvero sugli terreni immuni dall'inondazione, e massimamente tra Goito e Cavriana, tanti nembi di locuste che fu incredibil cosa, e divorarono le raccolte di que' paesi, sopra delle quali si faceva qualche fondamento. Il Marchese valendosi del provvedimento già usato a' tempi di Lodovico suo padre, promise soldi 20 per ogni staio di locuste a chiunque andrebbe pe' campi ad ucciderle, e quindi li paesani, allettati dal guadagno, tanto adoperaronsi che a poco a poco estirparono questi divoratori insetti.

Ma trattanto crebbero di prezzo li viveri e particolarmente li grani tutti, cosicché il frumento si pagò soldi 20 lo staio.

ABSTRACT

During the 15th century the Mantuan state was plagued by frequent invasions of locusts that destroyed entire harvests. The populations of several villages were mobilised for fighting those insects and exterminate millions of them, no holds barred because there was survival at stake.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn Archivio di Stato di Mantova

AG Archivio Gonzaga

1. F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Mantova, CITEM, 1954, I, p. 580.
2. *Ibid.*, p. 612.
3. ASMn, AG, b. 2419, c. 577, 1477 15 settembre, Io. de Cattaneis, da Stopiario.
4. AMADEI, *Cronaca universale*, cit, II, p. 213.
5. ASMn, AG, b. 2420, c. 297, 1478 27 aprile, Io. de Cattaneis, da Cavriana.
6. ASMn, AG, b. 2895, L. 86, c. 70v, s.d.
7. *Ibid.*, c. 71r.
8. *Ibid.*, c. 77r, 1478 3 maggio.
9. ASMn, AG, b. 2420, c. 299, 3 maggio.
10. *Ibid.*, c. 300, 6 maggio, Jacomino de Gonzaga, da Cavriana.
11. *Ibid.*, cc. 301, 302, 1478 7 e 9 maggio, Io. de Cataneis, da Cavriana.
12. *Ibid.*, c. 303, 1478 12 maggio.
13. ASMn, AG, b. 2895, c. 92r.
14. ASMn, AG, b. 2420, c. 306, 19 maggio, Ioanni Cristoforo Cavalchabò, vicario di Governolo, da Cavriana.
15. *Ibid.*, c. 307, 20 maggio.
16. *Ibid.*, cc. 308, 310, 1478 21 e 22 maggio.
17. ASMn, AG, b. 2425, 1480 9, 21, 24 settembre, *Iacominus de Teveris*, da Volta.
18. ASMn, AG, b. 2897, L. 100, c. 87r, 1480 28 settembre.
19. ASMn, AG, b. 2426, 1481 27, 29, 31 maggio, Maffeo de Puteo, vicario di Castiglione delle Stiviere, da Volta.
20. AMADEI, *Cronaca universale*, cit, II, pp. 246-247.



1. Giovanni di Nicola Manzoni, Calamaio con figure plastiche configurato a san Giorgio che uccide il drago (*fronte*). Mantova, Palazzo Ducale.

GIULIA CANTONI

UN RARO CALAMAIO IN MAIOLICA
DELLA FONDAZIONE FREDDI DI MANTOVA



2. *Giovanni di Nicola Manzoni*, Calamaio con figure plastiche configurato a san Giorgio che uccide il drago (retro). Mantova, Palazzo Ducale.

La Fondazione Romano e Raimonda Freddi di Mantova conserva un prezioso calamaio in maiolica raffigurante *San Giorgio che uccide il drago* attribuito a Giovanni di Nicola Manzoni da Colle Val d'Elsa e datato al principio del XVI secolo (figg. 1-2). Il raro pezzo, acquistato da Romano Freddi nel 2002, è esposto dal 2015 nel Palazzo Ducale di Mantova in una sezione dedicata ai più pregiati esemplari della raccolta, da considerarsi una delle più importanti collezioni d'arte private a livello nazionale¹.

Il calamaio è comunemente identificato con il recipiente per l'inchiostro e ha un'origine antichissima; tale oggetto, realizzato nei materiali più vari, ha subito nel tempo notevoli trasformazioni morfologiche, iconografiche e stilistiche. In epoca rinascimentale, a fianco della tipologia "a cofanetto" a scomparti, più semplice e funzionale, si cominciarono a produrre raffinatissime opere in microplastica maiolicata dalla ricca policromia e dalla complessa figurazione, di cui è notevole testimonianza l'oggetto qui presentato².

Il calamaio a tutto tondo della collezione Freddi è costituito da un corpo ceramico colorato e poroso interamente rivestito da smalto³. La base è composta da tre leoni stanti sopra una struttura triloba⁴, sulla quale poggia una vasca circolare decorata da una coppia di putti reggitemma sul fronte e posteriormente dall'iscrizione «MEMENTO / MEI» (evidentemente tratta dal Vangelo: Luca 23, 42). La cassetta ha la funzione di portautensili e possiede un'apertura



3. *Giovanni di Nicola Manzoni, Calamaio con figure plastiche configurato a san Giorgio che uccide il drago (particolare). Mantova, Palazzo Ducale.*

maggiore ovale e una minore, sul retro, a forma di stella⁶; sono presenti inoltre un contenitore a corpo cilindrico che funge da portacandele e un vasetto sferoidale con funzione di portainchiostro posizionati alle due estremità opposte della vasca circolare⁶.

Il calamaio ha funzione di basamento per il composito gruppo plastico soprastante: al centro spicca san Giorgio su di un bianco destriero, abbigliato con un'armatura "all'europea" e colto nell'atto di trafiggere il drago per salvare la principessa⁷. La figura del santo è lacunosa, poiché risultano mancanti la mano destra e la lancia; quest'ultima è ancora parzialmente visibile nelle fauci del mostro, raffigurato ferito come testimoniano le copiose gocce di sangue di smalto bruno che ricoprono il corpo squamoso dell'animale. All'estremità opposta si osserva la principessa, con un vestito turchino e bionda chioma, inginocchiata ai piedi del suo salvatore con le mani giunte (*fig. 3*).

Ci si addentra ora nell'intricata questione attributiva del calamaio Freddi, il quale «non è frutto di una sporadica sperimentazione ma è invece da inserire all'interno di un ben nutrito gruppo di manufatti che presentano identiche e

4. *Giovanni di Nicola Manzoni*, Calamaio con figure plastiche configurato a Presepe, 1510. Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.



peculiari concordanze formali e fanno capo a Giovanni di Nicola Manzoni⁸. A tale artefice sono riferiti ventitré esemplari, di cui ventidue calamai da tavolo e un gruppo plastico, datati tra il 1509 e il 1516 e costituenti un nucleo omogeneo dal punto di vista tecnico e stilistico⁹. Della cospicua serie di calamai la maggior parte raffigura la *Natività* in numerose varianti (*fig. 4*)¹⁰, a eccezione dell'esemplare qui analizzato e di un'*Allegoria amorosa* conservata al Museo d'Arti Applicate di Milano.

L'attribuzione a Manzoni è confermata non solo dall'iscrizione del calamaio del Museo di Arti Applicate di Budapest – «FECIT IOHANES NICHOLAI DE MANZONIBUS DE COLLE»¹¹ –, ma anche dalla documentazione reperita presso l'Archivio di Stato di Siena e di Firenze¹². Il toponimo «ACHOLLE», «ACOLE» o «DE COLLE» presente su alcuni esemplari è stato la chiave per individuare il luogo di origine del maiolicaro, ossia il piccolo centro di Colle Val d'Elsa¹³, in contrasto con una lunga tradizione critica che attribuiva tale serie alla manifattura di Faenza¹⁴.

Sembra di poter trovare ulteriori conferme anche nelle numerose menzioni di calamai fittili presenti nei registri inventariali del xv e xvi secolo in territorio senese¹⁵, oltre alle campagne di scavo avviate in alcune località toscane, quali Montelupo, Siena e Cafaggiolo, in cui è stato possibile rintracciare importanti scarti di fornace a testimonianza della produzione di calamai con figure plastiche in tali aree geografiche¹⁶. Tra questi si ricordino almeno due figure di cavaliere su destriero, una in biscotto e l'altra invetriata, provenienti dagli scavi senesi presso la contrada del Nicchio¹⁷ e una matrice per calamai araldici e il relativo positivo con figura di cavaliere in terracotta rinvenuti presso Montelupo (*fig. 5*)¹⁸.

5. *Manifattura di Montelupo*, Matrice per calamai araldici e positivo con figura di cavaliere da essa ottenuto, xvi secolo. Montelupo, Museo Archeologico e della Ceramica.





6. *Giovanni di Nicola Manzoni*,
Calamaio con figure plastiche
configurato a san Giorgio che uccide
il drago (*particolare*). Mantova,
Palazzo Ducale.

Le opere attribuite a Manzoni presentano spesso la sua firma, talvolta per esteso, talvolta in forme abbreviate con sigle o lettere, come accade nel calamaio

Freddi dove una «M» blu campeggia sul quarto posteriore sinistro del destriero (*fig. 6*)¹⁹.

Osservando i gruppi plastici di questo nucleo di maioliche si noterà che le figure a tutto tondo presentano quasi sempre le stesse caratteristiche fisiognomiche, così da confermare l'ampio utilizzo di matrici²⁰. Si constata, infatti, l'estrema somiglianza tra la principessa del calamaio Freddi e la figura della Vergine in preghiera nei calamai con la *Natività*: l'impropria aureola della principessa, quindi, è probabilmente dovuta al reimpiego dello stampo della Vergine, dimostrando così il carattere popolare dell'opera²¹.

Tale serie di calamai è contraddistinta da un variegato campionario di motivi decorativi, che si riscontrano spesso anche nelle manifatture di Faenza, Deruta e Montelupo²². La strategica posizione di Colle Val d'Elsa, collocata proprio tra Montelupo e Siena, consentì di assorbire idee e modelli da questi due importanti centri toscani, permettendo inoltre di recepire il contributo di vasai forestieri e orciolai itineranti in territorio senese²³. Di notevole interesse il motivo a treccia continua presente sul portacandele del calamaio Freddi e in molti altri esemplari della serie: questo decoro, in richiamo alle ambrogette in maiolica del pavimento della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, sembra convalidare lo stretto legame della bottega di Manzoni con le manifatture senesi²⁴. Anche le mezzelune gialle su fondo blu visibili sui finimenti del destriero potrebbero alludere alla famiglia Piccolomini, rafforzando ulteriormente l'importanza dell'influenza senese²⁵.

È interessante ricordare, infine, che in dieci esemplari della produzione di Manzoni si osserva la presenza di uno scudo araldico²⁶: nel calamaio oggi a Mantova compare un leone rampante con mazza su campo blu decorato a smalto, mentre in altri casi gli stemmi risultano abrasati o senza insegna²⁷.

Sembra di poter ritrovare un interessante prototipo dell'esemplare Freddi in un raffinato calamaio tardo-quattrocentesco di produzione faentina oggi al Museo di Écouen²⁸, seppur la produzione di Manzoni vi si distanzi per «un



7. *Manifattura ferrarese, Calamaio con san Giorgio e il drago, 1470-1500 circa.
Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.*



8. *Manifattura di Montelupo, Piatto con san Giorgio e il drago, fine XV - inizio XVI secolo. Firenze, Villa Medicea di Cerreto Guidi.*

linguaggio ingenuamente popolaresco e piuttosto ripetitivo»²⁹. Più stringente il confronto tra l'esemplare Freddi e un nutrito gruppo di calamai raffiguranti *San Giorgio e il drago* di ambito estense, datati tra il 1470 e il 1500 circa e attribuiti a due differenti plasticatori ferraresi a oggi ancora anonimi³⁰. Pur constatando lo scarto tra l'elevata qualità delle manifatture padane e la formulazione quasi seriale di Manzoni, si possono osservare interessanti analogie tra questi due nuclei – in particolare la reiterazione del motivo decorativo a treccia (*fig. 7*)³¹ e la posa del cavaliere al Victoria and Albert Museum³² avvicinabile al calamaio Freddi –, permettendo così di ipotizzare la circolazione dei modelli estensi in terre senesi al principio del Cinquecento³³. L'iconografia di san Giorgio e

il drago è strettamente relazionata alla coeva produzione pittorica ferrarese³⁴, ma anche in Toscana si può rilevare un notevole interesse per questo soggetto, come confermano – oltre a illustri esempi³⁵ – anche i numerosi piatti in maiolica prodotti nel xv e xvi secolo a Cafaggiolo e Montelupo, l'importante centro manifatturiero più volte citato e situato proprio nei pressi di Colle Val d'Elsa (*fig. 8*)³⁶.

Tale approfondimento permette di evidenziare il crogiolo di stili, modelli iconografici e motivi decorativi riuniti nel prezioso calamaio della collezione Freddi, ma consente anche di contestualizzare il manufatto all'interno dell'originale produzione di Manzoni e di proporre un costruttivo confronto con la pressoché coeva microplastica padana. Si può così gettare nuova luce su questa rara maiolica rinascimentale che dal 2015 è visibile al pubblico, esposta tra i capolavori della collezione Freddi nel Palazzo Ducale di Mantova, che ospita in comodato i beni attribuiti alla Fondazione Romano e Raimonda Freddi.

ABSTRACT

The Fondazione Romano e Raimonda Freddi of Mantua holds a precious majolica inkwell decorated with a plastic group depicting *Saint George and the Dragon*, attributed to Giovanni di Nicola Manzoni of Colle Val d'Elsa and dated at the beginning of the 16th century. Giulia Cantoni explores the combination of styles, iconographic models and decorative motifs assembled in this rare object and contextualizes it within Manzoni's original majolica production. The author proposes, moreover, a comparison with the almost contemporary Po valley microplastic, in particular with a group of inkwells with *Saint George and the Dragon* from Ferrara. It is thus possible to highlight new perspectives in the study of this rare Renaissance majolica, visible in the Ducal Palace in Mantua since 2015 and exhibited among the masterpieces of the Freddi collection.

NOTE

1. Desidero ringraziare vivamente Stefano L'Occaso, direttore del Palazzo Ducale di Mantova, che mi ha permesso di osservare l'oggetto dal vivo, fuori della teca in cui è attualmente custodito, al piano nobile del Castello di San Giorgio. Il calamaio, già conservato presso la collezione Ugolini di Rimini, è passato in asta Étude Plassart di Poitiers il 5 giugno 2002. L'oggetto misura 36 × 26,5 × 26,5 cm. Bibliografia specifica: M. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, a cura di T. Wilson e E.P. Sani, II, Perugia 2007, pp. 54-65, cat. 87, in part. 56-57 e 63 n. 22; S. L'OCCASO, *Castello di San Giorgio: la Collezione Freddi*, Milano 2015, pp. 74-75, 87-88 cat. 36, ma si veda tutto il volume per un approfondito studio sulla storia e sui capolavori della collezione Freddi.
2. Il termine *maiolica* sembra derivare dall'isola di Maiorca, centro di importazione di maioliche ispano-moresche nel Medioevo. Per un approfondimento sulla ceramica medievale: G. DONATO, *Ceramiche e arti fittili*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino 2006, pp. 76-89. In Toscana la tecnica della smaltatura di oggetti in ceramica si diffuse già nel XIII secolo, prima a Pisa e poi a Siena e Firenze, per espandersi in seguito anche in altri centri minori specializzati; cfr. M. MARINI, *La "terracotta robbiana" e la maiolica a Firenze nel primo Rinascimento*, in *I Della Robbia: il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo 2009), a cura di G. Gentilini con la collaborazione di L. Fornasari, Milano 2009, pp. 55-61: 55. La grande fioritura di questo genere di microplastica nel Quattrocento è testimoniata da numerosi inventari che attestano la presenza di calamai «da Maiolicha» di svariate forme e figurazioni nelle dimore aristocratiche toscane; cfr. *ibid.*, p. 59, ma anche M. SPALLANZANI, *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2006, con un ampio apparato documentario.
3. L'oggetto versa complessivamente in buono stato conservativo. Sono presenti alcune piccole sbrecciature, soprattutto negli spigoli e negli angoli più esposti, mentre una porzione più cospicua di smalto bianco è saltata nella parte inferiore della base, lasciando parzialmente visibile il corpo ceramico di tonalità rosata. Per un approfondimento sulla ceramica: E. GAVAZZA, *Lavorazione delle terre*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1973, pp. 83-134; A. FUGA, *Tecniche e materiali delle arti*, Milano 2004, pp. 211-247. Sulla maiolica in specifico: G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1973 e la seconda edizione rinnovata e ampliata del 1980; M.G. VACCARI, *Le robbiane. Appunti sulla tecnica e sugli aspetti commerciali*, in *I Della Robbia*, cit., pp. 77-85: 77-79. Si ricordino, inoltre, gli importanti trattati tecnici di Vannoccio di Biringuccio (*De la Pirotechnia*, 1540) e Cipriano Piccolpasso (*Li tre libri dell'arte del vasaio*, 1558), punti di partenza imprescindibili per lo studio del materiale, delle tecniche e degli strumenti utilizzati nella produzione ceramica nel Rinascimento.
4. Da un'osservazione ravvicinata si nota che la base non è perfettamente complanare.
5. Oltre alle penne o calami, la cassetta portautensili poteva contenere tagliacarte, compassi, forbici, anelli con sigillo o lenti di ingrandimento. Tale vasca presenta anche altri piccoli buchi – in particolare due nella zona anteriore e uno in quella posteriore – forse utilizzati per contenere i sottili stili dei calami.

6. Si ricordi che spesso i calamai presentavano degli incavi o dei contenitori per contenere la sabbia, materiale utile per asciugare l'inchiostro, sostanza particolarmente acida e quindi corrosiva per la carta.
7. La storia della vita del santo, nato in Cappadocia nel III secolo, è solitamente ricondotta alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Per ulteriori approfondimenti: L. OLIVATO, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Un santo guerriero: dalle collezioni estensi a Konopiště*, catalogo della mostra (Ferrara 1991), a cura di L. Olivato e R. Varese, Ferrara 1991, pp. 70-81; S. GIORDANO, *San Giorgio e il drago. Riflessioni lungo un percorso d'arte*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», IX serie, CDII (2005), XX, 1. La testa del cavallo e il nimbo del cavaliere del calamaio presentano un buco sulla sommità: se per il primo si può forse ipotizzare la presenza *ab antiquo* di un pennacchio oggi disperso, per il secondo tale foro risulta di ben più difficile comprensione.
8. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 54. Si veda anche: A. PICCINI, *I Calamai del Manzoni*, «Fimantiquari Arte Viva», 30 (2002), pp. 37-51.
9. Per la lista completa degli esemplari: MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., pp. 62-63 e figg. pp. 64-65. La cronologia si desume dalle date iscritte sulle capanne di molti calamai a forma di *Presepe*, constatando una netta prevalenza per l'anno 1509; *cfr. ibid.*, p. 57.
10. I modelli iconografici delle sacre rappresentazioni miniaturizzate di Manzoni sembrano derivare dalla cova produzione plastica, in particolare dai numerosi esemplari di *Presepe* della bottega dei Della Robbia, ampiamente diffusi dalla seconda metà del Quattrocento; *cfr. MARINI*, in *I Della Robbia*, cit., p. 353 cat. 85.
11. Per un ampio studio su questo oggetto si veda: E.S. CSEREY, *Di un calamaio in maiolica del Rinascimento al Museo delle Arti Applicate di Budapest*, «Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza», 61 (1975), pp. 86-93.
12. Tali documenti hanno permesso di definire l'albero genealogico di quattro generazioni dei Manzoni di Colle Val d'Elsa, oltre a identificare due stemmi della famiglia e il luogo in cui si trovava la casa con la fornace, ossia «in curia Collis fuori della porta uliviera»; *cfr. PICCINI*, *I Calamai del Manzoni*, cit., pp. 45 e 50. In quella zona sono attestate numerose lavorazioni manifatturiere fin dal Medioevo, ma solo a partire dal 1407 compaiono i primi documenti relativi alle attività di fornaci per ceramiche; *cfr. MARINI*, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 54.
13. Proposta avanzata per la prima volta in: L. ARBACE, *La maiolica italiana*, Napoli 1996, p. 25 n. 11, dove si confutava l'ipotesi secondo la quale «*Acole* [fosse] il casato di Giovanni, anziché la località dove il maestro operava».
14. Il lungo e acceso dibattito attributivo è ben sintetizzato in: PICCINI, *I Calamai del Manzoni*, cit., pp. 40-42.
15. Tra le quali merita rammentare «un calamaio co[n] la figura di San Giorgio di terra cotta» di fine Quattrocento, in stretto rimando all'esemplare qui analizzato; *cfr. MARINI*, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 59.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 62 nota 44. Per la matrice in biscotto si veda anche: R. FRANCOVICH, *La ceramica medievale a Siena e nella Toscana meridionale (secc. XIV-XV). Materiali per una*

- tipologia*, Firenze 1982, p. 255 n. FP 5, fig. p. 260; G. MACCHERINI, A. PEPI, *La ceramica*, in *I vasi dell'Abbadia Nuova*, Siena 2006, pp. 41-75: 61 fig. 45.
18. Conservati presso il Museo Archeologico e della Ceramica di Montelupo; cfr. F. BERTI, *Storia della ceramica di Montelupo. Uomini e fornaci in un centro di produzione dal XIV al XVIII secolo*, III: *Ceramiche da farmacia, pavimenti maiolicati e produzioni "minori"*, Montelupo Fiorentino 1999, p. 186.
 19. Si ricordi, però, che tutti gli altri esemplari firmati con una sola lettera presentano l'iniziale «G».
 20. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 57.
 21. Come si evidenzia dal confronto tra la fig. 1 e la fig. 4; cfr. L'OCCASO, *Castello di San Giorgio*, cit., p. 75.
 22. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., pp. 57-58.
 23. Il piccolo centro di Colle Val d'Elsa fu un importante crocevia in epoca rinascimentale, nonostante le scarse evidenze archeologiche a oggi rinvenute; cfr. *ibid.*, pp. 58-59; MARINI, in *I Della Robbia*, cit., p. 353. Si veda anche: A. MIGLIORI LUCCARELLI, *Orciolai a Siena*, «Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza», 69 (1983), pp. 255-288.
 24. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 57 e pp. 60-61 nota 24, dove si ricordano due albarelli con lo stesso motivo decorativo attribuiti a manifattura senese del principio del XVI secolo. Per un approfondimento sul pavimento della Libreria Piccolomini: S. SETTIS, D. TORACCA, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998; M. BILENCI, C. FUCECCHI, *I pezzi erratici dell'impiantito quattro-cinquecentesco. Il pavimento della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena: la datazione, l'attribuzione e la composizione*, «CeramicAntica», XVI (2006), 175, pp. 40-47.
 25. L'OCCASO, *Castello di San Giorgio*, cit., p. 75. Le mezzelune potrebbero anche alludere allo stemma della famiglia Strozzi di Firenze.
 26. Talvolta a forma di cartella, altre volte a "testa di cavallo". Nessuno di essi è stato individuato ma si ipotizza fossero le insegne dei committenti.
 27. Era uso piuttosto comune, infatti, lasciare gli stemmi senza figurazione per essere completati in un secondo momento con l'araldica del committente, eseguita spesso con la tecnica della policromia a freddo; cfr. MARINI, in *Le maioliche rinascimentali*, cit., p. 58.
 28. L'esemplare, già conservato presso il Musée de Cluny, è una sorta di miniaturizzazione di un monumento equestre e presenta due contenitori decorati con gli stemmi Manfredi e Bentivoglio. Si vedano: J. GIACOMOTTI, *Catalogue des majoliques des Musées Nationaux: Musées du Louvre et de Cluny, Musée National de Céramique à Sèvres, Musée Adrien-Dubouché à Limoges*, Paris 1974, p. 74 n. 291; M.C. SINTONI, *Analisi ed evoluzione storica di uno stemma. L'araldica genealogica dei Manfredi nelle maioliche di Faenza*, «CeramicAntica», XVII (2007), 184, pp. 48-64: 60 e 64.
 29. C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, Faenza 1998, p. 227, ma si vedano anche pp. 221-227 e 233-235 cat. 51 per un interessante studio sulla "piccola scultura" faentina tra Quattro e Cinquecento e un affondo sulla produzione di Manzoni.
 30. Non stupisce la fortuna di tali manufatti in area estense ricordando che san Giorgio è il patrono della città di Ferrara; cfr. A. SAMARITANI, *Il culto di S. Giorgio a Ferrara*,

- in *San Giorgio tra Ferrara e Praga*, cit., pp. 84-99. Alcuni di essi mostrano il santo guerriero con un'armatura di foggia occidentale, mentre altri, distanziandosi dall'iconografia tradizionale, lo raffigurano vestito all'orientale (forse a causa dell'origine del santo o forse come conseguenza dell'ammirazione per i prodotti orientali sempre più diffusi presso la corte estense). Per uno studio su questo gruppo di calamai si vedano: C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Il San Giorgio di Cora e la piccola plastica estense del '400*, «I Quaderni dell'Emilceramica», XIV (1991), pp. 8-20; R. MAGNANI, *Un San Giorgio "orientale" da Ferrara ad Hannover. Il lungo viaggio di un inedito calamaio in ceramica graffita del secolo XV*, «CeramicAntica», XVII (2007), 186, pp. 6-13.
31. Tale motivo decorativo è presente sul basamento dei calamai conservati: al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (cfr. M. MARINI, in *Rinascimento: capolavori dei musei italiani. Tokyo-Roma 2001*, catalogo della mostra (Roma 2001-2002), a cura di A. Paolucci, Milano 2001, p. 132 cat. II.20), al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, in collezione privata (già Hannover Collection) e nell'esemplare già in collezione Vendeghini-Baldi (attualmente in ubicazione sconosciuta).
 32. B. RACKHAM, *Catalogue of Italian Maiolica*, London 1977, p. 440 n. 1376. Si segnala un possibile archetipo ligneo in una piccola scultura raffigurante *San Giorgio che uccide il drago* di manifattura tedesca del XV secolo; cfr. RAVANELLI GUIDOTTI, *Il San Giorgio di Cora*, cit., pp. 13-14. Bisogna specificare, però, che il cavaliere del calamaio oggi a Mantova impugnava una lancia, non una spada come si osserva nell'esemplare londinese. È interessante notare, inoltre, che nessuno dei calamai estensi include la figura della principessa, inserita invece nell'esemplare Freddi.
 33. Siena e Ferrara mantennero importanti relazioni durante il Rinascimento, come dimostrano il caso di Angelo Maccagnino – artista senese giunto presso la corte estense nel 1444, dove lavorò come primo pittore dello studiolo di Belfiore – e di Bono da Ferrara, pittore attivo a Siena nel 1442; cfr. M. NATALE, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento*, in *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara*, catalogo della mostra (Bruxelles 2003-2004), a cura di J. Bentini e G. Agostini, con la collaborazione di B. Ghelfi, Cinisello Balsamo 2003, pp. 109-118: 114. A Ferrara si affermò soprattutto la tecnica della cosiddetta «ceramica graffita», «ma accanto a questa cominciò a svilupparsi la maiolica, nella quale fra Quattrocento e Cinquecento si distinse Faenza»; cfr. A.M. VISSER TRAVAGLI, *L'arte della ceramica e il cerimoniale di corte*, *ibid.*, pp. 295-297: 296. La presenza di Mastro Benedetto da Faenza a Siena al principio del XVI secolo, infine, conferma l'interscambio di idee e la circolazione di ceramisti tra questi due centri; cfr. M. LUCCARELLI, *Contributo alla conoscenza della maiolica senese. La "maniera di Mastro Benedetto"*, «Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza», 70 (1984), pp. 302-304.
 34. In particolare Cosmè Tura e i fratelli Dossi. È stato persino ipotizzato che alcuni pittori fornissero disegni ai ceramisti; cfr. MARINI, in *Rinascimento: capolavori*, cit., p. 132.
 35. Tra i quali si ricordino le due tavole con *San Giorgio e il drago* di Raffaello, ricche di spunti provenienti dal fecondo soggiorno fiorentino dell'artista al principio del Cinquecento, ma anche le coeve incisioni di Marcantonio Raimondi e di Albrecht Dürer con il medesimo soggetto. Per le opere di Raffaello: C.H. CLOUGH, *Il "San Giorgio" di Washington: fonti e fortuna*, in *Studi su Raffaello*, atti del convegno (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino 1987, I, pp.

- 275-290; S. BÉGUIN, *Nouvelles recherches sur le "Saint Michel" et le "Saint Georges" du Musée du Louvre*, *ibid.*, pp. 455-464, ma anche P. DE VECCHI, *Raffaello*, Milano 2002, pp. 59-60 e 80-84. Per le incisioni, rispettivamente: M. FAIETTI, in *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna 1988), a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 113-114 cat. 12; W.L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch*, 10: *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*, New York 1980, p. 206 n. III (138).
36. Della manifattura di Montelupo si ricordino: la frazione di un recipiente con *San Giorgio a cavallo* (affiancato dalle abbreviazioni «PE» e «TS» da sciogliersi in "Pietrasanta") al centro del cavetto datato 1437-1484, un piatto del 1490-1510 conservato al Museo Archeologico e della Ceramica di Montelupo e un piatto coevo della raccolta Bardini oggi presso la Villa Medicea di Cerreto Guidi; di epoca più tarda il grande vassoio istoriato con *San Giorgio che uccide il drago* (1540-1570) oggi al Louvre. Si vedano rispettivamente: G. BERTI, *Ceramiche medievali e rinascimentali*, in *Museo archeologico versiliese Bruno Antonucci, Pietrasanta*, a cura di E. Paribeni Rovai, Viareggio 1995, pp. 194-216: 206 n. 13, tav. XIV; BERTI, *Storia della ceramica di Montelupo*, cit., II: *Le ceramiche da mensa dal 1480 alla fine del XVIII secolo*, Montelupo Fiorentino 1998, p. 124 e p. 272 tav. 88; M. MARINI, *Le ceramiche della raccolta Bardini "a vita nuova restituite"*, in *Conversazioni in Villa. Villa medicea di Cerreto Guidi 2013*, a cura di M. Scipioni, Bibbiena 2014, pp. 29-56: 49-50, fig. 30; BERTI, *Le ceramiche da mensa*, cit., pp. 170-171 e p. 328 tav. 203. Della manifattura di Cafaggiolo si segnalano un piatto con *San Giorgio a cavallo che trafigge il drago* del primo quarto del '500 conservato al Louvre e tre frammenti di piatto diversi, provenienti da un unico campione usato "a spolvero" raffiguranti un cavaliere con la lancia (contro un drago) del secondo quarto del XVI secolo (già Collezione Bardini, Firenze); cfr. G. CORA, A. FANFANI, *La maiolica di Cafaggiolo*, Firenze 1982, pp. 92 n. 77 e 115 n. 101. Merita menzionare, infine, due piatti con la medesima iconografia della manifattura di Deruta (1530 circa, Londra, Victoria and Albert Museum; RACKHAM, *Catalogue of Italian Maiolica*, cit., p. 251 nn. 760 e 762), già citata per alcuni motivi decorativi rintracciati sui calamai di Manzoni.

«Civiltà Mantovana» per Giulio

Il 22 ottobre 1524 Giulio Romano giunge a Mantova, fortemente voluto da Federico II Gonzaga. La nostra rivista si propone di celebrare il 500° anniversario di quella data, fondamentale per la storia della città, accogliendo contributi su Giulio, la sua stagione mantovana e la sua perdurante fortuna, con l'obiettivo di pubblicare tempestivamente un numero speciale.



«Civiltà Mantovana» per Giulio

I contributi possono essere sottoposti, oltre che ai singoli membri dei Comitati di Redazione e Scientifico, anche all'indirizzo mail civiltamantovana@ilbulino.com



1. Veduta topografica di Roma. *Mantova, Museo della Città
di Palazzo San Sebastiano.*

ROBERTO RAGIONE - CORRADO OCCHIPINTI CONFALONIERI

LA «VEDUTA TOPOGRAFICA DI ROMA»
A PALAZZO SAN SEBASTIANO DI MANTOVA

*Considerazioni sull'immagine della città
come rappresentazione significativa*

Premessa

Nel Medioevo i pellegrini che scendevano a Roma potevano osservarla dall'alto di monte Mario, chiamato «Mons gaudi» (“monte della gioia”) per la sensazione che provavano dopo un lungo e faticoso viaggio, irto di pericoli e di ostacoli per le strade mal tenute e infestate dai briganti. Nella sua opera *Narracio de mirabilibus Urbis Romae*, risalente alla metà del XIII secolo, Mastro Gregorio scrive:

Credo proprio che si debba ammirare con straordinario entusiasmo il panorama di tutta la città in cui così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano, tante le costruzioni dei palazzi che a nessun uomo riuscì mai a contarle.

In ogni caso la visione dei grandi edifici dell'antichità in rovina non poteva lasciarlo indifferente:

O Roma non c'è nulla che sia uguale a te, anche se fra tante rovine; pur caduta ci insegna quanto eri grande, intatta¹.

A distanza di oltre duecentocinquanta anni dalle considerazioni di Mastro Gregorio sulla città eterna, il panorama non doveva essere cambiato di molto. Lo dimostra il cartiglio sopra la *Veduta di Roma* di artista anonimo, custodita al Museo Civico di Mantova, in cui sconsolato il Tempo con la falce si chiede:

U' son, Roma, gli honor de' tempi prisci?
[...] Porte, archi, templi, statue, arme, obelischi
therme, colossi, fori, anfiteatri,
rostri, colonne, vie, marmi theatri,
u' son?².

Rispetto alla *Pianta di Roma* dipinta da Taddeo di Bartolo e alla miniatura di Paul Limbourg delle *Très riches heures du duc de Berry*, rispettivamente del secondo decennio e degli inizi del xv secolo, in cui sono i monumenti dell'antichità a costituire l'identità dell'urbe³, la *Veduta di Roma* invece rappresenta una visione più aderente a quello che osservavano i pellegrini camminando per la città. Qui l'abitato appare molto lontano dalla recinzione aureliana, si presenta come un agglomerato compatto di costruzioni in mattoni rossi racchiuso in un piccolo spazio fra i colli Capitolino e Quirinale. Il censimento generale della popolazione dell'inverno 1526-27 parla di 53.000 abitanti fissi ammassati nei rioni del centro⁴. Il disabitato appare preponderante e mostra il confronto fra la resistenza dei monumenti antichi all'avanzare dell'incolto e l'opera distruttiva dell'uomo nel corso delle operazioni belliche e per l'utilizzo del marmo per nuovi edifici. Quell'immagine lasciava nei visitatori una sorta di sconsolata ammirazione. L'anonimo artista che dipinge la *Veduta* ha ben chiari questi elementi, ma non appare rassegnato come Mastro Gregorio: vuole che la sua opera sia un punto di ripartenza perché la Roma papalina riprenda la sua offesa grandiosità partendo proprio dalle sue gloriose origini imperiali. Utilizzando la metodologia di contaminazione fra storia e arte è possibile dimostrare come la *Veduta di Roma* rappresenti un segno di discontinuità rispetto al passato e non sia semplicemente una ricognizione topografica dell'urbe cinquecentesca⁵ (fig. 1).

Descrizione

Forse la prima rappresentazione globale *intra moenia* della città di Roma fra la fine del '400 e l'inizio del nuovo secolo è proprio la *Veduta di Roma* dell'anonimo artista⁶.

L'osservatore è aiutato nel riconoscere i principali monumenti dalle iscrizioni: il Colosseo, l'area di San Pietro, il Pantheon, la Colonna Antonina, la Colonna Traiana e al centro Palazzo Venezia. Vi è un forte richiamo identitario per la presenza di un passato glorioso di Roma *caput mundi* con sovrastante il Vaticano. Questa consapevolezza venne raggiunta fra il 1400 e 1500 a partire da papa Paolo II Barbo, fondatore di Palazzo Venezia, collezionista di reperti orientali e di gruppi statuari romani. Salvatore Settis sostiene che dalla prima metà del '400 si registra a Roma una diversa sensibilità: non era più il cuore di un piccolo stato politico ma di un grande stato spirituale in cui si depositava un passato repubblicano e imperiale che aveva attraversato tutto il Medioevo.

Per la sua meticolosità topografica, la *Veduta* appare aderente alla realtà. Le mura separano la campagna dalla città con i suoi monumenti e con le sue case: in questo l'autore potrebbe aver guardato le grandi vedute di Roma già

esistenti. Le mura sono quelle Aureliane del 270 d.C.: alte quindici metri, con delle torri distanti una trentina di metri l'una dall'altra, l'autore le mostra dopo che nel v secolo vennero rinforzate per l'invasione dei Goti; la cinta è lunga 19 km. Si vedono poi gli acquedotti, con la loro lunga serie di arcate sopra cui correva nello *specus* l'acqua e poi dal *castellum aquae* smistata nella città per alimentare le abitazioni e le fontane.

L'Anfiteatro Flavio è rappresentato con i tre ordini di arcate, l'attico e lo squarcio provocato dal terribile terremoto del 1349; appare bianco perché realizzato in marmo e travertino; in seguito il marmo venne invece bruciato per far calce. Poco distante, l'Arco di Costantino a tre arcate con due passaggi per i carri e uno per i pedoni; l'attico con le statue degli imperatori ci mostra il legame con la storia così come i tondi con i bassorilievi.

In particolare, il realismo si trova nel Colosseo e nell'Arco di Costantino, i monumenti meglio conservati perché nel Medioevo si trovavano all'interno dei possedimenti privati dei Frangipane e degli Annibaldi, nobili famiglie romane che li utilizzavano come abitazioni e fortificazioni. Il monumentale Arco di Tito sembra un archetipo: il pittore non poteva vederlo così perché all'epoca era murato nella fortezza dei Frangipane e rialzato da una torre. L'anonimo lo mostra in modo ideale, com'era in passato: riapparirà così solo nel 1823 con il restauro Valadier.

Il Pantheon appare intatto: dopo il tempio di Agrippa realizzato da Augusto, l'imperatore Adriano lo rifecce nelle forme che vediamo ancora oggi. La Colonna Antonina, alta 30 metri, in origine con sopra il bronzo di Marco Aurelio, nel 1589 fu restaurata da Sisto v che ci mise sopra san Paolo. La Colonna Traiana, di epoca precedente a quella Antonina, era considerata la più importante: dall'undicesimo al dodicesimo secolo venne protetta dai vari papi. Il fregio che la riveste narra di Traiano contro i Daci ed era in origine colorata; nel 1588 venne posto sopra san Pietro e qui ovviamente è senza statua⁷.

Indagini, fonti e problemi di datazione

Nel 1869 Attilio Portioli è il primo a pubblicare il quadro appena giunto al Museo Civico di Mantova da lui diretto. Secondo il canonico, l'opera era databile ai primi anni del pontificato di Urbano vi del 1378-1389; a suo avviso coeve sarebbero le scritte a lettere latine maiuscole mentre quelle in corsivo risalenti al Cinquecento inoltrato, sostenendo quindi un probabile intervento postumo⁸. Tre anni dopo Gregorovius fornisce una datazione più corretta, collocandola tra il 1490 e il 1538, poiché sottolinea la presenza della cupola di Sant'Agostino che fornisce un termine *post quem*, ma anche della statua di Marco Aurelio ancora presente davanti a San Giovanni in Laterano, quindi prima

del 1538, anno del trasferimento in Campidoglio⁹. A lungo gli studiosi si sono orientati fra questi due estremi temporali. Il motivo di questa mancata certezza di datazione deriva dai controversi riferimenti offerti dall'opera: la navata della chiesa di Sant'Agostino è senza copertura come nel 1484 circa; la facciata della basilica di San Pietro appare anteriore all'intervento bramantesco, avvenuto a partire dal 1506. Appaiono però su ponte Sant'Angelo le due statue collocate per volere di papa Clemente VII nel 1534, secondo quanto affermato dai primi studi condotti alla fine del XIX sull'opera¹⁰; la scritta sul dipinto segnala lo spostamento del Marco Aurelio dal Laterano in Campidoglio. Queste contraddizioni hanno fatto pensare che la data di realizzazione dell'opera e quella del modello di Francesco Rosselli da cui è tratta non corrispondano; ne parleremo in seguito. Per Giovanbattista De Rossi essa non può essere anteriore al 1534¹¹, mentre Domenico Gnoli non giudica vincolante la presenza delle due statue sul ponte Sant'Angelo perché potevano essere state dipinte successivamente¹². Quest'ultimo suppone che il quadro possa essere stato dipinto nel 1490 per Carlo VIII e arrivato a Mantova, come bottino di guerra dopo la battaglia di Fornovo (1494), quando l'esercito del re di Francia venne sconfitto da quello della Lega al comando del marchese Francesco II Gonzaga¹³. La scritta relativa al Marco Aurelio ha fatto propendere per l'ipotesi che il dipinto sia successivo al 1538. Tilmann Buddensieg propone invece una datazione tra il 1534 e il 1538 mentre Carrol William Westfall ritiene che l'iscrizione non sia vincolante poiché aggiunta successivamente¹⁴. Stefano L'Occaso è convinto che le scritte in capitale latina e quelle in corsivo non siano della stessa mano e appartengano a due momenti diversi: le seconde potrebbero datarsi, su basi paleografiche, alla metà del XVI secolo. Ritiene invece che le due statue in capo a ponte di Sant'Angelo – omogenee alla superficie pittorica – rappresentino «l'unico vero termine *post quem* per la *Veduta*, che si rifà a un modello anteriore e lo aggiorna solo in parte. La fluidità di pennellata, che si riesce a cogliere soprattutto nei pochi inserti figurati – i Dioscuri, Kronos o Romolo e Remo –, conferma una datazione non anteriore (e forse anche non posteriore) agli anni Trenta»¹⁵.

Ulteriori problemi di cronologia sono stati recentemente sollevati da Patrizia Basso. Il Teatro Marcello fu costruito da Augusto in onore del suo erede morto molto giovane, trasformato poi nel Medioevo in botteghe e case, come nel dipinto, in cui le arcate basse sono sigillate. La studiosa fa notare l'assenza della sovrapposizione di Palazzo Savelli realizzata da Bartolomeo Peruzzi tra il 1523 e il 1527, pertanto l'opera non è aderente alla realtà oppure deve essere anticipata di qualche decennio¹⁶. In realtà se come attendibile riferimento cronologico prendiamo le statue di san Pietro e san Paolo su ponte Sant'Angelo, la *Veduta* dovrebbe risalire al 1532: venuto a Roma in quell'anno, Martin van Heemskerck le aveva già notate al loro posto¹⁷. Da ritenersi superata invece la data del 1538 come limite alla realizzazione dell'opera: all'inizio del 1536 papa Paolo III, in

occasione della visita del 5 aprile dell'imperatore, fece posizionare da Raffaello di Montelupo sul ponte otto statue (evangelisti e dottori) dietro a quelle di san Pietro e san Paolo che non sono dipinte nella *Veduta*¹⁸.

La presenza del dipinto a Mantova è forse da ricollegare alla volontà della marchesa Isabella di procurarsi le raffigurazioni delle più importanti città italiane; fin dal 1523 i documenti diplomatici parlano di questo suo intento¹⁹. La presenza della marchesa nell'*Urbe* durante il Sacco del 1527 rafforzò in lei questo desiderio poiché nel 1532 ripeté la richiesta all'ambasciatore di Mantova a Roma²⁰. Forse la tela faceva parte di uno dei cicli di vedute topografiche conservati nelle residenze gonzaghesche²¹. Jessica Maier sostiene che «il progetto di Isabella poteva essere ispirato dal grande ciclo di affreschi del 1490 realizzato da Pinturicchio nella loggia della Villa Belvedere di papa Innocenzo VIII oppure – vicino a casa sua – dalle pitture murali delle città che nello stesso anno suo marito Francesco Gonzaga aveva commissionato per la *Camera de la Citate* nel suo palazzo a Gonzaga. Poche tracce rimangono di entrambi i progetti, ma è chiaro che sono tesi a simboleggiare il loro prestigio politico e a rafforzare il loro potere»²².

Le prime notizie certe su quest'opera risalgono solamente a metà Ottocento. La *Veduta di Roma* viene infatti notata attorno al 1866 da Portioli presso l'Intendenza di Finanza di Mantova, che ha sede dal 1787 nell'ex-convento del Carmine. Potrebbe però non essere originaria la collocazione presso il convento: manca infatti la prova della *Veduta* nell'inventario di soppressione della chiesa; questo fa pensare che l'opera sia arrivata all'ex-convento nel corso dell'Ottocento, assieme ai beni dell'Intendenza di Finanza o in deposito dal Demanio. Nel 1866 l'Intendenza Provinciale di Finanza fa gratuita cessione del dipinto al Museo Civico di Mantova²³.

Considerazioni pregresse

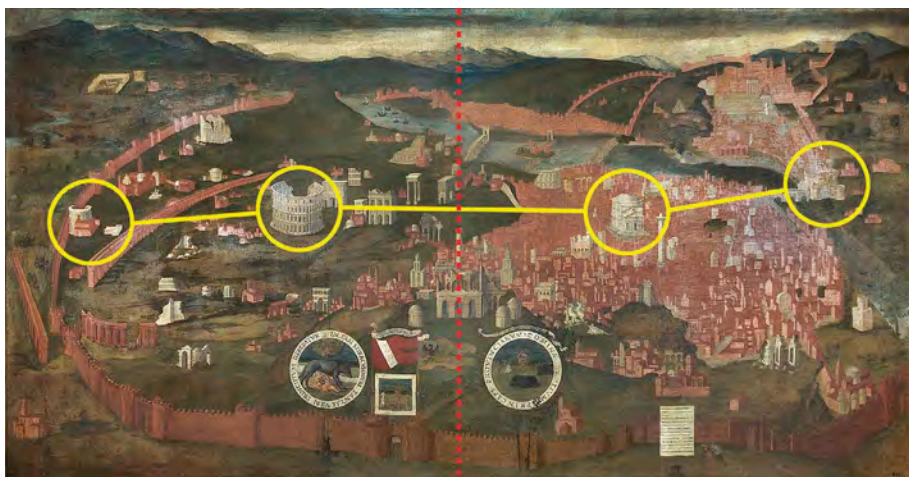
L'anonimo esecutore della *Veduta* si ispira all'incisione di Francesco Rosselli, realizzata fra il 1478 e il 1490, che lasciò in eredità al figlio Alessandro nel 1528 ma poi andata persa²⁴. L'opera faceva parte di un trittico ideale che comprendeva Firenze e la *Tavola Strozzi* che rappresentava Napoli (1472-73), con lo scopo di esaltare la magnificenza delle grandi capitali dell'occidente cristiano, grazie alla recente invenzione della prospettiva²⁵. Dall'incompleto inventario della sua bottega risulta che il miniaturista fiorentino avesse realizzato una grande veduta di Roma in «tre pezzi e 12 fogli reali». Poiché ogni foglio reale misura 445 × 611 mm, l'incisione di Rosselli doveva essere di poco più grande rispetto alla tela mantovana²⁶. Da essa fra Jacopo Foresti ricavò la xilografia per il *Supplementum cronicarum orbis* (Venezia, 1490) così come Sebastian Münster la sua *Cosmo-*

graphia universalis (Basilea, 1550) confermando in tal modo come l'incisione di Rosselli fosse ormai un modello tipico per la rappresentazione della città eterna²⁷. La *Veduta* presenta notevoli affinità in particolare con l'incisione del frate bergamasco autore del *Supplementum*: analogo il punto di vista "orientale" da dove giunge Enea, che vedremo rappresentato nel riquadro posto sopra la porta Nomentana; simile la descrizione degli edifici che fa pensare all'esistenza del prototipo comune, anteriore all'ultimo decennio del xv secolo²⁸.

Per mostrare l'urbe in tutta la sua vastità, la *Veduta* ha uno sviluppo in orizzontale con un rapporto di 1:2. Caratteristica innovativa del quadro è il punto di stazione: prima di quest'opera i miniaturisti utilizzavano piazza del Popolo mentre qui il punto di vista ideale, assai elevato, si colloca fuori dal circuito delle mura Aureliane, in corrispondenza della regione dell'Alta Semita (Regio vi della Roma augustea) sopra porta Nomentana²⁹. Questa nuova prospettiva permette di rappresentare la città dall'alto e porsi in asse a San Pietro utilizzando un cono ottico più ampio e includendo così tutta la parte abitata compresa nell'ansa del Tevere. Un lato dell'ideale cono prospettico è tangente al Palazzo del Belvedere sul colle Vaticano, l'altro lato prosegue oltre la basilica di Massenzio estendendosi sulla campagna costellata di *mirabilia*³⁰. Da Marcello Fagiolo la costruzione topografica è stata definita «un montaggio o mosaico di una serie di vedute da punti di vista concatenati», giustificando così le incongruenze panoramiche³¹. La tecnica è tempera su tela di scuola veneta con una pittura calligrafica che si colloca fra le opere dei veneziani Vittore Carpaccio e Giovanni Bellini e quelle dei veronesi Giovanni Maria Falconetto e Michele da Verona³². La veduta è sia aerea che tradizionale e rappresenta Roma all'interno delle mura Aureliane in modo oggettivo ma anche simbolico, confermando quindi l'importanza dell'opera non solo per il suo valore storico artistico ma anche per quello allegorico.

Valore significante dell'opera

Come esaminato, la raffigurazione contiene varie lacune in termini di aderenza alla realtà per gli edifici rappresentati; ciò ha portato a ipotesi differenti circa la sua datazione. La composizione in generale presenta inoltre delle deformazioni volute: l'area del Vaticano, a destra, appare decisamente ruotata facendo coincidere verticalmente Castel Sant'Angelo con la palazzina del Belvedere; la cinta muraria, a sinistra, è rappresentata indebitamente tondeggiante escludendo sia l'invaso del Castro Pretorio in primissimo piano, sia la protuberanza delle mura verso porta San Sebastiano (porta Appia). Cesare de Seta afferma che la *Veduta* è caratterizzata da «deformazione topografica e aberrazione prospettica» quale via obbligata per le rappresentazioni «che sono



2. Restituzione schematica del valore significativo nella Veduta topografica di Roma.

sempre coercitive rispetto alla realtà, dovendo il vedutista mantenere un difficile equilibrio tra regole prospettiche ed esigenze topografiche e morfologiche»³³. Riteniamo di poter aggiungere che le licenze nella rappresentazione dell'anonomo artista sono frutto anche della sua volontà di adeguare lo spazio reale al suo valore significativo.

Soffermiamoci quindi sulla disposizione dei monumenti attraverso le logiche compositive che regolano lo spazio nell'opera (fig. 2). La *Veduta*, come anticipato, ha un rapporto dimensionale di 1:2 e questo permette di dividere la rappresentazione in due parti uguali secondo un asse verticale posto in mezzeria.

Lungo l'asse verticale troviamo allineati due importanti monumenti della Roma antica: la Colonna Traiana e le Terme di Diocleziano. La prima, realizzata nel II secolo d.C., celebra la conquista della Dacia (attuale Romania) da parte dell'imperatore Traiano; le Terme di Diocleziano invece vennero realizzate durante il mandato dell'imperatore, tra il 298 e il 306, e furono il più vasto e imponente complesso termale dell'antica Roma. La scelta di far coincidere l'asse centrale con i due monumenti antichi non deve sorprendere giacché rappresentavano entrambi glorie del passato; in particolare la Colonna Traiana, con le scene di conquista scolpite lungo il fregio a spirale, costituiva l'emblema della massima estensione dell'Impero romano. La Colonna Traiana rappresenta quindi il *discrimen* fra passato e presente.

L'asse centrale divide la *Veduta* anche in due campi distinti che individuano l'uno l'"abitato" e l'altro il "disabitato". La parte destra, pertinente all'"abitato", include nell'ansa del Tevere tutta l'area popolata della città, fitta di costruzioni

e oltre il fiume cittadino tutta l'area del Vaticano. Il "disabitato", rappresentato nella parte sinistra e corrispondente alla campagna disseminata di *mirabilia*, nel corso del Medioevo «era divenuto il teatro tragico e solenne del confronto tra l'opera devastante del tempo e la resistenza dei monumenti antichi: la grandiosità delle rovine pareva dimostrazione vivente dello splendore antico»³⁴.

Se però la mole del Vaticano accentra su di sé la vista dell'osservatore e la *Veduta* appare propendere verso destra, l'anonimo autore equilibra la composizione con piccoli accorgimenti. Innanzitutto, la divisione data dall'asse centrale pone tutti i maggiori poli religiosi – escluso ovviamente il San Pietro – nella parte sinistra dell'opera: San Paolo, San Sebastiano e San Lorenzo fuori dalla cinta muraria, il Laterano, Santa Croce in Gerusalemme – sulla quale ritorneremo – e Santa Maria Maggiore quasi a ridosso dell'asse centrale. Anche porta Sant'Agnese (o porta Nomentana, successivamente porta Pia) rispetto all'asse centrale dovrebbe collocarsi, nella realtà topografica della città, nella parte destra ma viene invece rappresentata nella parte sinistra. L'accesso cittadino assume quindi un ruolo fondamentale, quale simbolo di "rinascita".

Passando invece in rassegna i monumenti antichi raffigurati, quattro in particolare sono quelli che risaltano per volumetria o per il rapporto con l'intorno o per la dovizia di particolari. Tali monumenti sono accomunati sia dalla forma, circolare, sia dalla loro posizione nella *Veduta* poiché disposti su una medesima immaginaria linea orizzontale ascendente da sinistra verso destra; inoltre sono disposti simmetricamente rispetto all'asse centrale della rappresentazione. Essi sono, partendo da sinistra: l'Anfiteatro Castrense, rappresentato come un Colosseo in miniatura; l'Anfiteatro Flavio con i suoi quattro ordini sovrapposti; il Pantheon insolitamente isolato nel costruito e il Mausoleo di Adriano nella sua *facies* cinquecentesca.

L'Anfiteatro Castrense è saldamente legato alla basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Essa, infatti, sorge all'interno di una grande sala che, insieme all'anfiteatro e ad altre strutture, costituiva una villa imperiale. Dopo aver scelto il palazzo della villa come sua residenza, Elena, madre di Costantino, avvia la trasformazione della grande aula rettangolare in basilica cristiana. Nonostante la sua posizione ai margini della città, per le importanti reliquie legate al martirio di Gesù e conservate al suo interno nel 523 la basilica fu dichiarata titolo cardinalizio (e durante tutto il Medioevo fu meta importante per i pellegrinaggi, soprattutto di carattere penitenziale). La basilica ricopre dunque un ruolo nodale per la Roma cristiana perché consacrata con le massime reliquie del martirio di Cristo provenienti dalla Terra Santa e qui conservate fin dal IV secolo. Ricordiamo inoltre che proprio nel 1492 venne rinvenuto all'interno di una nicchia durante alcuni lavori di manutenzione il *Titulus crucis*, una importantissima reliquia costituita da una tavola di legno di noce, che secondo la tradizione sarebbe il cartiglio originario infisso sopra la Croce.

Il Colosseo è il monumento dell'antichità che meglio rappresenta il concetto di *mirabilia*. Nell'età di mezzo era credenza diffusa che l'anfiteatro fosse stato utilizzato per il martirio dei primi cristiani, a tal punto che durante il Giubileo del 1675 papa Clemente X innalzò una croce determinando il carattere di luogo sacro in memoria dei molti martiri cristiani che trovarono il supplizio nell'arena. Di fatto ancora nel 1696 Carlo Fontana pensava di realizzare all'interno del Colosseo un santuario dedicato ai martiri cristiani. D'altronde sin dai tempi del pontificato di Paolo IV (1555-1559) l'anfiteatro era utilizzato per mettere in scena il dramma della Passione di Gesù e ancora oggi è la scenografia che accoglie la processione della Via Crucis. Nella *Veduta* l'anfiteatro accentra in sé il significato di edificio consacrato dal sangue dei primi martiri cristiani che vi morirono.

Il Pantheon appare, nella *Veduta*, ampiamente isolato ed è infatti l'unico monumento non "fagocitato" dall'edilizia di base che caratterizza la parte destra dell'opera. Come noto l'edificio è il primo caso di un tempio pagano trasposto al culto cristiano, il che lo rende il solo della Roma antica a essere rimasto quasi intatto fino ai giorni nostri. Si salvò dalle distruzioni medievali perché già nel 609 fu trasformato in chiesa dopo che l'imperatore bizantino Foca ne aveva fatto dono a papa Bonifacio. La chiesa venne consacrata con il nome di «Sancta Maria ad Martyres» per le numerose reliquie di anonimi martiri cristiani che per l'occasione furono traslate dalle catacombe nei sotterranei dell'edificio. La sua intitolazione *ad Martyres* chiarisce il suo significato all'interno della *Veduta*; nuovamente, dunque, un edificio romano adoperato come edificio di culto in memoria dei martiri.

Castel Sant'Angelo, sorto sui resti del Mausoleo di Adriano, ne recepisce la forma circolare; durante il pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) aveva subito dei lavori di fortificazione considerevoli, in seguito ai quali l'edificio assunse il carattere di vera e propria roccaforte militare permettendo a papa Clemente VII di salvarsi durante il Sacco del 1527. Nel corso dell'invasione essa dimostrò le potenzialità della struttura e per questo motivo divenne per i papi rifugio nei momenti di pericolo; in tal senso all'interno della composizione la fortezza va interpretata come emblema di tutta la cittadella papale oltre il Tevere. L'importanza di Castel Sant'Angelo è sottolineata dall'autore della *Veduta*, il quale dedica molta attenzione a questo monumento: come abbiamo visto, sono proprio le statue dei santi Pietro e Paolo, collocate sull'imbocco del ponte, a determinare uno dei termini cronologici dell'opera. È stata premura dell'autore aggiornare il monumento nella sua condizione contemporanea a differenza, per esempio, del Marco Aurelio al Laterano dove solo una scritta, probabilmente della metà del Cinquecento, indica il suo trasferimento in Campidoglio.

Provando ora a mettere in relazione gli elementi esposti possiamo ipotizzare che la *Veduta di Roma* rappresenti un'allegoria della città nel suo divenire. Solo attraverso la Chiesa, che fonda il suo agire sulle reliquie dei martiri (Anfiteatro Castrense - Santa Croce in Gerusalemme), la Roma antica – espressa dai suoi *mirabilia* che hanno visto il sangue dei primi martiri (Colosseo) – potrà divenire la città nuova consacrata (Pantheon - Santa Maria dei Martiri) posta sotto la difesa e al servizio del pontefice (Castel Sant'Angelo): «ed ecco profilarsi all'orizzonte la cittadella vaticana, unico settore moderno visualizzato con lo stesso risalto dei monumenti antichi: ed è proprio il Vaticano, nella *renovatio* di Nicolò v e di Sisto iv lo stendardo della *Roma nova* e del “papal ammanto” che discende dal *pius Æneas*»³⁵.

Dal Vaticano sgorga la città nuova che si sparge sulla città macchiata dal sangue versato durante il Sacco del 1527 (il colore del costruito non è un caso) e come lava (nuovamente il colore non è un caso) si diffonde sui *mirabilia* dominandoli e convertendoli nel suo duplice potere, temporale e spirituale. D'altronde proprio i due clipei in basso rappresentano quello di sinistra la Roma antica, simboleggiata dalla Lupa e quello di destra la Roma imperiale in trono, omaggiata dai popoli inginocchiati.

Conclusioni

La storia della città, la sua gloria e la sua decadenza sono evidenziate nella parte bassa del quadro, quella più vicina all'osservatore. Qui vediamo due tondi, uno stendardo, due bandiere e cartigli vari che la sintetizzano. I caratteri dei due cartigli sono in capitale e corsivo. Da sinistra, nel primo clipeo la lupa allatta Romolo e Remo, che ha nella cornice la scritta «EN TAM MIRACVLO-SVM TANTAE VRBI PRINCIPIVM DEBEBATVR», allusiva all'origine dell'*Urbe*. Nel riquadro sopra la porta cittadina orientale Nomentana è rappresentata la fuga di Enea da Troia con in braccio il padre Anchise mentre a piedi notiamo il figlio Ascanio e la madre Venere; il loro posizionamento sopra la porta in primo piano simboleggia il loro arrivo a Roma da oriente. Le due bandiere che sventolano al di sopra dei torrioni mostrano la scritta SPQR e l'aquila imperiale. Quest'ultima potrebbe essere un riferimento dantesco alla storia dell'Impero che segue il percorso inverso a quello di Enea:

Poscia che Costantin l'aquila volse
contr' al corso del ciel, ch'ella seguio
dietro a l'antico che Lavinia tolse,
cento e cent'anni più l'uccel di Dio
ne l'estremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti de' quai prima uscìo
(*Paradiso* VI, 3).

Ovvero: «Quando l'imperatore Costantino nel 330 spostò l'insegna dell'aquila imperiale (cioè l'Impero) da Roma a Bisanzio in direzione opposta al movimento del cielo (cioè da occidente a oriente ma anche contro il volere del cielo), che essa (cioè l'aquila simbolo dell'Impero raffigurato da Enea) aveva seguito venendo da Oriente in Occidente da Troia verso il Lazio, dietro a Enea, (*l'antico*) che prese in moglie (*tolse*) Lavinia (in quanto Enea portava con sé per volere divino il destino del futuro impero romano), l'aquila (*uccel di Dio*) simbolo dell'impero voluto da Dio, rimase (*si ritenne*) per più di duecento anni nell'estremità orientale dell'Europa non lontano dai monti della Troade, da cui primamente in origine (*prima*) si era mossa (*uscìo*)»³⁶. Nel canto parla l'imperatore Giustiniano che poi aggiunge: «e sotto l'ombra delle sacre penne / governò il mondo di mano in mano» ovvero l'aquila, simbolo dell'Impero, governò il mondo e passando dalla mano di un imperatore alla mano di un altro giunse a lui, massimo simbolo di autorità e giustizia, promulgatore del *Codice giustiniano*.

Il medaglione di destra fa riferimento alla storia dell'*Urbe* post-antica. Qui vediamo una personificazione della Roma imperiale in trono, quando in ogni angolo del mondo i popoli le erano sottomessi. L'iscrizione circolare recita: «a capo di tutte le provincie, padrona di tutte le nazioni», scritta ripresa dalle *Lamentazioni* dette «di Geremia» (I, *Alef*), riferite alla distruzione di Gerusalemme del 587 a.C.: «È divenuta come vedova la grande fra le genti! La principessa fra le provincie è divenuta tributaria!»³⁷. Questa entusiastica immagine di Roma è controbilanciata dall'etichetta sovrastante in cui si sostiene che la sua grandezza appartiene ormai al passato. A destra del cartiglio rettangolare con l'*Ubi sunt* di cui abbiamo parlato in premessa vediamo rappresentata l'allegoria della morte: una vecchia scarnificata che, brandendo la falce del Tempo, simboleggia la cesura con il passato. La spaventosa figura porta via con sé un poveretto, forse un cittadino romano. Si tratta del primo riferimento al Sacco di Roma del 1527, quando l'imperatore Carlo V diede mano libera ai lanzichenecchi e agli spagnoli di mettere a ferro e fuoco l'*urbe* per punire papa Clemente VII che aveva promosso contro di lui la Lega di Cognac (Francia, Repubblica di Firenze e Repubblica di Venezia). Non pare esistere alcuna opera contemporanea sul Sacco e anche quelle realizzate anni dopo non recano traccia dei massacri, delle distruzioni e degli incendi, come se ci fosse stato «un rifiuto a rappresentare l'evento, una sorta di censura istintiva»³⁸. La città aveva perduto circa la metà dei suoi residenti a causa delle violenze e delle epidemie scoppiate per la fame e per le scarse cure igieniche; la terribile piena del Tevere del 1530 gettò ancora una volta nello sconforto la popolazione. L'Occaso è propenso a considerare il dipinto non come «una semplice rappresentazione topografica, ma un *mento mori* e un'illustrazione allegorica della rinascita di Roma dopo il Sacco del 1527»³⁹. L'ipotesi è formulata anche da Marcel Destombes (1959), che per

primo mette in relazione la tela mantovana con altre tre simili raffigurazioni: si tratta di immagini del Sacco dipinte attorno alla metà del XVI secolo da artisti nordici. Una delle tre si conserva a Laeken, in Belgio, una in collezione A.L. Betts di Londra, la terza era a Parigi, nella collezione privata dello stesso Destombes⁴⁰. La stretta contiguità di queste tre opere con la *Veduta* conferma l'ipotesi che questa sia una delle prime rappresentazioni di Roma dopo quel tragico episodio della sua storia⁴¹. Ma come la fenice risorge dalle sue ceneri, anche per Roma è lo stesso. Simbolo cristiano di rinascita e di pace sono la palma e l'olivo in primo piano che lambiscono il tondo dedicato al passato potere imperiale; come nella Domenica delle Palme, essi annunciano il martirio di Cristo e quello dei cristiani, ma vincitori e vinti trovano la loro Pasqua di resurrezione toccando le sante reliquie che fin dai tempi dell'imperatrice Elena, madre di Costantino, solo la Roma dei papi conserva.

ABSTRACT

Roberto Ragione and Corrado Occhipinti Confalonieri focus on a *Topographic View of Rome* held in Palazzo San Sebastiano in Mantua. This is perhaps the first global representation of the city in the first half of the 16th century. Some of the buildings, however, are represented with insufficient accuracy if compared with reality; this has led to different hypotheses about the dating of the *Veduta* but above all about the interpretation of its meaning. In this study, through a careful examination of the buildings in the composition and with reference to previous observations, new considerations are made about the meaning of the painting.

NOTE

1. C. FRUGONI, *Vivere nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 268-269.
2. M. FAGIOLO, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova*, in *Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 2000-2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma, Artemide, 2000, p. 71.
3. FRUGONI, *op. cit.*, p. 282.

4. A. CHASTEL, *Il Sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983, p. 9.
5. Lo studio qui presentato offre un primo risultato d'indagine integrata condotta in distinti, ma affini, settori di ricerca (storia dell'arte, storia dell'architettura e storia medievale); esso è parte di uno studio più ampio, in corso di svolgimento, incentrato sull'analisi della città di Roma nella prima metà del XVI secolo a seguito del Sacco del 1527. Il lavoro è frutto della collaborazione dei due autori: si deve a Corrado Occhipinti Confalonieri la premessa, il terzo capitolo e le conclusioni; si deve a Roberto Ragione il secondo, il quarto e il quinto capitolo. Si ringrazia per i preziosi consigli, le utili indicazioni e la supervisione critica del contributo la professoressa Chiara Frugoni, purtroppo in forma postuma perché è venuta a mancare poco prima della pubblicazione. Siamo grati a tutto il personale del Museo della Città di Palazzo San Sebastiano a Mantova, in particolare alla dottoressa Roberta Piccinelli per la disponibilità e la cortesia nel reperire la necessaria documentazione.
6. Opera di notevoli dimensioni (tempera su tela, circa 120 × 236 × 4,5 cm), è attualmente conservata nel Museo della Città di Palazzo San Sebastiano a Mantova nella sezione «La rinascita dell'antico» (inv. generale 6882). La tela, dopo il suo rinvenimento nella metà del XIX secolo presso il palazzo dell'Intendenza di Finanza in via Pomponazzo, ha subito varie collocazioni prima di giungere alla sua sistemazione odierna. Il 14 ottobre 1866 fu trasferita nel Museo Civico del Palazzo Accademico. Nel dicembre 1917, per preservare l'opera dalle possibili distruzioni della Prima guerra mondiale, venne inviata a Roma. Terminato il conflitto bellico, nel 1920 fu riportata a Mantova e collocata a Palazzo Ducale; l'anno seguente venne restaurata da Maria Boccalari. Al Palazzo Ducale rimase per tutto il XX secolo e subì nuovi interventi di restauro: nel 1972 da Assirto Coffani; nel 1985 da un restauratore ignoto ma che mise riparo alle rovinose condizioni segnalate nel 1984 da Carroll William Westfall. Infine, nel 2004 giunge a Palazzo San Sebastiano, dove l'anno seguente è restaurata da Francesco Melli (A. PORTIOLI, *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico Museo di Mantova negli anni 1866 e 1867*, Mantova, Segna, 1868, p. 108; C.W. WESTFALL, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma, Carocci, 1984, p. 178; L.O. TAMASSIA, «I Musei Civici di Mantova, il deposito in Palazzo Ducale, Palazzo Accademico sede dei Musei civici: settembre 1995 - marzo 1996», Mantova, dattiloscritto, 1996, p. 16; S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, pp. 166-167). L'importanza della *Veduta* si riscontra anche nelle sue numerose esposizioni nazionali e internazionali oltre a quelle nella sua città, Mantova, presso la Galleria Civica di Palazzo Te (1994) e la Casa del Mantegna (2006-07). Dopo circa un ventennio dal suo ritrovamento, la prima esposizione documentata risale alla fine del XIX secolo nel Padiglione Roma dell'Esposizione Generale Italiana del 1884 a Torino. Ricordiamo inoltre le esposizioni a Madrid (2011-12), a Napoli (1998-99), a Roma (1903, 1980, 1985; 2000-2001; 2005; 2006, 2017), a Treviso (2015-16) e a Venezia (2014).
7. Intervento di Enrico Dal Pozzolo nella *Videoconferenza sulla veduta di Roma* in occasione di «Un'opera al mese», Musei Civici di Mantova, 2018.
8. PORTIOLI, *op. cit.*, pp. 108-113 n. CXXXIII.14.
9. F. GREGOROVIVS, *Römische Tagebücher 1852-1889*, a cura di H.W. Krufz e M. Völkel, München, Beck, 1991, p. 328; ID., *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis*

- zum XVI. Jahrhundert, VIII, Stuttgart, Cotta, 1874, p. 311 nota 4; S.D. CHAMBERS, *Ferdinando Gregorovius a Mantova*, in *Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco*, atti del convegno (Mantova, Sala Consiliare del Comune, 18 settembre 1999), a cura di R. Signorini, Mantova, Sometti, 2001, p. 224.
10. *Mostra della Città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno 1884*, Roma, Centenari, 1884, p. 61 scheda n. 83.
 11. G.B. DE ROSSI, *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, Roma, Salviucci, 1879, pp. 104-111.
 12. D. GNOLI, *Il panorama mantovano di Roma*, «Annuario della Regia Accademia di San Luca», I (Roma 1911), pp. 103-108.
 13. D. GNOLI, *Mostra di topografia romana ordinata in occasione del Congresso storico inaugurato in Roma li 2 aprile del 1903*, catalogo della mostra (Roma, 1903), Roma, Tipografia Cooperativa Sociale, 1903, pp. 10, 12.
 14. T. BUDDENSIEG, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XX (Tübingen 1983), p. 56 nota 79; WESTFALL, *op. cit.*, p. 179 nota 31.
 15. L'OCCASO, *op. cit.*, pp. 167-168.
 16. Intervento di Patrizia Basso nella *Videoconferenza sulla veduta di Roma* in occasione di «Un'opera al mese», cit.
 17. CHASTEL, *op. cit.*, p. 25.
 18. *Ibid.*, pp. 199, 201.
 19. L'OCCASO, *op. cit.*, p. 168.
 20. M.T. FIORIO, *Anonimo del XVI secolo. 141. Veduta di Roma*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, 1994), a cura di J. Rykwet e A. Engel, Milano, Olivetti-Electa, 1994, p. 541.
 21. L. VENTURA, *La rinascita dell'antico. Mantova quasi Roma. Il gusto per l'antico nella città dei Gonzaga*, in *Mantova, il Museo della Città*, a cura di S. Benetti, G.M. Erbesato e C. Pisani, Milano, Skira, 2005, p. 86. Pur non potendo escluderla, la sua affermazione non è però dimostrata da documentazione sufficiente.
 22. J. MAIER, *Francesco Rosselli's Lost View of Rome: An Urban Icon and Its Progeny*, «The Art Bulletin», 94 (New York 2012), 3, p. 400.
 23. L'OCCASO, *op. cit.*, pp. 167-168.
 24. F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, a cura della Biblioteca medesima, con introduzione di Francesco Ehrle, Roma, Danesi, 1911, pp. 8-9. Qualche dubbio sulla possibile attribuzione a Rosselli viene sollevata da Marcello Fagiolo poiché tra il 1480 e il 1494 l'artista sarebbe stato in Ungheria, al servizio della biblioteca del sovrano Mattia Corvino. In realtà lo è fino al 1480: Cesare de Seta riporta che nel 1482 Rosselli è di nuovo nella sua Firenze essendo documentato l'acquisto di un podere. FAGIOLO, *op. cit.*, p. 77 nota 3; C. DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa, 1991, p. 14.
 25. C. DE SETA, *Roma. Cinque secoli di vedute*, Napoli, Electa, 2006, p. 14.

26. L'OCCASO, *op. cit.*, p. 167.
27. DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, cit., p. 14.
28. M. FAGIOLO, *Dagli Horti Sallustiani alle ville barocche tra Pincio e Quirinale*, in *I settantacinque anni dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni*, a cura di F. Bonelli e P. Abbrescia, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 159. Nel corso del XVI secolo la *Veduta* venne riprodotta seppure in formato ridotto mediante incisione; tali riproduzioni girarono in tutta Europa giacché un esemplare venne individuato alla fine del XIX secolo nei codici della Biblioteca Civica di Zurigo. *Mostra della città di Roma*, cit., p. 61 scheda n. 83.
29. A. TERMINIO, 84. *Pianta di Roma nel XV secolo*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli, 1998-1999), a cura di C. de Seta, Roma, De Luca, 1998, p. 176.
30. DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, cit., p. 14.
31. FAGIOLO, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet*, cit. p. 75.
32. Queste considerazioni sono riprese dall'intervento di Enrico Dal Pozzolo nella *Vide-conferenza sulla veduta di Roma* in occasione di «Un'opera al mese», cit. La tela ha ricevuto tuttavia diverse attribuzioni: di autore mantovano, romano o fiammingo. La prima ipotesi viene esclusa, in quanto lo stile dell'opera non coincide con quello dell'arte mantovana di quel periodo e la fiamminga appare confutata solo dalle scritte contestuali alla pittura vergate in "perfetto" italiano del Cinquecento. Romano ha suggerito per l'opera un'indicazione verso la scuola romana; qualche similitudine con Giovan Francesco Perini si può trovare nelle figurine in primo piano. G. ROMANO, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino, Einaudi, 1991, tav. 82.
33. DE SETA, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, cit., p. 14.
34. FAGIOLO, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet*, cit. p. 69.
35. M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *La rifondazione urbanistica di Roma nei piani giubilari del Quattrocento*, in *La storia dei Giubilei*, II: 1450-1575, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Firenze, Giunti, 1998, p. 13.
36. DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, commento e postille critiche di G. Gialalone, Roma, Signorelli, 1983, pp. 87-88. Non trova conferma quanto riportato nella letteratura esistente, che si tratti d'aquila asburgica, oltretutto una contraddizione proprio perché Carlo V d'Asburgo aveva favorito il Sacco di Roma del 1527.
37. L'OCCASO, *op. cit.*, p. 167.
38. CHASTEL, *op. cit.*, p. 23.
39. L'OCCASO, *op. cit.*, p. 167.
40. M. DESTOMBES, *A Panorama of the Sack of Rome by Pieter Bruegel the Elder*, «Imago Mundi», XIV (Parigi 1959), pp. 64-73.
41. L'OCCASO, *op. cit.*, pp. 167-168.



GIAN ANTONIO URBANI, *La piazza della Brà di Verona*, incisione, 1747.
*L'immagine ne rappresenta l'aspetto prima degli interventi settecenteschi
 sui palazzi circostanti condotti da Adriano Cristofali e dai suoi allievi.*

GINEVRA ROSSI

LA FORMAZIONE
DELL'ARCHITETTO PAOLO POZZO
NELLA VERONA DEL SETTECENTO

Non è la prima volta che si pone l'attenzione sulla formazione dell'architetto Paolo Pozzo (1741-1803)¹, nato a Verona l'8 marzo 1741, da famiglia borghese originaria di Puria, nella Svizzera italiana², figlio di Carlo Satiro e di Marta³, stabilitisi nella città scaligera, presso la contrada San Zeno in Oratorio⁴, intorno al 1738⁵. Per comprendere meglio questo personaggio, fondamentale per l'importazione a Mantova di una cultura volta al recupero e allo studio dell'antico, di Vitruvio e dei grandi maestri del xvi secolo, come Palladio, Vignola e Giulio Romano, è necessario indagare più a fondo il clima e i protagonisti che, al tempo della sua formazione veronese, ne influenzarono il pensiero e coltivarono in lui le qualità attraverso la pratica e l'insegnamento, prima del definitivo trasferimento a Mantova nel 1760.

La famiglia Canossa e i primi studi veronesi presso i padri somaschi

Il padre di Pozzo era di professione capomastro muratore e non è da escludere che fosse alle dipendenze dei Canossa⁶, presso i quali si fece notare anche il giovane Paolo:

il di lui amore alla fatica, la perspicacia del suo ingegno, e il fervido suo desiderio di far acquisto di cognizioni sempre maggiori impegnarono la patrizia famiglia Canossa ad assisterlo nella continuazione de' suoi studi e a distogliere il Padre dal destinarlo all'esercizio della di lui professione⁷.

Questo stretto legame con una delle famiglie più importanti della Verona del xviii secolo (con ricche proprietà anche a Mantova) potrebbe spiegare come il giovane Pozzo possa essersi formato presso i padri Somaschi⁸ che, sin dal 1670, si occupavano dell'istruzione dei figli della nobiltà veronese presso il loro collegio di San Zeno in Monte, chiamato appunto «de' Nobili⁹», mentre i

fanciulli di umile provenienza, in quegli anni, erano soliti frequentare le scuole pubbliche gratuite dei gesuiti di San Sebastiano¹⁰.

I convittori presso i Somaschi, oltre a essere dunque di nobile condizione¹¹ o, come nel caso del nostro architetto, meritevoli e raccomandati da illustri famiglie, dovevano avere un'età non superiore ai sedici anni. Una volta ammesso, ciascuno studente aveva la propria stanza e un posto presso il refettorio; l'abito doveva essere sobrio ma adatto ai costumi della nobiltà del tempo. Gli studi erano molto severi e si concludevano con esami rigorosi; ogni giorno vi erano sei ore di lezione, tre al mattino e tre al pomeriggio, con insegnanti esterni specializzati in lingue, musica, equitazione, danza e, una o due volte all'anno, si davano rappresentazioni teatrali e recite. Molto curata, ovviamente, era anche l'educazione religiosa¹².

Una breve descrizione del collegio, che in quel periodo era solito ospitare circa venticinque alunni, è restituita da Biancolini nel 1749, nella guida dedicata alle chiese di Verona¹³. Il plesso era composto da molte stanze, dotato di un teatro e di corti per l'equitazione, il gioco della palla e altre attività ricreative all'aperto. Qui si imparava l'arte della retorica e della disquisizione in pubblico, coltivando l'esercizio delle arti «che diconsi cavalleresche, scherma, picca, bandiera; studio di suono, canto, ballo, disegno, lingue straniere, e cavallerizza, per le quali si hanno maestri distinti»¹⁴.

Francesco Ventretti

Se dai padri Somaschi Pozzo apprese i rudimenti delle lettere, quelli delle «difficili scienze di calcolo» li acquisì sotto la direzione di Francesco Ventretti (1713-1788), formandosi sui testi originali greci e latini e su quelli moderni, come dichiara lo stesso architetto nella *Petizione* scritta al conte Firmian il 22 luglio 1771¹⁵ per la candidatura a nuovo professore di Architettura presso l'Accademia di Mantova.

Ventretti era un noto matematico veronese, divenuto celebre nel 1773 per l'invenzione dell'*orosmetro*, uno strumento utilizzato per misurare dislivelli e inclinazioni, descritto nelle annotazioni alla settima edizione della sua *Geometria pratica del Perini* (Bassano 1773), successivamente riproposta nel 1778 all'interno libro intitolato *Nuove pratiche di Geometria*¹⁶. Fu inoltre autore di numerose opere dedicate alla matematica e alla geometria, tra le quali: *Genesi di tutti li triangoli rettangoli numerici* (1752), *Del modo di trovare la fisica proporzione che hanno fra di loro due linee rette e due porzioni di circonferenze di cerchi* (1768), le suddette *Nuove pratiche di geometria* (1778) e *Dialoghi matematici* (1789). Tali pubblicazioni erano spesso destinate agli allievi del Collegio Militare di Verona, presso il quale insegnò matematica a partire

dal 1764. Ne è un esempio la famosa traduzione degli *Elementi* di Euclide, scritta insieme ai colleghi Antonio Maria Lorgna e Giovan Battista Bertolini, pubblicata nel 1775¹⁷.

Oltre al Pozzo molti furono gli allievi del Ventretti: tra i più celebri il conte Zaccaria Betti (1732-1788), importante personalità veronese legata alla nascita dell'Accademia d'Agricoltura di Verona nel 1768 e attivo seguace di Scipione Maffei¹⁸. Sulla scia del maestro lo stesso Pozzo, prima del 1771, avrebbe scritto alcuni saggi di geometria e matematica, che custodì a lungo presso di sé e che probabilmente rimasero inediti, pur ottenendo l'approvazione del celebre matematico Giuseppe Torelli, anch'egli suo insegnante di matematica¹⁹.

Giuseppe Torelli

Torelli (1721-1781) fu una delle personalità più eclettiche nella Verona della seconda metà del XVIII secolo, noto appassionato di matematica e di lingue antiche e moderne, amico e assiduo frequentatore delle sedute culturali di Scipione Maffei. Nacque a Verona nel 1721 e, seppur figlio di commercianti, cominciò come Pozzo gli studi presso il Collegio de' Nobili in San Zeno in Monte. Alla fine degli anni '30 si iscrisse all'Università di Padova, laureandosi nel 1744 in Giurisprudenza e guadagnandosi la stima di molti celebri docenti. Rinunciato alla carriera universitaria e a prestigiosi incarichi amministrativi, come quello di segretario dell'Accademia di Mantova, di consigliere presso il conte Cristani (governatore a Milano) e di professore nel Collegio Militare di Verona, tornò in patria dove si dedicò a un'intensa attività letteraria, grazie anche alla frequentazione di Maffei²⁰. I due godevano di una profonda stima reciproca e collaborarono più volte alla stesura di opere, tra le quali le *Traduzioni poetiche, o sia tentativi per ben tradurre in verso, esemplificati col volgarizzamento del primo libro dell'Iliade, del primo dell'Eneide, e di alcuni cantici della Scrittura, e di un Salmo* editi dallo stesso Torelli. Nel testamento di Maffei, stilato il 17 dicembre 1754, egli lasciava all'amico e a Jean-François Séguier²¹ i propri scritti, foglietti e memorie «perché ne facciano quell'uso che a lor piacerà. Non potrei fidarli meglio, che a due amici di tanto amore, e di tanto ingegno»²².

Indipendentemente dall'attività svolta insieme al marchese, Torelli fu soprattutto autore di innumerevoli testi di fisica, matematica e geometria²³ e si rese famoso per le numerose traduzioni in italiano di testi greci, latini e di lingua straniera²⁴, accentrando su di sé l'interesse di molte personalità anglosassoni. Ne è un esempio il *De nihilo geometrico* (1758), un trattato in cui si discutono i fondamenti del calcolo infinitesimale, dedicato a «Jacobus Wrighto», matematico inglese amico anche di Maffei²⁵.

L'abate Stefano Mariotti

Lo studio della lingua greca venne invece impartito a Pozzo dall'abate Stefano Mariotti²⁶, veronese di nascita e noto per l'asprezza e la singolarità di carattere:

Si dice di questo, che era Ruvido in volto, e a favellar ritroso; come colui, che vestiva peggio che alla Spartana, melanconico, difficile, e negli ultimi tempi debole ancora in mente. Per l'eccellenza sua però nella greca erudizione avresti detto, che era uno della antica Atene; ma della setta degli Stoici, o meglio de' Cinici: ciò quanto all'esterna coltura, che quanto poi alla pietà religiosissimo era, per non dir scrupoloso²⁷.

Poche sono le informazioni che si hanno su questa figura di ecclesiastico e educatore; le uniche giunte a noi sono narrate da Girolamo Pompei (1731-1788), suo allievo per l'apprendimento del greco, divenuto in seguito scrittore, autore di rime, tragedie, dissertazioni morali e letterarie, e traduttore delle *Vite* di Plutarco (1772). Anche Mariotti era profondamente legato alla cerchia di Maffei, divenendo il punto di riferimento del marchese nelle traduzioni dal greco a seguito del trasferimento di Panaiota (o Panagiotti) a Brescia. L'abate era stato infatti allievo di quest'ultimo, insegnante madrelingua, originario di Sinope (Grecia), ospitato dal Maffei per impartire lezioni di greco in cambio di vitto e alloggio, a lui e a chiunque dei suoi amici avesse voluto apprenderlo²⁸.

L'architetto Girolamo Dal Pozzo

Tra le personalità appartenenti alla cerchia di Maffei, con un ruolo attivo nella formazione di Pozzo, vanno aggiunti, oltre a Torelli e Mariotti, anche il nobile Alessandro Pompei (1705-1772)²⁹, celebre architetto veronese, autore del trattato di architettura *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue fabbriche, e descritti e pubblicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio e Vignola* (Verona 1735), e, soprattutto, il di lui nipote, il conte Girolamo Dal Pozzo (1718-1800)³⁰, studioso e dilettante di architettura, figlio di Giulia Pompei.

Stando alle scarse notizie pervenuteci, Paolo Pozzo all'età di 16 anni (nel 1757 e già da qualche tempo) frequentava la cerchia di Dal Pozzo «che [l']accolse più volte in casa propria per istruirlo e fargli copiare i migliori disegni da lui raccolti per ogni dove»³¹. In quello stesso anno il nobile veronese lo segnalò, quale miglior allievo, a un certo «Signore inglese» in cerca di un bravo disegnatore che lo accompagnasse in un viaggio in Egitto³². Il padre Carlo gli impedì però di partire³³. Oltre a Torelli e a Maffei³⁴, fu infatti Dal Pozzo il solido punto di riferimento in territorio veronese degli studiosi di architettura anglosassoni, come testimoniano le amicizie con il famoso mecenate d'arte Joseph Smith

(1682-1770)³⁵, con lady Caterina Stampleton Wright³⁶ (moglie di quel Jacob Wright amico del Torelli) e con i fratelli Robert (1728-1782) e James (1732-1794) Adam, importanti esponenti del *classic-revival* inglese³⁷. Proprio Robert Adam si trovava a Verona nel 1757 per visitare gli edifici palladiani e sanmicheliani, in particolare la chiesa della Madonna di Campagna e la Cappella Pellegrini, sostenendo che «[Sanmicheli] seems to have had rather more Genius than Palladio in the ornamentale part of the architecture»³⁸. Per questo Adam fu fortemente sollecitato da Dal Pozzo e Torelli a pubblicare un libro che contenesse le incisioni di tutti gli edifici del Sanmicheli; la troppa pressione lo indusse però a rifiutare l'incarico³⁹ che, nel 1769, fu accolto da Luigi Trezza⁴⁰. Robert concluse il *Grand Tour* nel 1758, visitando la Dalmazia e in particolare Spalato. Il fratello James, giunto a Verona tre anni più tardi, nel 1760⁴¹, proseguirà la sua esperienza con la visita della Sicilia, del Levante e dell'Egitto⁴², e per questo non è da escludere che proprio uno dei fratelli Adam possa essere identificato con il «nobile inglese» menzionato dallo stesso Pozzo.

Adriano Cristofali

Il primato di vero maestro del Pozzo nell'esercizio del disegno d'architettura civile va però a Adriano Cristofali (1718-1788), ingegnere, cartografo e architetto della Serenissima Repubblica di Venezia in Verona⁴³.

Forse in virtù del legame con i Canossa⁴⁴, forse per aver ricevuto anch'egli una formazione frutto del mecenatismo veronese e finanziata dalla famiglia Spolverini, fu spinto a prendere presso di sé il giovane Paolo⁴⁵, insieme ad altri allievi come Michelangelo Castellazzi (1736-1791)⁴⁶, Giambattista Bertolini⁴⁷, Francesco Schiavi (1734-1783)⁴⁸ e, in seguito, Luigi Trezza (1752-1823)⁴⁹, tutte importanti personalità nel panorama architettonico veronese.

L'alta carica di Cristofali lo rese responsabile di innumerevoli cantieri di natura civile, progettando, costruendo e ristrutturando molti palazzi della nobiltà veronese, oltre a chiese, conventi e monasteri cittadini, vantando tra l'altro una cospicua produzione di altari⁵⁰. A seguito della nomina a secondo ingegnere dell'Adige, nel 1748, e a unico ingegnere dell'Adige, nel 1754, Cristofali diventerà inoltre responsabile di molte opere idrauliche e di una tra le più importanti produzioni cartografiche del territorio scaligero⁵¹.

Tra 1750 e 1760 Pozzo avrebbe così potuto assistere il maestro nel rinnovo dei palazzi urbani delle famiglie Salvi⁵² (1745-1780 circa) e Tedeschi (1750), e soprattutto per il progetto e la realizzazione del sopralzo di Palazzo Canossa (1760-62), e in quelli dei conventi dei Teatini (1758) e di San Bartolomeo della Levata (1758-63), e dei monasteri di San Giuseppe (1754) e di Santa Lucia con chiesa annessa (1743-1756). Fuori Verona, in quegli stessi anni, Cristofali fu incaricato

anche del restauro del Palazzo del Capitano a Malcesine (1754), della realizzazione delle chiese di Cavalcaselle (1755) e di Valeggio sul Mincio (1760), della corte di San Tomio a Coriano Veronese (1755) e dell'oratorio dello Spasimo a Cologna Veneta (1756). Inoltre, dal 1757, l'architetto diresse i lavori per la costruzione del Ponte delle Navi, su progetto del pubblico matematico Antonio Giuseppe Rossi⁵³.

Cristofali fu attivo anche nelle profonde trasformazioni che, già dall'inizio del XVIII secolo, avevano coinvolto l'area di piazza Bra, divenuta luogo di profonda sperimentazione architettonica a partire dalla realizzazione del nuovo Museo Lapidario (1739-1745) voluto da Maffei, protrattasi con la ricostruzione del Teatro Filarmonico e conclusasi nel 1772 con il portico del teatro, progettato e finanziato dallo stesso Cristofali⁵⁴. Accanto all'edilizia pubblica, anche molti palazzi nobiliari affacciati sulla piazza divennero oggetto di interventi, aggiornati al nuovo lessico architettonico ispirato alle forme classiche e a quelle sanmicheliane del Palazzo degli Honorj, prospiciente l'anfiteatro romano. Tra i protagonisti di questa *renovatio*, oltre al maestro, troviamo alcuni dei più validi allievi: Castellazzi, incaricato della ricostruzione del Palazzo Ottolini (datata intono al 1782)⁵⁵, e Luigi Trezza, autore del progetto per il Palazzo Orti-Manara (nel 1790)⁵⁶. A questi va aggiunta forse anche la presenza di un giovane Pozzo alle prese con uno dei suoi primi cantieri⁵⁷.

L'intera zona era inoltre contraddistinta da non pochi monasteri e conventi, anch'essi in buona parte ascritti al progetto di riqualificazione, con progetti di rinnovo o di ricostruzione affidati allo stesso Cristofali. Tra questi l'antico convento dei padri Teatini di Santa Maria della Giara (nel quale Cristofali intervenne nel 1758) e l'antichissimo complesso di Sant'Agnese, oggetto di intervento nel 1771⁵⁸. La presenza del Pozzo anche nei cantieri religiosi dell'area non è documentata ma non può nemmeno essere esclusa, visto che secondo Zannandrei

in patria per quanto si sappia, non altro abbiamo che il bellissimo ed elegante campanile della chiesa degli Angeli ch'è di suo disegno; e probabilmente anche la bella porta della chiesa medesima⁵⁹.

La chiesa di Santa Maria degli Angeli⁶⁰ si trovava nell'aera di Cittadella, poco lontano dalla chiesa di Santa Maria della Giara nella quale Cristofali aveva lavorato o stava lavorando. Nella chiesa delle Benedettine, qualche anno più tardi, intorno al 1765, a Trezza verrà attribuita la realizzazione del parlatorio⁶¹.

I primi incarichi e il Trattato di Ostiglia

Secondo Carlo d'Arco nel 1758 Pozzo sarebbe stato proposto da Torelli come insegnante presso il Collegio Militare di Verona⁶², ma la giovanissima età (all'epoca Pozzo avrebbe avuto solo 17 anni) e l'apertura dell'istituzione tra 1759 e 1760 non escludono un errore di datazione da parte dello storico man-

tovano. Una data più realistica parrebbe essere piuttosto il 1764, anno in cui Francesco Ventretti, maestro di Pozzo, veniva nominato secondo docente di Matematiche al collegio, accanto alla più famosa personalità di Antonio Maria Lorgna⁶³. Proprio in quello stesso anno Pozzo faceva rientro a Verona, dopo quattro anni di lontananza, a causa del trasferimento a Mantova per seguire gli affari di famiglia⁶⁴ presso la quale sarebbe dovuto tornare, declinando così la proposta per il prestigioso incarico.

Durante questa breve sosta per salutare il padre, e probabilmente per rivedere amici e insegnanti, è probabile che Cristofali, dal 1761 incaricato della realizzazione del naviglio Legnago-Ostiglia⁶⁵ e consapevole della situazione infelice del Pozzo per l'abbandono degli studi, lo abbia fatto incaricare in veste di giudice (così afferma il d'Arco), o più probabilmente di perito o ingegnere (come scrive il Volta) nella controversia delle acque del Tartaro⁶⁶. La prima legge stipulata a riguardo fu un trattato concluso tra l'imperatrice Maria Teresa e la Repubblica veneta nell'aprile 1752; stabiliti i confini fra Ducato di Mantova e province di Verona, le controversie sull'uso delle acque del Tartaro sarebbero state risolte attraverso lo scavo e allargamento dei canali tracciati e realizzati dagli ingegneri incaricati. Le lamentele da parte dei mantovani, i quali ritennero i capitali a esclusivo vantaggio veronese, fecero sì che, nel 1764, venisse emanato un trattato di rettifica, a correzione del precedente⁶⁷.

I matematici prescelti per ciascuno dei due territori in questione (il tenente colonnello Baschiera per il Mantovano e il matematico Antonio Giuseppe Rossi per il Veronese) ebbero il compito, insieme ad alcuni periti e ingegneri, di controllare tutto il tratto del fiume Tartaro e dei suoi affluenti (le fosse di Pozzolo e di Molinella), facendo opportune indagini, al fine di scoprire eventuali abusi e trovare soluzioni per incrementare l'afflusso di acque irrigue⁶⁸. Anche in questa occasione il talento del giovane Pozzo non fu indifferente al matematico Rossi che, finito il congresso, lo avrebbe voluto condurre con sé a Venezia per lavorare al diretto servizio della Serenissima⁶⁹, mentre il Cristofali si mosse per cedergli la carica di ingegnere della Magnifica Città di Verona in seguito alla propria nomina, nel 1765, a «Ingegnere intorno agli affari del Tartaro», a diretto servizio della Serenissima⁷⁰.

Ancora una volta fu la famiglia, in particolare il fratello Giandomenico Pozzo, a indurre Paolo alla rinuncia, richiamandolo a lavorare con sé a Mantova⁷¹.

L'attività commerciale a Mantova presso il fratello Giandomenico

Come già anticipato, nel 1760 il giovane Paolo, solo diciannovenne, fu chiamato a Mantova dal fratello (presumibilmente maggiore) Giandomenico, e con l'assenso del padre, per aiutarlo negli affari intrapresi quello stesso anno in

società con il marchese Canossa⁷², sottolineando ancora una volta il profondo legame tra Pozzo e i patrizi veronesi. Canossa e Pozzo si erano messi in affari nella città ex gonzaghesca in occasione della Ferma Generale⁷³ e della conseguente riorganizzazione degli appalti per la produzione e il commercio del grano e l'ottenimento dei permessi di esportazione⁷⁴, dei quali i due si occupavano⁷⁵.

In un primo momento Paolo venne destinato agli affari di negozio, stando nella "cassa" assegnata, occupandosi della stesura dei cosiddetti registri a doppia scrittura⁷⁶. Rientrato in Mantova, dopo il breve soggiorno a Verona e l'esperienza nel Tartaro, venne assegnato dal marchese alla spedizione in mare per la compravendita di grano a Toro, Trieste, Venezia e nella Dalmazia⁷⁷. Presto Pozzo rientrò nuovamente in città, riprendendo il suo vecchio impiego e «fu posto dal fratello per vari anni alla vendita dell'appalto delle candelle⁷⁸ in qualità di cassiere»⁷⁹. Seppur sofferente per l'abbandono degli studi, la sua abilità nella matematica e la facilità di apprendimento gli fecero mantenere tale ruolo anche quando il fratello si mise in affari con i faccendieri Montresor e Compagni per l'appalto del macello. In breve tempo Pozzo si ritrovò così a gestire tre agenzie⁸⁰ (due del fratello e una del Canossa), trattando direttamente con i famosi responsabili della Ferma, Greppi e Melleri. Paolo servì per dodici lunghi anni il fratello, sino a quando lo stesso Giandomenico non decise di togliersi dagli affari, rompendo probabilmente i buoni rapporti instaurati col Canossa, data la richiesta di un risarcimento tale da riuscire a sostenere l'acquisto dell'imponente Palazzo Varano⁸¹ presso il quale si trasferì con tutta la famiglia, incluse la madre Marta e una sorella⁸².

Nel 1771 la sorte avrebbe finalmente ripagato Pozzo dei sacrifici fatti: la prematura morte del professore Giovan Battista Spampani e il sostegno da parte della prestigiosa famiglia Canossa⁸³ (che dimostrerebbe dunque come la famiglia avesse mantenuto con lui buoni rapporti anche dopo la rottura col fratello) ne resero possibile la candidatura al ruolo di insegnante di Architettura presso l'Accademia di Belle Arti della città. All'età di trent'anni iniziò così la sua lunga carriera di professore, grazie alle proprie qualità e all'inesauribile impegno:

dotato Paolo di raro ingegno dedicossi all'architettura civile, nella quale si rese sì rinomato che meritossi d'esser dichiarato Regio Architetto in Mantova⁸⁴.

ABSTRACT

Being an apprentice architect in 18th century Verona, the young Paolo Pozzo (1741-1803), son of a humble builder, worked with some of the leading masters active in the promotion of ancient principles, supported first of all by Scipione Maffei. As many other young architects, Pozzo trained under the protection of the most important architects in Verona at that time, before moving to Mantua to help his brother in trade business. There, thanks to his intellectual skills, he will later become professor of Architecture in the local Academia.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn Archivio di Stato di Mantova

DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. Oltre al prezioso *Elogio* scritto da Leopoldo Volta nel 1804 per commemorare il defunto Pozzo (ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, L.C. VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo recitato nel 1804 nel Teatro Scientifico*) e al *Promemoria* (ivi, b. 45, cc. (ex 613-614) 619-620r-v), entrambi copiati da Carlo d'Arco nel 1848 dai documenti manoscritti custoditi presso il figlio Giuliano Pozzo, cfr. la breve biografia di Diego Zannandreis (D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, Verona, Franchini, 1891, pp. 499-500) e la più completa e dettagliata di Carlo d'Arco (C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova, Agazzi, 1857, pp. 104-114). Preziosi contributi sono quelli di Paolo Carpeggiani (P. CARPEGGIANI, *Paolo Pozzo, un profilo biografico dell'architetto e la vicenda degli ospedali di Mantova alla fine del Settecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 14 (1972), pp. 341-352), di Lia Camerlengo (L. CAMERLENGO, *Paolo Pozzo (1741-1803)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di R. Brugnoli e A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, 1988, pp. 354-357) e di Elena Granuzzo (s.v. «Paolo Pozzo», in *DBI*, 85, 2016).
2. Definito «oriundo milanese» dallo Zannandreis, dato che il Canton Ticino all'epoca faceva parte dell'arcidiocesi di Milano (ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., p. 499).
3. Per il d'Arco ambedue della famiglia Dal Pozzo; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., I, p. 104.
4. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., p. 499.
5. «Paolo Pozzo nacque in Verona nel giorno 8 di Marzo dell'anno 1741. Carlo suo padre di profession capomastro era egli originario di Puria in Valsoldo ne' Grigionì di dove trasportò la sua Famiglia in Verona circa l'anno 1738, uomo di poche fortune, ma d'ottimo accorgimento» (ASMn, Fondo s'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.).
6. Quasi certamente si tratta del marchese Carlo di Canossa, committente di interventi sul palazzo di Verona e del Palazzo Canossa di Grezzano, opera di Adriano Cristofali; cfr. C. CAVATTONI, *Cenni intorno l'illustre famiglia di Canossa ed alcune memorie in onore del marchese Bonifacio e della marchesa Maddalena*, Modena, Soliani, 1859, p. 13.
7. ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit. È noto come spesso famiglie aristocratiche o benestanti o legate alle professioni liberali si facessero carico dell'educazione di giovani promettenti.
8. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., I, p. 104.
9. L'ordine religioso maschile dei Somaschi, fondato nel 1534, era noto per l'impegno nell'istruzione e nell'educazione cristiana della gioventù. Introdotti a Verona sin dal 1601, tra il 1637 e il 1639 divennero maestri delle pubbliche scuole della città, ottenendo nel 1646 la facoltà di fabbricare una chiesa e di comprare alcune case, iniziando il cantiere nel 1649 (*I Somaschi*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 157; A. ORLANDI, *Scuole Ecclesiastiche dall'Umanesimo all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di

- G.P. Marchi, Verona, Banca Popolare di Verona, 1979, pp. 239-318). I Chierici Regolari Somaschi, a seguito della soppressione degli Eremitani Fiesolani nel 1669, acquistarono come sede stabile del proprio ordine la chiesa e il monastero di San Zeno in Monte. Nello stesso anno ottennero l'approvazione per la realizzazione di un collegio destinato ai figli della nobiltà veneta e dello stato (G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, Verona, Scolari, 1749, p. 128; G. BIADEGO, *Nozze Martini-Patuzzi*, «Archivio Veneto», IX serie, 18 (1879), pp. 160-166: 162; A. PEGIMI, *San Zeno in Monte*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1967; ORLANDI, *Scuole Ecclesiastiche*, cit., pp. 239-318; G.P. MARCHI, *Per una storia delle istituzioni scolastiche pubbliche*, in *Cultura e vita civile a Verona*, cit., pp. 3-98: 96 n. 86). Presso il Collegio si erano inoltre formati il conte Girolamo Murari dalla Corte, Girolamo Moschini, Francesco Vecelli e Giuseppe Torelli.
10. Per un quadro generale sull'istruzione a Verona nel XVIII secolo si rimanda a MARCHI, *Per una storia delle istituzioni scolastiche*, cit., pp. 3-98: 54.
 11. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, cit., p. 128.
 12. ORLANDI, *Scuole Ecclesiastiche*, cit., p. 296.
 13. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, cit., p. 128.
 14. BIADEGO, *Nozze Martini-Patuzzi*, cit., p. 163.
 15. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., I, p. 104; *Petizione scritta al 28 di luglio del 1771 da Paolo Pozzo al Conte di Firmian*, ivi, II, p. 195.
 16. L'orosmetro era uno strumento largamente utilizzato soprattutto nei rilievi dei monti; la facile realizzazione (era costruito in legno o in metallo) e la semplicità dell'uso lo resero molto diffuso sino al XIX secolo. «La sua proprietà in genere per il nostro intento è di tramutare con sicurezza ogni quantità di parti andanti di una linea inclinata in un'altra quantità delle stesse parti in una linea orizzontale, sottoposta alla detta linea inclinata» in F. VENTRETTI, *Nuove pratiche di geometria indicate nella seguente pagina e pubblicate da Francesco Ventretti per utilità degl'ingegneri e periti agrimensori e particolarmente per il Collegio militare di Verona*, Verona, Moroni, 1778, pp. 131-138: 134.
 17. A.M. LORGNA, F. VENTRETTI, G.B. BERTOLINI, *Degli Elementi di Euclide gli otto libri geometrici per istruzione della gioventù nel Collegio Militare di Verona*, Verona, Moroni, 1766; A. ORLANDI, *La ricerca e la letteratura scientifica*, in *Cultura e vita civile a Verona*, cit., p. 383.
 18. G.F. TORCELLAN, s.v. «Zaccaria Betti», in *DBI*, 9, 1967; B. DEL BENE, *Elogio del conte Zaccaria Betti*, Parma, Stamperia Reale, 1790.
 19. «trovandosi l'esponente di aver già un ordinato corso delle matematiche sù gli originali greci e latini ed altri moderni sotto la direzione del Sig. Francesco Ventretti [...] delle quali gli è riuscito in seguito di darne saggi che tiene presso di se, e che hanno avuto la sorte d'incontrare compatimento tanto dal celebre matematico Sig. Giuseppe Torelli veronese, quanto da altri professori», ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti Patrii*, b. 45, c. 514 (ex 513), 21 luglio 1771, Paolo Pozzo al conte Firmian; D'ARCO, *Delle Vite*, cit., II, p. 195. La lettera autografa inviata al Firmian per la nomina a professore del corso di Architettura presso l'Accademia è datata al 22 luglio 1771. È inoltre possibile che tali scritti fossero stati stesi prima del 1760, anno della sua partenza da Verona e del conseguente accantonamento degli studi.
 20. I. PINDEMONTE, *Elogi di letterati italiani*, II, seconda ed., Milano, Silvestri, 1829, pp. 137-146; L. CIANCIO, s.v. «Giuseppe Torelli», in *DBI*, 96, 2019.

21. Jean-François Séguier (Nîmes 1703-1784) è stato un naturalista e studioso francese, oltre che compagno di viaggi attraverso l'Europa e poi segretario di Maffei. Visse molti anni a Verona dove riuscì a individuare un gran numero di piante, molte delle quali sconosciute alla scienza, raccolte nella sua opera *Plantae veronenses* (1745). Alla morte dell'amico tornò nella città natale portando con sé numerosi fossili provenienti dalla collezione del marchese.
22. G. ZIVELONGHI, *I manoscritti di Scipione Maffei*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, atti del convegno (Verona, 23-25 settembre 1996), a cura di G.P. Romagnani, Verona, CIERRE, 1996, p. 467. Cfr. G.P. MAFFEI, *Un italiano in Europa: Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria 1992; G. SILVESTRI, *Un europeo del Settecento: Scipione Maffei*, Treviso, Canova, 1954.
23. Tra i quali *De rota sub aquis circumacta* (1747) in cui descrisse una ruota idraulica a pale pieghevoli, la *Scala de' meriti* (1751) dove affrontò con linguaggio matematico il tema del calcolo dell'interesse sul capitale, il *De nihilo geometrico* (1758), dedicato a «Jacobus Wrighto», in cui discusse i fondamenti del calcolo infinitesimale dimostrando una chiara preferenza per i metodi geometrici tradizionali che troverà conferma nella *Geometrica* (1769).
24. «Dettò in italiano e in latino con somma purità e squisitezza; e fu perito del greco e dell'ebraico, non che del francese, dell'inglese e dello spagnuolo. Versi non iscriveva che italiani. Intese la musica, benchè non sonasse di alcuno strumento, e conobbe ogni Bell'arte per forma, che potea sentenziare d'un quadro, o d'un cammeo, non men che d'un'orazione o d'un'ode. Quanto alle scienze, le visitò tutte, ma con la matematica dimorò» (*Opere varie in verso e in prosa di Giuseppe Torelli veronese, per la prima volta riunite, aggiuntevi alcune finora inedite, per cura e con note di Alessandro Torri*, I, Pisa, Capurro, 1833, p. 1). Torelli fu anche membro dell'Accademia Filarmonica di Verona e contribuì alla creazione della Società Italiana delle Scienze ideata da Antonio Maria Lorgna. Morì a Verona il 18 agosto 1781.
25. La dedica a «Jacobus Wrighto» occupa le prime tre pagine del trattato. Il forte legame tra i due emerge dalle parole del Torelli, dispiaciuto per il rientro in patria dell'amico dopo i due anni trascorsi a Verona. In un'altra opera tradotta sempre da Torelli, *Il Pseudolo* di Plauto (Firenze 1765), nella dedica fatta a Giorgio di Montacuto, ossia George Montacut duca di Manchester, il veronese ricorda il primo incontro a Verona, definendo «il Signor Jacopo Wright, Cavaliere gentilissimo, e meco stretto d'una fraterna amicizia».
26. ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.
27. F. FONTANA, *Versione del commentario latino della vita e scritti di Girolamo Pompei*, I, Verona, Moroni, 1776, p. 12.
28. «Era in nome il Mariotti di dottissimo in greco; tra quanti uscirono della scuola del Panagioti; e per ciò il Maffei, dopo la partenza di questo da Verona, se s'incontrava in qualche difficoltà di conto, consultava quale oracolo il Mariotti», *ibid.* Panaioti si trasferì poi a insegnare greco presso il Seminario di Brescia (S. MAFFEI, *Opere*, I, Venezia, Curti, 1790, p. 33).
29. Figlio di illustre famiglia veronese, Pompei fu pittore, architetto e trattatista, e uno dei protagonisti di quel clima di rinnovamento promosso da Scipione Maffei, suo grande amico ed estimatore che gli dedicherà un *Elogio* nella terza parte della *Verona*

- Illustrata*. Fu inoltre precursore del recupero dell'opera del Sanmicheli, promuovendo il rilievo e il ridisegno di tutte le sue opere, sfociato poi nel trattato *Li cinque ordini dell'architettura di Michel Sanmicheli*, pubblicato a Verona per i tipi Vallarsi nel 1735; per un più approfondito profilo biografico si rimanda a A. SANDRINI, *Alessandro Pompei (1705-1772)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 287-318.
30. Realizzerà insieme allo zio Villa Giuliani e Villa Trissino (ora Marzotto) nel Vicentino, e insieme presenteranno un progetto per il Teatro Filarmonico dopo l'incendio del 1749 (non realizzato). Cfr. E. COZZUOL, *Girolamo Dal Pozzo (1718-1800)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 328-336. Fu anche autore di alcuni scritti di architettura tra i quali *Del modo di ridurre in molte parti alla forma degli antichi li teatri moderni* (Biblioteca Civica di Verona, Raccolta Andrea Monga, b. 107).
 31. ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.
 32. Dal Pozzo era in contatto con i principali intellettuali veneti e con gli inglesi che frequentavano Verona per via del loro interesse per le opere di Palladio. Questo fenomeno fece proliferare il ridisegno delle opere del famoso architetto da parte di molti giovani apprendisti architetti del luogo, che li vendevano o eseguivano su commissione (si pensi a Bertotti-Scamozzi, Francesco Muttoni e Luigi Trezza). Già con Maffei si erano ravvivati i rapporti tra i due paesi, essendo il marchese molto in amicizia con lord Richard Boyle, conte di Burlington (1694-1753), figura chiave per l'evoluzione dell'architettura inglese del Settecento; cfr. E. KIEVEN, *Il Veneto e l'Europa 1700-1750*, in *Storia dell'architettura del Veneto. Il Settecento*, a cura di E. Kieven e S. Pasquali, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 10-29.
 33. ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti Patrii*, b. 45, cc. 619-620r-v (ex 613-614), P. POZZO, *Promemoria*; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., I, p. 105.
 34. Maffei, tra 1736 e 1739, fu ospite di lord Burlington in Inghilterra.
 35. Era un console inglese residente a Venezia che, con la sua protezione e il suo mecenatismo, favorì il flusso continuo dell'arte veneta verso l'Inghilterra e le tre visite di Canaletto a Londra, tra 1746 e 1755; R. WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1972, p. 428; Kieven, *Il Veneto e l'Europa*, cit., p. 10.
 36. Torelli, nella *Dedica de Il Pseudolo*, la definiva «egregia e di lui [Wright] ben degna Consorte», facendo emergere come partecipasse con interesse e curiosità alle conversazioni del marito (PLAUTO, *Il Pseudolo comedia di M. Accio Plauto tradotta in versi italiani*, Firenze, Carattoni, 1765, pp. 3-4). La stessa lady Stampleton Wright esprimerà al conte Dal Pozzo la volontà di essere erudita «sulle cose d'architettura» e, cogliendo l'occasione, il colto studioso di architettura gli dedicherà l'opera *Degli ordinamenti dell'architettura civile secondo gli antichi*, rimasto manoscritto e conservato in copia presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (ms. 2249, Gonz. 23.4.12); A. SANDRINI, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi "neoclassici"*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., I, pp. 261-346: 278 e COZZUOL, *Girolamo Dal Pozzo*, cit., pp. 328-336: 333-334.
 37. SANDRINI, *Il Settecento: tendenze rigoriste*, cit., p. 277.
 38. P. DAVIES, *Sanmicheli through British Eyes*, in *English Architecture Public and Private*, a cura di J. Bold e E. Chaney, London, The Hambledon Press, 1993, pp. 121-134: 130-131.
 39. *Ibid*, p. 130.
 40. L. CAMERLENGO, *Luigi Trezza (1752-1823)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 363-374: 364.

41. DAVIES, *Sanmicheli through British Eyes*, cit., p. 130.
42. A.T. BOLTON, *The Architecture of Robert and James Adam (1758-1794)*, London, Country Life, 1922 (https://archive.org/stream/gri_33125005984899/gri_33125005984899_djvu.txt).
43. Sulla figura di Adriano Cristofali cfr. L. CAMERLENGO, *Adriano Cristofali (1718-1788)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 318-327 e *Adriano Cristofali (1718-1788)*, atti del convegno (Mozzecane, Villa Vecelli Cavriani, 18-19 marzo 2005), a cura di L. Camerlengo, I. Chignola e D. Zumianiatti, Mozzecane, Fondazione Vecelli Cavriani, 2007.
44. Cristofali fu l'architetto di riferimento della nuova borghesia cittadina, in particolare della famiglia Canossa, che lo incaricò della ristrutturazione e del sopralzo del palazzo sanmicheliano cittadino (1760-1762) e della realizzazione della propria villa in Grezzano (1769-1777); CAMERLENGO, *Adriano Cristofali*, cit.; I. GAETANI DI CANOSSA, *Adriano Cristofali e la famiglia Canossa*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., pp. 91-97. Per il palazzo si veda F. DAL FORNO, *Case e palazzi di Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1793, pp. 171-172; per la villa cfr. G.F. VIVIANI, *Viaggio fra le ville veronesi*, in *La villa nel Veronese*, a cura di G.F. Viviani, Verona, Banca Popolare di Verona, 1975, pp. 643-650.
45. *Petizione scritta al 28 di luglio del 1771*, cit., p. 195.
46. La sua opera più significativa è il Palazzo Ottolini Vaccari (1782) che chiude la lunga serie degli edifici sul lato occidentale di piazza Bra. Come Pozzo, anche Castellazzi nel 1759, dietro suggerimento di Torelli, fu chiamato a insegnare Architettura civile e militare nel nuovo Collegio militare di Castelvechio, affiancando l'amico Bertolini. Negli ultimi anni della sua vita si trasferirà a Venezia. Cfr. L. CAMERLENGO, *Michelangelo Castellazzo (1736-1791)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 351-354.
47. Allievo di Cristofoli insieme a Castellazzi e a Pozzo, fu docente di Disegno di architettura civile e militare presso il Collegio veronese, *ibid.*, p. 351.
48. Architetto veronese, fu autore di molti disegni mai realizzati; tra le poche opere pervenute vi sono il palazzo della nobile famiglia Medici sul corso Cavour e il casino sulla via dei Leoni, affacciato sull'antico arco; nel 1772 i conti Campagna gli affidarono la ristrutturazione del proprio palazzo e le opere murarie vennero affidate al capomastro Carlo Pozzo, forse il padre di Paolo; L. ROGNINI, *Gli Schiavi (secc. XVI-XVIII)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., pp. 276-279.
49. Autore di moltissime opere architettoniche a Verona e non solo, egli col tempo diventerà il braccio destro del Cristofali, affiancandolo in moltissimi cantieri; nel 1778 verrà eletto pubblico ingegnere e nel 1795 compirà il suo viaggio in Italia, verso Roma, durante il quale non mancò di corrispondere con l'amico Pozzo, i milanesi Giocondo e Giacomo Albertolli, Giovanni Antolini e Leopoldo Pollack, i veneti Ottavio Bertotti Scamozzi, Gianantonio Selva e Tommaso Temanza, il ticinese Giacomo Quarenghi, con cui rimase in relazione anche dopo il suo trasferimento in Russia. Sulla complessa figura di Trezza cfr. P. CARPEGGIANI, L. GIACOMINI, *Luigi Trezza architetto veronese: il viaggio in Italia (1795)*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2011; CAMERLENGO, *Luigi Trezza (1752-1823)*, cit.; F. MANGONE, s.v. «Luigi Trezza», in *DBI*, 96, 2019.
50. Tra questi, il biografo dell'architetto Zannandrei ricorda l'interno e la facciata di Santa Lucia (1743-1756) a porta Palio, il convento di San Bartolomeo della Levata (1758-1763), l'interno di San Pietro Incarnario, il dormitorio del soppresso monastero di San Salvatore in Corte Regia, parte del convento dei Serviti, il convento dei Carmelitani presso San

- Tommaso con la rispettiva chiesa, la facciata e gli interni del monastero di San Giuseppe (1754), la facciata del convento dei Teatini di Santa Maria della Ghiaia, l'oratorio dei padri Filippini e l'interno, la chiesa di Sant'Agnese in piazza Bra (1760 ca. - 1772), un intervento presso il convento di Santa Caterina alla Ruota (1758-60) e il nuovo progetto del Seminario vescovile di Verona. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., pp. 394-399; P. BRUGNOLI, *Architettura sacra a Verona dal secolo XV al secolo XVIII*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona, Banca Popolare di Verona, 1980, p. 434; L. CAMERLENGO, *Chiese e monasteri di Adriano Cristofali*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., pp. 117-133.
51. Tra le molte: la campagna di rilievi dei confini tra la Serenissima e i territori imperiali di Cadore (1748-49), la mappa della campagna veronese posta tra la città e le mura (1750, Archivio di Stato di Verona, *Prefettura*, n. 185) e molti disegni per l'ansa dell'Adige in territorio veronese (1750-54, *ivi*), il progetto per il Naviglio Legnago-Ostiglia (1761) e il restauro di nove porti della «Gardesana dall'Acqua» (1773); cfr. G. SALA, *I disegni di Adriano Cristofali per i nove porti della "Gardesana dell'Acqua"*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., pp. 263-271.
 52. Attivo nel cantiere, oltre al Tiepolo, vi era anche un giovane Giorgio Anselmi, alle prese con la decorazione interna del palazzo; D. ZUMIANI, *Per una lettura degli interventi di Adriano Cristofali nei palazzi urbani*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., in particolare pp. 103-108. I due collaboreranno più tardi a Mantova nei cantieri del Palazzo Ducale e soprattutto nella decorazione della basilica di Sant'Andrea.
 53. CAMERLENGO, *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., p. 321. I due collaboreranno nuovamente nel 1765 per le questioni circa l'uso delle acque del Tartaro contese tra la Serenissima e il Mantovano, come si vedrà in seguito.
 54. Il progetto fu interamente finanziato dallo stesso Cristofali, ma non verrà portato a compimento sino al 1928; *ibid.*, p. 327.
 55. Anche se in un primo momento l'inizio dei cantieri venne datato al 1764.
 56. Sul palazzo del Trezza cfr. R. BRUGNOLI, *Palazzo Orti Manara*, «Civiltà Veronese», 5 (1989), pp. 43-58. Sull'evoluzione di piazza Bra e le vicende dei suoi palazzi cfr. T. LENOTTI, *La Bra*, Verona, Edizioni di «Vita Veronese», 1954.
 57. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., p. 501; CAMERLENGO, *Paolo Pozzo*, cit., p. 356.
 58. Tutt'ora esistente, la chiesa è di epoca romanica e si affaccia su vicolo Ghiaia. Cfr. CAMERLENGO, *Chiese e monasteri di Adriano Cristofali*, cit., pp. 117-133 e *Regesto biografico di Adriano Cristofali*, *ivi*, p. 275.
 59. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., p. 501.
 60. Una prima chiesa, con annesso monastero, venne costruita nel 1501 fuori porta Vescovo, per volontà del veneziano Benedetto Cervano, in onore della propria figlia che si era fatta monaca, divenendo la prima badessa del complesso. Andato distrutto nel 1520 a seguito dell'ordine della Serenissima di demolire, per motivi difensivi, tutte le fabbriche appena fuori dalle mura cittadine, le monache dell'ordine di san Benedetto si trasferirono presso il vicino Ospedale di San Fermo minore (o del Crocifisso). Nel 1528 le monache vennero unite a quelle del monastero di Santa Maria degli Angeli nella Villa di San Michele, poi con quelle di San Massimo. Dopo aver rifiutato il trasferimento presso le suore Umiliate di San Cristoforo per l'incompatibilità delle rispettive regole, le suore Benedettine nel 1533 vennero collocate nel complesso del Corpus Domini, presso la Cittadella di Verona, adottando definitivamente il nome di Santa Maria degli Angeli. La chiesa perse col

tempo il suo antico nome, assumendo quello di Santa Maria Nuova e la vicina chiesa di Santa Maria di Cittadella assunse quello di Santa Maria Vecchia. Nel 1679 la chiesa e il monastero vennero rinnovati, realizzando inoltre l'Appartamento per le giovani Secolari, i granai, il coro, la sagrestia, la foresteria, il confessionario, il dormitorio, le barchesse, porte e grate ecc., e terminando i lavori nel 1688. Nel 1727 iniziò la costruzione di un piccolo dormitorio, mentre nel 1737 venne rifatto il refettorio, in forma più grande e circolare, adornato con otto prospettive di Tommaso Porta e con soffitto di Taddeo Taddei e Giuseppe Montanari, celebri artisti veronesi. Nel 1746 si trasportò l'infermeria in un luogo più consono e il brolo venne trasformato in parte in orto, in parte in giardino. Nel 1749 si fecero recintare con una cinta muraria i terreni acquisiti nel 1578, dirimpetto al monastero; detti «il Campazzo», nel 1579 arrivavano sino alla vicina chiesa dei padri Francescani riformati. Tali terreni vennero inoltre dotati di case per gli ortolani, di pozzi, di una cisterna e di una *pistoria* (forno). BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 1766, VI, pp. 146-165. A cavallo fra 1810 e 1812, in seguito alle soppressioni napoleoniche, diventerà nel 1839 «Imperial Regio Collegio», successivamente trasformato in ospedale militare e, durante il secondo conflitto mondiale, in comando tedesco e per questo bombardato (http://www.convitti-nazionali.net/agli_angeli/; C. BELLOTTI, *Brevi cenni storici sul Reale Collegio Femminile "Agli Angeli" in Verona. 1812-1912*, Verona, Franchin, 1912; L. PERBELLINI, *Il Collegio "Agli Angeli"*, «Vita Veronese», 3 (1956), pp. 109-111).

61. I progetti del Trezza (7 acquerelli) si trovano presso la Biblioteca Civica di Verona; BRUGNOLI, *Architettura sacra a Verona*, cit., pp. 387-440: 436. Lia Camerlengo ascrive invece l'opera di Pozzo al nono decennio del XVIII secolo, per la sua vicinanza di stile alla coeva chiesa di Romanore; un possibile passaggio a Verona di Pozzo (o la presenza dei suoi disegni) potrebbe essere dovuto a Trezza, attivo in quel momento nella costruzione delle chiese di Marano e Cerro e per l'erezione dei nuovi parlatori del convento delle monache degli Angeli, tutti in Verona; CAMERLENGO, *Paolo Pozzo*, cit., p. 356.
62. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 105.
63. Lorgna nel giugno 1763 fu chiamato a insegnare le scienze matematiche nel Collegio Militare di Verona, istituito nel 1760 per preparare gli ingegneri militari della Serenissima; egli ebbe fama di ottimo matematico, il migliore d'Italia a detta di molti. Era stato nominato secondo maestro, affiancando il capitano ingegnere Pedrinelli, ma l'incremento degli alunni presso il collegio fece sì che, nel 1763, lo stesso Lorgna venisse aiutato dal matematico veronese Francesco Ventretti. «Senza distraere alcun soggetto tra quelli che sono al Pub.o Militare servizio [...] possono egualmente essere atti quelli, che quantunque non coperti di alcun titolo Militare, possiedono primo pei studj fatti e pei loro talenti quelle cognizioni, che li rendono atti a sostenere l'importante Posto di Maestri delle Matematiche, Fortificazione, e Disegno, trova perciò conferente questo consiglio in vista delle precedenti riflessioni del Savio med.mo di determinare la scelta del Maestro di Matematiche nella suggerita persona di Francesco Ventretti come quella che per le asserzioni med.me del pred.to Governatore, e per il parere ancora di altri soggetti di Merito e intelligenza oltre la qualità e costumi, accoppia a proprj talenti e studj la utile, ed opportuna facoltà di comunicare le proprie cognizioni necessarie [*sic*] a quell'impiego». B. BONCOMPAGNI, *Bullettino di bibliografia e di storia delle scienze, matematiche e fisiche*, X, Roma, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1877, p. 15.
64. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 105.
65. *Regesto biografico di Adriano Cristofali*, cit., p. 275.

66. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 105. Durante il XVIII secolo si sollevarono non poche controversie fra i possessori dei fondi agricoli mantovani e quelli veronesi sull'uso delle acque del fiume Tartaro, necessarie per l'irrigazione delle risaie e dei prati e al funzionamento dei mulini (C. MONTEFIORI, *Trattati legali per l'ingegnere-architetto e perito agrimensore*, Milano, Turati, 1853, pp. 249-310). Sulla vicenda del Tartaro cfr. anche R. SCOLA GAGLIARDI, *La navigazione dall'Adige al Po tra torri e paludi*, Verona, Consorzio di Bonifica Veronese, 2014.
67. MONTEFIORI, *Trattati legali*, cit., pp. 280-281.
68. «Siccome la sorgente de' passati inconvenienti in gran parte fu il non essersi data sollecita, e compiuta esecuzione allo stabilito con li Trattati suddetti, fu da' Signori Ministri Plenipotenziari ordinato alli Matematici Tenente Colonnello di Baschiera per li Mantovani, ed Antonio Gioseffo Rossi per li Veronesi, ed altri Periti seco loro condotti, che scorressero al lungo il Fiume Tartaro, suoi Influenti, e le Fosse di Pozzolo, e di Molinella, tenendo presenti le operazioni per anche da farsi a norma delli Trattati, e facendo gli scandagli, ed opportune indagini, affine non solo di scoprire gli abusi per rimediarvi, ma anche di rinvenire il modo, con cui accrescere al possibile le Acque»; *Trattato fra l'imperatrice Maria Teresa e la repubblica di Venezia sopra l'uso delle Acque del Tartaro per li possessori Mantovani e Veronesi*, Verona, Ramanzini, Verona 1768, p. II.
69. POZZO, *Promemoria*, cit.; VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 105.
70. *Regesto biografico di Adriano Cristofali*, cit., p. 275; POZZO, *Promemoria*, cit. A seguito della rinuncia del Pozzo, l'incarico verrà assegnato a due ex allievi di Cristofali, Antonio Pasetti e Simone Bombieri, che lo manterranno sino alla fine della Repubblica; CAMERLENGO, *Adriano Cristofali (1718-1788)*, cit., p. 320.
71. POZZO, *Promemoria*, cit.
72. *Ibid.*; D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 105. Si tratta quasi certamente di Carlo Canossa e non di Ugo Canossa (GRANUZZO, *Paolo Pozzo*, cit.). La famiglia Canossa al tempo dell'arrivo della Ferma Generale occupava il sesto posto delle famiglie aristocratiche con maggior ricchezza immobiliare, preceduta dai Cavriani, gli Arrivabene, i da Bagno, gli Arrigoni e gli Zanardi; M. VAINI, *Per una storia della società mantovana alla fine del '700. La riforma teresiana e le vicende storiche della nobiltà con particolare riguardo alla formazione della proprietà terriera*, «Civiltà Mantovana», VI (1971), 29, p. 344; S. MORI, *Il Ducato di Mantova nell'età delle riforme (1736-1784): governo, amministrazione, finanze*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 73 n. 160.
73. Dal 1759 il modello milanese della ferma venne esteso anche al territorio mantovano, sostituendosi ai finanzieri ebrei e introducendo la società Greppi, Mellerio e Pezzoli che sarebbe durata dal 1761 al 1769; MORI, *Il Ducato di Mantova nell'età delle riforme*, cit., p. 172. Le ottime doti di diplomatico del Greppi crearono inevitabilmente anche nel Mantovano una fitta rete di simpatizzanti, come testimonia la corrispondenza da Mantova, costituita da lettere di impiegati della ferma, di funzionari regi per la richiesta di referenze e raccomandazioni, negozianti che vogliono entrare in affari, nobili, ecclesiastici e ricchi proprietari per l'affidamento di commissioni, pur tuttavia senza mai raggiungere le più importanti personalità dell'élite cittadina. All'interno della nuova cerchia di personaggi vi saranno proprio coloro che ben presto avrebbero intessuto rapporti con l'amministrazione asburgica, tra i quali i nobili d'Arco, gli Andreasi, i Castiglioni, gli Zenetti, i Colloredo, i Bulgarini, i funzionari Montani, Saint-Lauren, Auberger, Avigni e il letterato Pellegrino

Salandri (*ibid.*, p. 181). La ferma, infatti, si occupava anche del commercio e della produzione del grano, dando vita a un vivace scontro tra liberali e conservatori dei vincoli annonari, spingendo inoltre alla corsa per l'ottenimento dei permessi di esportazione.

74. *Ibid.*, pp. 183-184.

75. Gian Domenico Pozzo, 27 febbraio 1764, Archivio di Stato di Milano, Greppi, b. 277 e m. Carlo Canossa, 16 giugno 1765, *ivi*, b. 35; in G. COPPOLA, *Il commercio estero dei prodotti agricoli e lo sviluppo dell'agricoltura in età teresiana*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, atti del convegno (Milano, novembre 1980), a cura di A. De Maddalena, E. Rotella e G. Barbarisi, I: *Economia e società*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 133-150; MORI, *Il Ducato di Mantova nell'età delle riforme*, cit., p. 183 n. 54.

76. ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti Patrii*, b. 45, cc. 619-620r-v (ex 613-614), Pozzo, *Promemoria*, cit. Si tratta probabilmente del sistema di contabilità illustrata nel libro di G. VERGANI, *Esemplare per la pratica della scrittura doppia economica. Ove si ha il vero modo di regolare qualsivoglia Libro doppio mastro co' suoi Libri ausiliari. Ed inventario de' mobili*, Milano, Galeazzo, 1741 e in *La scrittura doppia economica rischiarata, o sia un metodo il più facile, il più semplice, il più sicuro per tenere esattissimo registro dell'introito, e dell'esito di una cassa, e formarne a suo tempo gli opportuni bilanci*, Milano, Legnani, 1774, pubblicizzato tra l'altro nella «Gazzetta di Mantova» del 2 settembre 1774.

77. Questo è quanto riferisce Pozzo nel suo *Promemoria*, cit. Volta sostiene invece che la spedizione in mare sia avvenuta nel 1760, prima del coinvolgimento per il trattato d'Ostiglia, scrivendo che Pozzo stesso aveva acquistato una nave dal capitano Sujani (di cui non è pervenuta alcuna notizia) ma che presto venne richiamato in Verona dal padre. VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.

78. Nella mappa catastale della parrocchia di San Giacomo, la particella segnata al numero 171 indica come proprietario Giandomenico Pozzo, *quondam* Carlo. Tra 1774 e 1784 il fratello di Paolo era dunque proprietario dei locali segnati come «casa, corte, fabbrica di candele», successivamente trasformati in «macine per la fabbrica di pane e di paste», come indica la mappa del Raineri del 1831, nell'edificio segnato al numero 87.

79. POZZO, *Promemoria*, cit.

80. Probabilmente quella delle candele e del macello per il fratello e quella del grano per i Canossa.

81. Il palazzo, noto anche come Palazzo «del Ginepro», in riferimento alla contrada di appartenenza, si trova nell'attuale via Corridoni ai civici 13-15; fu prima degli Andreasi e successivamente acquisito dalla famiglia Varano di Camerino. V.P. BOTTONI, *Mantova numerizzata ovvero Guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa r. città*, Mantova, Caranenti, 1839, p. 150, n. 2531; G. GIRONDI, *Un itinerario tra le dimore degli Andreasi*, in *La famiglia Andreasi di Mantova*, a cura di E. Andreasi, G. Girondi, S. L'Occaso e R. Tamalio, Mantova, Il Rio Arte, 2015, pp. 205-251.

82. Forse Rosa, madre di Antonio Colonna, nipote e allievo presso l'Accademia del Pozzo, che probabilmente abitava nel medesimo palazzo.

83. «avendo ripigliato lo studio dell'Architettura, si trovò in grado coll'assistenza della benefattrice Famiglia Canossa di essere proposto a Maestro nelle Scuole delle belle Arti di quest'Accademia», ASMn, Fondo d'Arco, *Documenti patrii*, b. 45, cc. 66-71, VOLTA, *Elogio storico dell'Architetto Paolo Pozzo*, cit.

84. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori*, cit., p. 499.



Portraits of Ptolemy II and Arsinoe II (The Gonzaga Cameo?),
cameo, sardonyx, silver, copper, 3rd century BC. St Petersburg, State Hermitage Museum.

SALLY HICKSON

A CLEAN BREAK:
THE ENGRAVER JOHN VENDRAMINI
AND THE GONZAGA CAMEO
IN THE HERMITAGE

In the *Gentlemen's Magazine* of London for March 1839, there is an obituary that records the death, on 8 February, at the Quadrant in Regent Street, of the Italian-born engraver and print-maker John Vendramini¹. One of the many assistants in the workshop of Francesco Bartolozzi in London, Vendramini is best known now for the distinguished copy he made after Sebastiano del Piombo's *Raising of Lazarus*², as well as for many contemporary portraits. He was the father of Rosina Grant-Vendramini who, after the death of her first husband, married the Cavaliere Leonardo Cosimo Buonarroti, the last remaining direct relative of Michelangelo, with whom she essentially founded the Casa Buonarroti in Florence³.

One remarkable aspect of John Vendramini's career is the two years he spent at the Imperial court of Russia, 1805-1807, first in Petersburg and then in Moscow. While there, he became a particular favorite of Tsar Alexander I. In fact, the Emperor was so taken with Vendramini that he refused to issue him a passport to return to England. Instead, the writer of the obituary tells us that:

On one occasion, the Emperor ordered him [Vendramini] to be presented with a diamond ring, worth 5,000 rubles; and he was commanded to make a copy of an antique cameo belonging to the Imperial Collection at St. Petersburg, and esteemed the finest in Europe. It was considered so precious, that the copy was to be executed in the palace; and it seems that some malicious courtier, desirous of disgracing the artist, contrived, as if accidentally, to throw down his study, and break a laurel wreath which encircled the brow of Alexander the Great. Siberia swam before his vision, but he repaired the injury in so skilful a manner as to avoid any censure.

The story of the broken cameo is a fascinating anecdote since the object in question must surely have been the famous so-called "Gonzaga" cameo in

the Hermitage. This is an ancient cameo of the *capita jugata* variety, a double portrait, in sardonyx, considered, at various times, to represent Alexander and Olympia (although often identified as representing Ptolemy II and Arsinoe II). It is called the “Gonzaga” cameo because it was long associated with a double-portrait cameo owned by the famous Renaissance collector Isabella d’Este, the wife of Francesco I Gonzaga of Mantua, and identified in her collection as depicting Augustus and Livia. That cameo is now more frequently identified by art historians as the double-portrait cameo in the Kunsthistorisches Museum in Vienna⁴.

At some point in its history, the Hermitage cameo was, indeed, broken; there is a visible, horizontal fracture that runs across the necks of both profile portraits, mended with a thin line of gold. That break, however, preceded the arrival of the cameo in Russia, as it clearly appears in the engraving after a 1653 portrait of Raphael Trichet du Fresne, advisor to Queen Christina of Sweden, who is depicted holding the Hermitage cameo⁵. An engraving of the same gem, showing the same repair, attests to its presence, in the 18th century, in the Odescalchi collection in Rome⁶. This would make sense, since the Odescalchi eventually ended up with many objects from the Swedish royal collection. Pius VI acquired the cameo for the papal collections when he purchased the Odescalchi collection in 1794⁷. Pius must have given it to his nephew Livio Braschi in Rome, since it is recorded among the objects seized by French troops when they took possession of the Braschi collections in 1798⁸. From there, the cameo went to France. It was displayed in the Salon of 1804, and Ingres made a drawing of it. That drawing was later engraved by Auguste Boucher-Desnoyers, who was awarded a gold medal for the work in 1806⁹. The fact that the cameo was in Paris before 1804 does not, of course, preclude it being in the possession of Alexander I by 1805 or, at the latest, 1807. Curiously, the timing of the Ingres drawing and the subsequent print could suggest that the copies were commissioned to record the cameo for some specific purpose.

All reproductions of the cameo throughout this chain of provenance show the quite visible repair line across the necks of both profile figures. However, upon close visual examination (albeit from reproductions), the Hermitage cameo also has a clear, horizontal break line along the right side, at the base of the laurel wreath that encircles the head of Alexander the Great, cutting across the base of Olympia’s white feather crest. The break does not appear in earlier reproductions of the cameo but it is consistent with the account given of the Vendramini incident¹⁰.

The issue is, of course, that Vendramini was in Russia from 1805 to 1807, which is well before the date that the cameo is thought to have even been in Alexander’s possession. In the existing literature, the cameo is said to have

arrived at the Russian court in 1814, a gift from the Empress Josephine to Alexander I when he visited her that year at Malmaison¹¹. If Vendramini was drawing the cameo in Russia some time before 1807, Josephine's gift to Alexander would have been impossible.

Let us return to the account given in the obituary. The incident could be dismissed as anecdote, invented to demonstrate Vendramini's clever repair, but there are specifics which would have been difficult to invent. The cameo that Alexander I gave Vendramini to copy was considered the finest in Europe, so valuable that it could not leave the imperial palace, where it was housed in the imperial collections¹². It is called a depiction of Alexander, and the description of the break and the repair, with the reference to the laurel crown, are consistent with the cameo now in the Hermitage.

How, then, might the cameo have found its way to Russia before 1814? One possibility is that Napoleon himself gave it to Alexander when the two met at Tilsit to sign the short-lived Franco-Russian treaty, on 7 July 1807. It would, after all, have been an appropriate and flattering gift for the Tsar to receive an image of his namesake, Alexander the Great, and accounts of the meeting at Tilsit suggest that the affair was a ceremonial tour-de-force for both parties¹³. Vendramini would have been asked to copy the cameo shortly after Alexander brought it back to Russia, and then hastened his departure from court before the repair to his accidental damage could be detected. None of this changes the path of transmission of the cameo from the time it was in the collection of Christina of Sweden, nor does it shed any light on its earlier provenance, but it complicates the matter of its transmission from France to Russia. It also adds a lively chapter to the already complex history of one of the world's most famous antique cameos.

ABSTRACT

Sally Hickson considera il necrologio, datato 1839, dell'incisore italiano John Vendramini, che fu tra il 1805 e il 1807 alla corte imperiale russa dove, è noto, fece cadere un antico inestimabile cammeo che stava copiando per conto dello zar Alessandro I. La descrizione dell'episodio porta a ipotizzare che si trattasse del celebre *Cammeo Gonzaga* con doppio ritratto, un tempo tra le gioie di Isabella d'Este a Mantova e ora conservato all'Ermitage; e ad anticipare di diversi anni la datazione finora accolta dai più per l'arrivo del cammeo in Russia, il 1814. È la prima volta che viene presa in considerazione questa fonte, sin qui ignorata dalla bibliografia sul gioiello gonzaghesco.

NOTES

1. Obituary, John Vendramini, *The Gentleman's Magazine, and Historical Chronicle*, 165 (1839), March, p. 325.
2. D. ALEXANDER, "A Cosmopolitan Engraver in London: Francesco Bartolozzi's Studio, 1763-1802", *Print Quarterly*, XXXV (2018), 1 (March), pp. 6-26, <http://www.printquarterly.com/8-contents/66-contents-2018.html>. For contemporary reactions to Vendramini's engraving of the Raising of Lazarus, "Advantages of the National Gallery," *The Spectator* (21 March 1829), pp. 188-189, *ProQuest*, 9 December 2019. The review of the print provides some interesting insights into the contemporary distaste for Sebastiano. Some sources identify a brother, Francesco Vendramini (1780-1856), who followed John to Russia, arriving in 1808 and remaining there until his death in St Petersburg in 1856; some of his stipple engravings are dedicated to Alexander I, G. KOLOSOVA, "Western European and Russian Worlds in G.A. Stroganov's Book Collection", *Procedia: Social & Behavioral Sciences*, 200 (2015), pp. 253-260: 258.
3. I am currently researching Rosina Grant-Vendramini (Buonarroti) for a future journal article; she is most famous for having been interred, in 1856, in the tomb of Michelangelo at Santa Croce in Florence, for which see, most recently, M. LOH, *Still Lives: Death, Desire, and the Portrait of the Old Master* (Princeton: Princeton University Press, 2015) p. 271.
4. It is not my intention here to trace the various threads of provenance for the Gonzaga cameo, traditionally associated with both this cameo and the one in Vienna. Suffice to say that most historians now follow Nancy T. De Grummond in identifying the Vienna cameo as the one from Isabella's studiolo, "The Real Gonzaga Cameo", *American Journal of Archaeology*, 78 (1974), 4, pp. 427-29, Clifford M. Brown agrees that the Vienna cameo might have come from the Gonzaga collections, but he does not identify it with the one listed in the 1542 inventory, "The Gonzaga Cameo", *The Burlington Magazine*, 122 (1980), 922, pp. 69-70. He introduces a second cameo purchased by Vincenzo Gonzaga in 1597, which the Duke purchased as a match to the Augustus and Livia cameo, C.M. BROWN, "Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo and the 'Alexander and Olympias' Gems in Vienna and Saint Petersburg", in *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, ed. C.M. Brown (Washington, D.C.: Studies in the History of Art, National Gallery of Art, 1997), p. 86; L. BONOLDI, "Il Cammeo Gonzaga di San Pietroburgo e la gemma perduta di Isabella Gonzaga", *La Rivista di Engramma* (open access), ISSN 1826-901X, 88 (March 2011), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=706; the Hermitage cameo was exhibited as the Gonzaga cameo in 2008 at the Palazzo del Te, see E. ARSENTYEVA, "Il Cammeo Gonzaga. Enigmi della storia", in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, ed. O. Casazza, catalogue for the exhibition, Palazzo Te, Mantua, 2008-2009 (Milan: Skira, 2008); see also *The Immortal Alexander the Great*, ed. A. Trofimova, catalogue for the exhibition, Hermitage, Amsterdam, 2010-2011 (Amsterdam: Hermitage, 2010); G. VILINBAKHOV, A. BIJL, V. BOELE, D. MCKAY, & I.D. ERMOLAEV, *Alexander, Napoleon & Joséphine: A Story of Friendship, War & Art from the Hermitage*, catalogue for the exhibition, Hermitage, Amsterdam, 2015 (Amsterdam: Hermitage, 2015).

5. LOUIS MICHEL HALBOU, after Sebastien Bourdon, *Portrait of Raphael Trichet du Fresne*, 1653, from the Galerie du Palais Royal *gravé d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent...* (Paris, 1786-1808), fol. 3, fol. 6:3, reproduced in BROWN, "Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo", cit., p. 96.
6. Reproduced in N. GALEOTTI, *Museum Odescalchum: sive thesaurus antiquarum gemmarum cum imaginibus in iisdem insculptis et ex iisdem exculptis* (Venice: Monaldini, 1751), tabula xv, pp. 18-21.
7. TH. ASHBY, "The Palazzo Odescalchi in Rome", *Papers of the British School at Rome*, 8 (1916), 3, pp. 55-90: 69.
8. A fascinating contemporary account of the seizure of the pope's collections is given in *An Account of Some of the Sufferings of His Holiness Pius VI. Immediately Previous to His Being Forced from Rome. With Other Interesting Matter* (London: J.P. Coghlan, 1798).
9. S. BETZER, "Ingres's Shadows," *Art Bulletin*, 95 (2013), pp. 78-101: 84 and note 33.
10. Only a close, technical analysis of the cameo could accurately determine the extent of any break indicated by the visible surface damage; I can find no reproductions of the reverse of the cameo.
11. Josephine's gift of the cameo to Alexander I is frequently repeated in the literature, based on O. NEVEROV, *Antichnye kamei v sobranii Gosudarstvennogo Ėrmitazha* (Leningrad: Aurora, 1971). The Hermitage cameo was most recently exhibited as the Gonzaga cameo in the 2015 exhibition at the Hermitage, Amsterdam, "Alexander, Napoleon and Josephine: A Story of War, Art and Friendship," for which see the catalogue, cit.
12. It would be tempting to think that it had, in fact, been there since Catherine the Great purchased it as part of the Orléans collection. But then it could not have been in France, where it was copied by Ingres.
13. TH. MUNCH-PETERSEN, "The Secret Intelligence from Tilsit in 1807", *Napoleonica. La Revue*, 3 (2013), 18, pp. 22-67; DOI: 10.3917/napo.133.0022.



*Giuseppe Canella, Porta Pusterla a Mantova, olio su tela, 60 × 72 cm, ca. 1816.
Collezione privata.*

RENZO MARGONARI

GIUSEPPE CANELLA A MANTOVA DAL 1811 AL 1815

Giuseppe Canella nacque a Verona il 28 agosto 1788 e morì a Firenze l'11 settembre 1847. Avviato alla pittura dal padre Giovanni, senza aver seguito studi regolari, fu dapprima scenografo e quadraturista. Come tale dipinse a fresco e a tempera paesaggi di carattere decorativo per teatri e palazzi di Verona e di Mantova, dandosi poi alla pittura vedutista. Dopo avere intrapreso soggiorni a Venezia, a Milano, e viaggiato in Spagna, soggiornò a Parigi dal 1823 al 1831; si trasferì poi a Milano, già famoso, dove fu nominato consigliere a Brera. Eccellente paesaggista, dipinse i laghi lombardi, la campagna romana, i paesaggi bretoni, la marina veneziana. Tra i suoi allievi e seguaci figurano Luigi Ashton, il fratello Carlo Canella¹, Roberto Garavaglia, Costantino Prinetti e Giuseppe Renica. Alcuni studiosi gli attribuiscono una conseguenza stilistica su Giovanni Carnovali il Piccio.

Fino a oggi non era nota alcuna opera di Giuseppe Canella con vedute urbane di Mantova, mentre è stato ritrovato un suo dipinto del paesaggio collinare di Volta Mantovana visto dalla sponda sinistra del Mincio² e restano importanti testimonianze del molto lavoro svolto in città e in provincia, quali il ciclo di pitture murali realizzato nel Palazzo Guerrieri già Bonacolsi, un vero capolavoro nel salone di Palazzo Massarani³ e altre decorazioni sia in varie dimore cittadine sia in provincia, a Fossato nella casa di Ippolito Nievo, a Gazzuolo in casa Nuvoletti Perdomini. Del resto, secondando l'atteggiamento di scarsa attenzione degli studiosi d'arte per il nostro Ottocento, non si è ancora indagato, se non frammentariamente, sulla consistenza – che pare cospicua per qualità e per quantità – degli interventi mantovani del giovane Canella, mentre nello stesso periodo probabilmente iniziava la sua opera di pittore vedutista, per cui ogni ritrovamento nel genere è da considerarsi eccezionale considerando anche la rilevante assenza di opere simili da parte dei pittori mantovani stessi, tutti operanti a Milano. Nella capitale lombardoveneta Giuseppe fu il principale concorrente

del pittore bresciano Angelo Inganni (1807-1880) e dell'alessandrino Giovanni Migliara (1785-1837), pittore e scenografo, proverbiali paesaggisti urbani milanesi.

Nel periodo mantovano di Giuseppe Canella la titolarità di capocantiere restava al padre, il quale non pare abbia assistito Giuseppe confidando pienamente nelle sue precoci capacità, sicché egli cominciò a lavorare indipendentemente pure a Venezia dove si esprime più come pittore, esemplandosi anche ai grandi predecessori locali, soprattutto a Canaletto, per animare le scene con dettagli di vita vissuta. Nella biblioteca del Museo del Castello Sforzesco di Milano è conservata una breve autobiografia manoscritta di Canella dove si apprende che lasciò Verona attorno al 1810 per lavorare a Mantova e a Venezia seguendo il padre Giovanni, decoratore prospettico e quadraturista. È da considerare che all'epoca i discepoli di un maestro imprenditore non avevano diritto di firma, peraltro non ancora comunemente applicata neppure dai maestri se non in casi particolari; per questo le opere sia murali sia pittoriche realizzate a Mantova da Giuseppe Canella non sono firmate. Dopo Mantova, però, Canella intraprende una vita indipendente girovaga, da vero globetrotter dell'arte, ma purtroppo scarsamente documentata e di cui ben poco si conosce, nonostante l'abbondante produttività pittorica, né si può dire che il suo stile – pronunciato con caratteri di particolare evidenza – sia stato analizzato approfonditamente come meriterebbe. Ci si accontenta di considerarlo sommariamente tra i maggiori vedutisti del primo Ottocento.

Già dal 1802 il suo nome compare nei documenti d'archivio accompagnato dalla qualifica di pittore, a dimostrazione della sua precocità nel mestiere. I suoi lavori di carattere decorativo furono dimenticati, mentre si affermava dedicandosi al paesaggio e specialmente al vedutismo cittadino con piglio verista e animando le scene con sapidi tratteggi della vita quotidiana degli abitanti; a Verona, nella Galleria d'Arte Moderna si conservano alcune di queste vedute. Il suo fare potrebbe essere considerato "romanticistico", ma può collegarsi pure al neoclassicismo, come appare nei dipinti alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Brescia. Tale eclettismo lo rende un pittore piacevole e di successo; non meraviglia che per onore sia stato sepolto in Santa Croce, a Firenze⁴.

Dopo il soggiorno a Mantova, durato dal 1811 al 1815, egli passò a Venezia. Insoddisfatto di quanto offriva l'ambiente locale, forse ritenendolo troppo concorrenziale, si trasferì dapprima a Milano, dove espose nel 1819 all'Accademia di Brera, molto apprezzato dalla giovane critica. Nel 1820 circa si imbarca per la Spagna, che la moda romantica vedeva come fonte inesauribile di poetiche ispirazioni, ma tre anni dopo, nel 1823, si trova a Parigi⁵, dove rimane per quasi dieci anni esponendo ai «Salon» del 1826 e del 1827 alcune vedute della città che furono acquistate dal duca d'Orléans (il futuro Luigi Filippo), che gli attribuì la medaglia d'oro⁶. In quel periodo Canella viaggia anche in Alsazia, in Normandia, nel Baden, in Olanda. Ovunque, Canella acquista subito fama e rispetto⁷.

La sua carriera di pittore era, dunque, iniziata a Mantova non ancora indipendente dal padre, ma valendosi dell'abilità prospettica e scenografica acquisita appare già pittore maturo e sapiente nel dipingere le uniche vedute note, realizzate sul territorio. Tuttavia, sembrava davvero che non avesse mai realizzato vedute del paesaggio cittadino di Mantova finacché non sono state ritrovate due tele che per caratteri materiali come telaio e misure sono identici a quello, testé citato, di Volta Mantovana⁸.

Il ritrovamento⁹ è sensazionale per la rarità delle immagini e per la qualità pittorica. La mano di Giuseppe Canella è già facilmente riconoscibile per tipicità stilistica e per indizi formali. Si tratta di due dipinti, forse realizzati a breve distanza di tempo in sequenza, che rappresentano con oggettiva precisione, ma anche animosità descrittiva e invenzione scenografica, le due porte che durante l'occupazione austriaca consentivano l'attraversamento della città da San Giorgio al Te o viceversa. Se vogliamo – come induce la logica – che le due tele siano state dipinte attorno al 1815-1817, non c'è da stupirsi per la qualità eccellente della pittura di Canella, degna di un vedutista ormai in grado di sostenere elevati paragoni con colleghi più accreditati. Non risulta che all'epoca questi soggetti siano stati ritratti da altri pittori mantovani. Si può credere che le due opere siano state portate a Verona dall'artista medesimo rientrando dal lungo soggiorno mantovano, oppure eseguite a Verona. Le distinguo come dipinto «A» e dipinto «B». Le tele, orizzontali, di uguale formato 60 x 72 cm abitualmente impiegato da Canella, sono in perfetto stato di conservazione, telaio originale, prima tela scialbata sul retro. La sequenza da me proposta è del tutto arbitraria; tuttavia, l'analisi prudente delle immagini denota, pur nell'apparente oggettività della rappresentazione, certi "adattamenti" o "correzioni" del reale che suggeriscono di spostare la datazione al 1816-1817, valutazione di poco conto ma utile per comprendere il modo operativo del giovane Canella. Propendo più facilmente a credere, comunque, che i quadri in causa siano stati eseguiti appena dopo il soggiorno mantovano, ricavandoli da disegni preliminari tracciati sul posto senza precisare alcuni dettagli marginali. Ciò obbliga l'autore ad alcune invenzioni necessarie per definire il piano prospettico dello scenario. La posteriorità dell'esecuzione a pennello mi pare indicata anche dalla chiarezza della gamma cromatica già "veneziana".

Ogni vera opera d'arte cela un mistero piccolo o grande. In queste opere l'elegante imperfezione descrittiva istilla il dubbio che non sia, invece, voluta per conferire valore poetico all'immagine di una città piegata dalle vicende belliche e dalla povertà, ma non intristita e ancora fulgente del suo grande passato. Nella storia dell'arte le congetture estetiche o cronachistiche e le supposizioni non hanno alcun valore scientifico, eppure talvolta mettono sulla buona strada per ricerche successive. Una congettura circa la possibile data d'esecuzione non toglie nulla alla bellezza, né all'importanza, né all'unicità di queste due preziose tele di Giuseppe Canella.

Il dipinto «A» ritrae la prospettiva di porta Pusterla, edificio con copertura in terrapieno a erba come d'uso per i fortilizi. La porta a sud apre la difesa delle mura orientali dirimpetto a Palazzo Te. La veduta è ripresa stando a sinistra del ponte in mattoni con sei arcate che sembra più breve in discesa verso la sponda opposta, immaginata a un livello orografico inferiore non corrispondente al vero. A destra del ponte, sotto una casamatta fortificata con cinque fornic, riprende la cinta muraria a filo della fossa magistrale piena d'acqua ferma. Di qua, da ambedue le parti del ponte, c'è una piantagione di giovani alberi con poche foglie, indicando, forse, una stagione ancor fresca. Nell'angolo sinistro inferiore del dipinto è rappresentato con realistica vivacità un gruppo di cinque lavandaie intente a sciacquare e distendere i panni tolti dalle loro carriole. Un bianco lenzuolo steso incluso all'angolo sinistro inferiore rende smagliante la composizione rispetto ai canoni formali osservati dai pittori accademici e rivela la posizione assunta dal pittore nel riprendere la scena. La bassa diagonale del muretto del ponte illuminato dal sole con le figure sottostanti è un ardimentoso stratagemma per conferire all'immagine vivacità dinamica di vissuto quotidiano, specialità di Giuseppe Canella che si distinguerà per questo anche da pittore affermato con un repertorio più ricco e raffigurazioni più impegnative. In discesa dal ponte passeggiano conversando due passanti mentre più in basso sosta un picchetto composto da tre militari austriaci in divisa d'ordinanza, atteggiati accanto alla parete destra del manufatto, mentre un ufficiale con sciabola e guanti bianchi discute con gli altri due. Le figure sono dipinte con finezza miniaturistica e studio per gli atteggiamenti che lasciano intendere un trasporto attenzionale per gli animatori della complessa architettura che l'artista riproduce con perizia scenografica¹⁰. Non, però, il triangolo in ombra alla base del dipinto costituito dal ponte in muratura, abbastanza diverso dal reale, poiché la carrareccia era piana ed era lunga circa il doppio, pur con sei arcate sotto le quali passava l'acqua della fossa magistrale. Considerando che Giuseppe Canella non avrebbe sbagliato una prospettiva ripresa dal vero, è evidente che questi dettagli sono inventati, magari volutamente. Tutta la parte bassa del dipinto è fortemente scorciata "spingendo" la vista alla scala cromatica delle due fasce superiori. Il minor rispetto della realtà paesaggistica conferma indirettamente che fuori dalle mura della città-fortezza le circostanze rurali sono marginali, irrilevanti, per cui non valeva la pena rilevarle dettagliatamente nel disegno preparatorio, lasciando alle spalle Palazzo Te che era in rovina.

Certamente Canella non tornò a Mantova dopo gli anni del suo soggiorno e credo dipinse il quadro quando ormai si era fatto pittore esperto, però evidenziando ancora alcune ingenuità descrittive, né è credibile che abbia potuto riferire la scena con tanta acribia documentaria in virtù di una possibile capacità mnemonica. Allora, si può senz'altro far credito alle biografie che lo annoverano come artista precoce e istintivamente dotato. Oppure l'opera fu completata a

memoria dopo la partenza da Mantova. Del resto, le divise invernali dei militari sul ponte, così bene evidenziate, possono confermare con poco margine di approssimazione la stagione appena primaverile in cui fu eseguito il dipinto, per me parzialmente ripreso dal vero, come accerta la precisione con cui l'artista coglie la rifrazione delle ombreggiature e la specchiatura della luce in varia gradazione, e i dettagli minimi raccolti per il colore dei mattoni a vista e degli intonaci, l'arditezza prospettica, la vastità e il tono del cielo appena velato, la freschezza e franchezza della pennellata come tipicamente nei primi dipinti di Canella.

Solitamente, il pittore divide la superficie pittorica in due parti riservando quella inferiore alle costruzioni e la superiore al cielo terso o appena velato, come si può denotare tracciando la diagonale che parte dalla base all'angolo destro e sale fino all'angolo sinistro superiore, che raddoppia parallelamente quella inferiore tracciata lungo le spallette murarie del ponte, aumentando il dinamismo della scena. Si sovrappongono tre fasce orizzontali parallele. Il centro focale della prospettiva è lo scuro ingresso della porta. Alle spalle delle rosseggianti mura di mattoni fortificate s'intravede, a sinistra, la parte superiore del notevole complesso architettonico composto da Palazzo San Sebastiano, già dimora gonzaghesca, sovrastato dal grazioso loggiato dove sono stesi panni ad asciugare. Questo elemento architettonico risulta dilatato rispetto al vero, come si vede da alcune fotografie scattate molti anni dopo, durante l'inutile demolizione del complesso. A destra si vede il convento ormai caserma, avanzato da un magro albero che cresce sul bastione, ma che nella realtà sorgeva dietro la fortificazione.

È frequente nei paesaggi dipinti da Giuseppe Canella appoggiare alla base sinistra il maggior peso della composizione. L'insieme di varianti prospettiche che salgono verticalmente, componendo cubi e parallelepipedi sui quali si proiettano le ombre nella scena soleggiata, invitano il bravo scenografo e quadraturista pittore a esibire la sua qualità di prospettico e, nel contempo, dimostrare che il suo occhio coglie finemente il variare delle tonalità provocate dalla luce e dall'ombra sulle superfici minuziosamente descritte, e il suo pennello sa tradurre abilmente la momentaneità atmosferica. La luce solare proviene da est – da destra del dipinto – e la proiezione dell'ombra lascia indovinare la stagione e l'ora, tanto è esattamente descritta. La presenza del gruppo di lavandaie suggerisce che si tratta di un'ora mattinale, poiché il loro lavoro tradizionalmente era svolto al mattino. Vi è pure un azzardo cromatico: la parte contenuta nel triangolo compositivo inferiore di sinistra, con colori caldi, è divisa da quello superiore a destra, con uniforme colore ceruleo, mattinale appunto.

Questo dipinto, che – senza esagerazione – può definirsi un piccolo capolavoro del paesaggismo ottocentesco preromantico, è anche un prezioso documento storico, testimonianza dello stato di un angolo mantovano mai documentato poiché tutta la parte di quanto vi è descritto in primo piano fu demolita nel 1902 e anche l'elegante loggia del palazzo dirimpetto al convento in secondo

piano. Possiamo valutare l'esattezza della trascrizione canelliana, giacché esistono alcune fotografie delle malaugurate barbare demolizioni, ma a tutt'oggi non si conoscono immagini fotografiche dello stato precedente. Poiché l'occupazione austriaca interessata dalla sfera temporale rappresentata dal dipinto di porta Pusterla va dal 1815 al 1866¹¹, ritengo probabile che l'opera sia stata parzialmente realizzata durante l'ultimo anno di soggiorno di Giuseppe Canella nella città di Mantova, tra le prime prove del suo innato talento di paesaggista urbano.

Il dipinto «B», dedicato da Giuseppe Canella alla descrizione della porta San Giorgio di Mantova che si apre verso il ponte levatoio dall'esterno delle fortificazioni che passano alla città delle mura fortificate sul lago di Mezzo, ripete la struttura scenografica del quadro «A». Infatti lo spazio è suddiviso con due fasce orizzontali, quella inferiore sulla linea d'orizzonte lacustre è larga un terzo di quella superiore che è lasciata allo spazio indefinito del cielo azzurro ceruleo finemente velato. Sulla fascia inferiore appoggiano due linee oblique parallele che spingono lo sguardo a sinistra, come nel dipinto «A» dedicato a porta Pusterla. La diagonale più breve ritaglia un angolo soleggiato percorso da alcuni passanti e illumina nettamente una linea che parte alla base a un terzo. Il peso della composizione è sulla base sinistra come spesso nelle opere di Canella. La seconda parte dalla linea d'acqua - linea d'orizzonte sale all'angolo superiore sinistro della tela. Su questa trama elementare è tracciata una complessa rete di linee verticali, oblique e orizzontali per descrivere la complessità degli edifici dietro la porta, e il gioco geometrico della netta rifrazione d'ombre causata dalla luce solare proveniente da sud-ovest crea nette linee diagonali. Sole alto, pomeridiano e forte, se la dama che si appoggia alla balaustra guardando l'acqua col suo accompagnatore si protegge con un ombrellino. Dalla curva a gomito della porta esce un carretto trainato da un cavallo; il carrettiere sosta per ottemperare al controllo del picchetto austriaco¹². Più avanti, una donna con in braccio un bambino conversa con un uomo stando al centro della carreggiata acciottolata, mentre più sotto al riguardante un uomo con proporzioni evidentemente fuori registro prospettico – per farlo più vicino – spinge una carriola lungo il marciapiedi sterrato a filo del muretto bordato da stenta erba. Tutto il racconto è densamente particolareggiato. Il punto d'osservazione è parecchio elevato, come da sopra il vecchio ponte levatoio. La vista della strada acciottolata è “spinta” come su un proscenio e fortemente schiacciata; la carreggiata, ben più stretta che dal vero, con la sua animazione racconta “a volo d'uccello”. L'artista produce un esercizio prospettico volto a superare frontalmente la cinta muraria dove si eleva la quinta imponente dei palazzi mantovani, ponendo al centro il Palazzo della Paleologa che fatalmente occulta la parte centrale del Castello di San Giorgio; e applica un doppio registro prospettico per dimostrarsi e confermare le sue prerogative di abile scenografo. A destra, sui bastioni dove cresce l'erba, ci sono



Giuseppe Canella, Porta San Giorgio a Mantova, olio su tela, 60 × 72 cm, ca. 1816. Collezione privata.

tre persone tra le quali una si sbraccia nel salutare il vogatore dell'affollata barca che naviga sotto con cinque persone a bordo. Lo sguardo diretto a destra supera un golfo dietro un verdeggianti e alto folto di cespugli spingendosi fino alla costa di porta Mulina, e denota la massa lontana del Palazzo del Mago. Simile ricchezza di osservazioni documentarie e atmosferiche fa supporre che l'immagine sia sostanzialmente ripresa dal vero con un accurato disegno ed elaborando in seguito il progetto prospettico. Infatti, la tecnica esecutiva sembra più accurata e più pacata che nel dipinto «A». Rilevo, però, alcune imprecisioni descrittive quale, per esempio, la mancata denotazione del ponte levatoio che collega il rivellino alla strada in uscita e altre riduzioni, quanto lascia pur sempre il dubbio che l'opera sia ricavata da uno schizzo preparatorio con qualche osservazione indefinita, e ripreso a distanza di tempo per eseguire il dipinto.

Dietro il rivellino, l'ormai fatiscente Palazzina di Margherita Paleologa ideata da Giulio Romano, demolita nel 1899, è descritta dettagliatamente e costituisce la massa volumetrica centrale a cui convergono le linee prospettiche. Tutto il

resto è annotato con precisa prospettiva e sembra riferito con estrema cura, anche se qualche piccolo dettaglio non combacia con il vero, come il Castello di San Giorgio più elegantemente slanciato, apparendo meno massiccio che nella realtà. Dipinto di assoluto pregio nella pittura di genere del XIX secolo.

ABSTRACT

Renzo Margonari reports on the sensational finding of two Mantuan landscapes painted by Giuseppe Canella in the early 19th century. No works signed by this artist and depicting views of the town had been known so far; *Porta Pusterla* and *Porta San Giorgio*, held in a private collection, are from now on the first two.

NOTE

Sarebbe stato utile, forse, porre questo breve saggio sotto la rubrica «Mantova dei pittori» che conduco su questa rivista ricercando e analizzando opere d'ogni epoca, come una collettiva imago urbis di Mantova, realizzate da artisti non residenti, singolarmente rare fino a oggi; ma l'eccezionalità del ritrovamento qui commentato ha consigliato un intervento più esteso e peculiare di quelli consueti alla rubrica.

1. Fratello minore di Giuseppe, Carlo (Verona 1800 - Milano 1879) fu indirizzato dallo stesso agli studi nell'Accademia di Belle Arti veronese e seguì come pittore di genere, ma anche ritrattista e pittore d'interni, i percorsi del fratello. Esordì a Milano nel 1829 firmandosi come «Canella minore». Non espresse uno stile personale distinto e benché i dipinti del suo ultimo periodo siano talvolta confusi con quelli di Giuseppe le sue opere si riconoscono facilmente per una qualità pittorica un po' grossolana e costruzione ingenua che non dovrebbero dare adito a dubbi attributivi di sorta.
2. R. MARGONARI, *C'era una volta nell'arte mantovana*, «La Nuova cronaca di Mantova», 6 novembre 2020, p. 13.
3. R. MARGONARI, I. SQUARZONI, *Giuseppe Canella a Mantova*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXII (1997), 104, pp. 130-148.
4. Si può supporre, quadri alla mano, che nel soggiorno fiorentino il primo Domenico Pesenti lo abbia preso a esempio imitando il suo precisionismo e anche la sua professionalità imprenditoriale.

5. *Il Conciliatore*, a cura di V. Branca, III, Firenze 1954, p. 289, 5 settembre 1819.
6. Nei musei parigini Carnavalet e Nissim de Camondo, e di Saint-Denis sono conservati suoi lavori con vedute urbane francesi: vedi R. BASSI RATHGEB, *Il pittore Giuseppe Canella*, Bergamo 1945.
7. Ne riporta dipinti come la *Tempesta sulla costa di Scheveningen*, *Strada nel granducato di Baden* (Milano, Brera) e un album di vedute parigine, di buon effetto prospettico, assegnato al 1830.
8. BASSI RATHGEB, *op. cit.* Anche, tra l'altro: P. NICHOLLS, *I Canella e il gioco della Committenza. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, Milano 1991; *Giuseppe Canella 1788-1847. Paesaggi e vedute nei Civici Musei di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 1994), a cura di M. Mondini, Brescia 1994; F. PESCI, *Giuseppe Canella*, Verona 1998; EAD., *L'esperienza del vedutismo nella pittura veronese di primo Ottocento*, in *Imago Urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, pp. 112-129.
9. Questa segnalazione si deve all'iniziativa e all'acume di Andrea Tinelli, collezionista e conoscitore piacentino particolarmente attento all'arte mantovana dell'Ottocento, meritorio anche per aver riportato qui non pochi dipinti importanti di Ripari, di Trenti, di D. Pesenti e Bresciani da Gazoldo con Lomini.
10. È pensabile che più tardi questa particolarità abbia influenzato le opere di paesaggio urbano incise a Mantova dal giovane acquafortista Antonio Carbonati.
11. Ringrazio Valentina Margonari per aver pazientemente verificato con opportuni confronti la corrispondenza all'epoca delle divise austriache.
12. Si vede esattamente in una fotografia del 1890 e ancora in un bell'acquerello di Albert Anker, importante pittore svizzero, eseguito nel 1891, di collezione privata, e meglio in un quadro di Vincenzo Rizzoni, del 1899, conservato presso la Curia Vescovile, con una veduta pressoché identica a quella di Canella, ma indubbiamente di minore inventività estetica, veduta certo più veridica e forse più tarda ma senza slancio poetico, forse dipinta a ricordo della Palazzina o Villa della Paleologa.



ANDREA TORELLI

SCORCI DI MANTOVA A METÀ OTTOCENTO

Le testimonianze grafiche relative a Mantova vedono nel corso del XIX secolo un'evoluzione delle tecniche esecutive, della provenienza e tipologia di esecutori, dei destinatari pubblici e della diffusione a stampa dei lavori.

Il Settecento si era chiuso all'insegna del *Grand Tour*, con gli artisti europei, e segnatamente francesi e tedeschi, che compivano il viaggio di formazione nelle principali città d'arte italiane, e talvolta inserivano una sosta a Mantova, che costituiva un transito obbligato¹. All'inizio dell'Ottocento questa modalità non si interrompe, e numerosi artisti hanno lasciato disegni tratti dai palazzi mantovani, opere di cui ancora non è stata redatta una ricognizione accurata².

Verso la metà del secolo si assiste a un moltiplicarsi di iniziative editoriali, supportate dal perfezionamento della tecnica cromolitografica, e diversi artisti e studenti di ornato traggono dai loro taccuini gli esempi dai palazzi mantovani da dare alle stampe in repertori di decorazioni. Testi che incontravano un pubblico di estimatori e curiosi, ma che venivano anche utilizzati da architetti e decoratori come fonte di ispirazione professionale. In rapida successione cronologica vedono la stampa: Wilhelm Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen*, Berlin, Reimer, 1834; Ludwig Gruner, *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches & Palaces, in Italy, during the Fifteenth & Sixteenth Centuries with Descriptions*, London, John Murray, 1844; e dello stesso autore *Specimens of Ornamental Art Selected from the Best Models of the Classical Epochs*, London, Thomas McLean, 1850³.

In Italia l'aggiornamento a tecniche di stampa policromatiche stenta ad affermarsi, e la produzione vedutistica, che talvolta include anche Mantova, viene eseguita a litografia (eventualmente da acquerellare a mano), ad acquatinta o in qualche caso ancora tramite matrici calcografiche e persino xilografiche. Limitando l'attenzione alle edizioni dedicate esclusivamente a Mantova vanno

ricordate la serie di 32 acquetinte incise da Lanfranco Puzzi su disegno di Filippo Luigi Montini e stampate nella calcografia mantovana dei Fratelli Negretti nel 1829⁴, e la serie di 26 vedute della città e provincia realizzate da Marco Moro e stampate nel 1852 a Venezia⁵.

In questa vivace cornice editoriale va situato l'album che qui presentiamo, intitolato *Raccolta di vedute della città dell'antico Palazzo Ducale e del Te di Mantova disegnate sul luogo da Tancredi Liverani ed acquerellate da Romolo di lui padre nel 1854*, e con al foglio 49 un frontespizio identico, ma dedicato a Padova. Si compone di 56 disegni di cui 47 presentano vedute diverse di Mantova e dei suoi edifici e solo nove sono dedicati a Padova. L'opera è collocata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con segnatura DIS. 2.Liv.9. 1-57 e inventario GRA 000001015 (precedente inventario 600566). Nella stessa biblioteca si conservano nove diverse raccolte di disegni dei Liverani, per un totale di 660 immagini, quasi sempre acquerellate. L'antiporta del volume con il progressivo più alto recita [*Vedute e bozzetti scenografici.*] *Tomo quarantesimo sesto*, e la produzione della famiglia di scenografi sembra quindi essere davvero sterminata e ancora in parte sconosciuta⁶.

Per quanto riguarda l'album mantovano⁷ i due frontespizi e tutti i disegni sono eseguiti su fogli di dimensioni 455 × 327 mm a matita, penna e china e acquerelli. Una carta di guardia precede il primo frontespizio, con la scritta a penna: «Tomo Quarantesimo Secondo». Tutti i disegni recano in basso al centro titoli a matita ripassati a inchiostro, che riportiamo nell'ordine originale escludendo quelli padovani:

Avanzi del Palazzo della Favorita. Architetato da Giulio Romano
Una porta in Cittadella
Ponte e Porta Molina
Fianco di Porta Molina
Scalone del Palazzo Canossa
I.R. Arsenale nuovo di S. Francesco
Cortile dell'I.R. Arsenale nuovo di S. Francesco
Cortile dell'I.R. Arsenale nuovo in S. Francesco
Fianco dell'I.R. Arsenale nuovo di S. Francesco
Atrio nel Palazzo D'Arco
Cortile del Palazzo dei Conti D'Arco
Atrio e cortile dell'antico Convento Innocentini
Chiesa di S.^a Carità
Cortile dei Marchesi Sordi
Veduta di un Casolare Rustico a Porto Catena
Portici nelle Peschiere. Architettura di Giulio Romano
Macello, Pescheria, e S. Domenico, veduti dal Ponte di S. Silvestro
Ponte dei Massari
Ponte dei Massari verso la Pescheria

Cortile nel Palazzo Coloredo. Arch.^a di Giulio Romano
 Fianco della Chiesa di S. Barnaba con la casa di Giulio Romano da lui architettata
 Rovine di una scuderia incendiatasi nel 1854 presso Porta Pusterla
 Remoto dietro Santa Paola
 S. Andrea e Piazza
 Piazza
 Fianco di S. Andrea
 Vicolo di Casa Buonacolsi
 Vicolo dietro all'Arcivescovado
 Cappella del SS. Sacramento nella Cattedrale. Architettura di Giulio Romano
 Piazza S. Pietro
 Piazza della Legna presso porta S. Giorgio
 Castello e Corte veduti dal Ponte S. Giorgio
 Ponte S. Giorgio con vista del Castello e della Corte
 Castello annesso alla Corte fondato da Gonzaga nel 1300
 Cortile in corte, che mette nel Castello
 Veduta dell'Atrio nel Castello di Corte
 Facciata e Cortille dell'I.R. Basilica di S.^a Barbara
 Arco che dal castello mette alla Corte vecchia
 Chiesa di S. Sebastiano fondata dai Gonzaga nel 1400...
 Atrio Ducale nel Palazzo del Te. Architetto e Dipinto da Giulio Romano
 Galleria dei Cavalli nel Te
 Atrio nel Te
 Atrio nel Te
 Giardino nel Te
 Atrio e Cortile nel Te nel Quartiere detto la Grotta
 Bagni nella Grotta
 Parte posteriore del Te e del Quartiere detta la Grotta

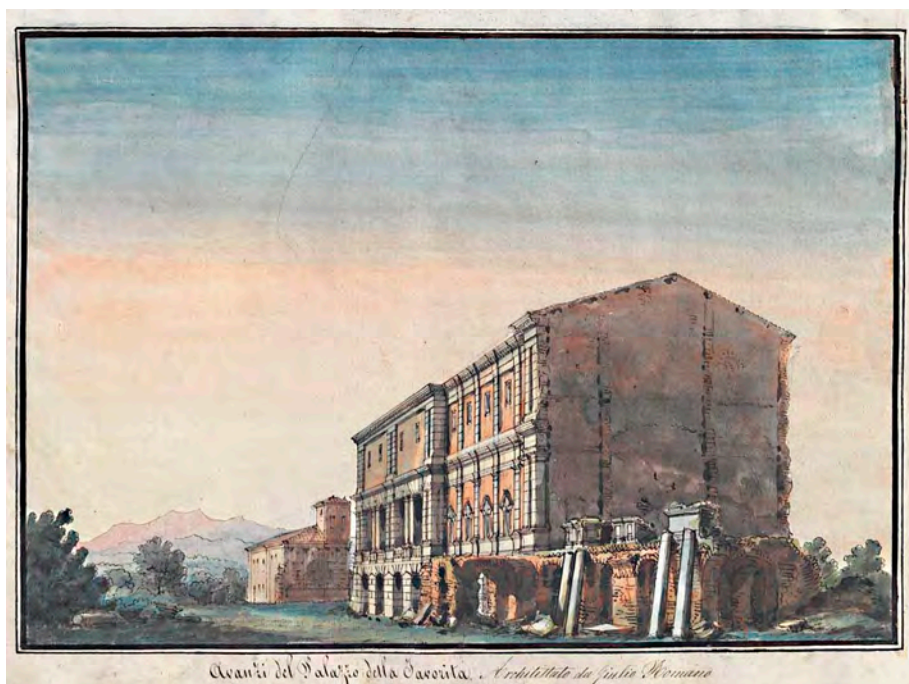
Il frontespizio è composto simulando diversi caratteri tipografici, con una varietà di tipi che asseconda i gusti editoriali dell'epoca e con tale perizia che è quasi impossibile accorgersi che non si tratta di una stampa ma di lettere manoscritte. Questo espediente suggerisce che le raccolte di disegni, dedicate a specifiche località⁸, venissero proposte per la realizzazione ad acquatinta da vendere eventualmente anche a fogli sciolti o, secondo l'uso di allora, con la formula dell'abbonamento o associazione. Dal momento che non sono emersi esemplari di disegni passati in stampa sembra evidente che nessun editore abbia ritenuto di ripetere con gli scorci artistici dei Liverani l'operazione già proposta con Montini-Puzzi o Marco Moro. Si deve considerare che le campagne di schizzi dal vero in giro per l'Italia di Tancredi potessero servire agli scenografi per disporre di un ricco repertorio a cui attingere per la realizzazione dei fondali d'opera⁹. L'incalzare del mezzo fotografico, che negli stessi anni si andava affermando, finirà col rimpiazzare del tutto il disegno nel vedutismo ornamentale e forse anche per questo nessuno tra le migliaia di splendidi scorci è mai passato

*Frontespizio*

al torchio. Anche la sensibilità artistica li differenzia dai precedenti citati che erano stati tradotti in stampa. Come scrive Antonella Imolesi:

In queste vedute di città e paesi romagnoli, le esperienze architettoniche e decorative della tradizione faentina e gianesca vengono a coniugarsi con la vena romantica dell'artista che annota, con segno rapido sui taccuini, immagini di scene urbane ed extraurbane interpretandole con la visione dell'uomo di teatro, trasformando piazze e palazzi in quinte scenografiche, calandole in atmosfere di sospensione e spaesamento, evocando negli antri, nelle grotte e negli orridi, fantasmi di piranesiana memoria e adottando per le vedute di ruderi e castelli l'ambientazione neogotica del medievalismo romantico "trubadour" che si andava affermando già dal secondo decennio dell'Ottocento¹⁰.

Lo scorcio del rudere della Favorita, con l'attribuzione erronea a Giulio Romano, è forse la più antica veduta del palazzo quando era ormai ridotto a rovina. Nella precedente stampa di Puzzi del 1829 l'edificio viene raffigurato integro, e il suo parziale crollo dovrebbe risalire alla fine degli anni Trenta. L'artista rinuncia a una visione frontale e predilige un punto di vista ravvicinato e



Avanzi del Palazzo della Favorita. Architetto da Giulio Romano

fortemente scorciato che enfatizza la frammentarietà dei resti e aggiunge un'aura romantica e struggente d'abbandono, sottolineata dalle sfumature del cielo al tramonto. L'assenza di personaggi, caratteristica di tutte le raffigurazioni dei Liverani, avvolge la scena in un silenzio sospeso. Il particolare delle colonne marmoree abbandonate contro le murature potrebbe essere un ulteriore espediente narrativo, ma non escludo, dato che i disegni erano tratti dal vero, che si tratti di un dettaglio puntuale, che testimonierebbe come a metà Ottocento la spoliazione della Favorita non fosse ancora conclusa.

Tre disegni sono dedicati al ponte dei Mulini, ripreso dall'accesso della città, e a una porta dal lato della Cittadella di Porto. L'infilata del porticato coperto mostra l'accesso da porta Molina. Si intravede il lampione a gas che illuminava il passaggio ma non si notano le statue del Redentore e dei dodici apostoli collocate entro il 1758 a vegliare sulle macine idrauliche a loro intitolate. Gli edifici annessi a porta Molina, con la torre merlata e il portale in pietra dal lato di Cittadella sono particolari mai rappresentati così dettagliatamente, e potranno dare indicazioni inedite per gli studi relativi.



Una porta in Cittadella



Ponte e Porta Molina

Fianco di Porta Molina



Lo scalone di Palazzo Canossa, reso ancor più scenografico dal contrasto tra l'interno fortemente illuminato e l'antro più scuro che accoglie chi entra, corrisponde bene alla descrizione della *scala grande di marmo* arricchita di statue di divinità e putti e sormontata dai due molossi (simbolo della famiglia) contenuta nell'inventario dei beni di Orazio¹¹. Nonostante qualche incongruenza e approssimazione non si può dubitare che l'artista abbia realizzato lo schizzo



Scalone del Palazzo Canossa

all'interno dell'edificio con il consenso dei proprietari originali, che lo abiteranno per un anno ancora.

Il debito nei confronti di Piranesi, a quasi ottant'anni dalla morte, è ancor più evidente in queste architetture d'interni, appena addolcito da un'atmosfera commossa.

Quattro disegni sono riservati alla chiesa di San Francesco e all'annesso arsenale austriaco, chiamato «Arsenale Nuovo» in quanto potenziato nel 1852 con la realizzazione del fossato e del contrafforte¹². Si deve tener conto che la prima guerra d'indipendenza era terminata solo da cinque anni, e i Liverani non erano cittadini dell'Impero austroungarico. Eppure i disegni non tradiscono alcun afflato risorgimentale o intento di documentazione degli aspetti militari. Il chiaro di luna del notturno, o lo sfumato dei toni di grigio che danno profondità alle architetture rispondono a un'ispirazione romantica distaccata dalla contemporaneità e dalle sue vicende politiche. Le riprese dai diversi punti cardinali restituiscono una raffigurazione completa degli edifici, anche quelli



I.R. Arsenale nuovo di S. Francesco

Cortile dell'I.R. Arsenale nuovo
in S. FrancescoCortile dell'I.R. Arsenale nuovo
di S. FrancescoFianco dell'I.R. Arsenale nuovo
di S. Francesco

adiacenti al soggetto principale, che trovano riscontro nelle planimetrie topografiche dell'epoca¹³. Il valore euristico di tutta la produzione dei Liverani risiede proprio nella possibilità di ritrovare l'aspetto, i volumi e gli alzati di edifici della città ormai scomparsi, di cui si hanno tracce cartografiche, archivistiche o storiografiche e che finalmente appaiono nel loro aspetto altrimenti precluso.

La notorietà e forse la finalità artistica aprivano agli scenografi faentini le porte dei palazzi nobiliari non solo a Mantova. Le suggestive vedute della dimora d'Arco saranno state realizzate grazie all'ospitalità del conte Carlo, che si dedicava anche lui a trarre architetture e copie d'arte per illustrare i propri testi a stampa e poteva a buon diritto considerarsi collega dei Liverani.

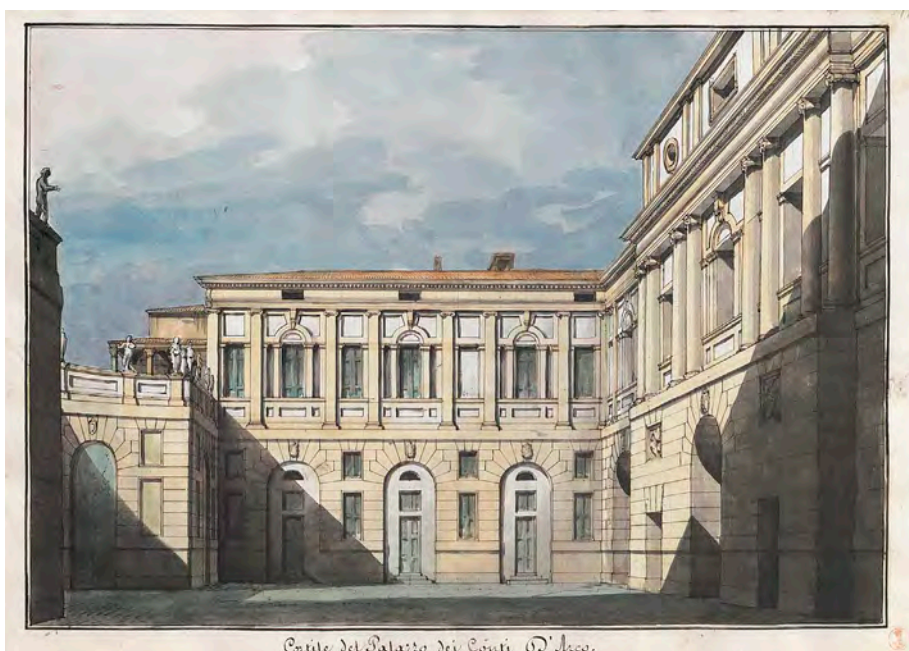
Le ombre nitide che accompagnano le superfici architettoniche, le luci che rischiarano l'antro, i cieli acquerellati fanno parte di un repertorio cromatico che padre e figlio padroneggiano alla perfezione con risultati sempre convincenti.



Atrio nel Palazzo D'Arco.

Atrio nel Palazzo D'Arco

Cortile del Palazzo dei Conti D'Arco



Cortile del Palazzo dei Conti D'Arco.



Atrio e cortile dell'antico Convento Innocentini

Al tempo della venuta a Mantova dei Liverani l'oratorio che ospitava la confraternita della Scopa Nera era già stato soppresso da settant'anni. Il titolo scelto dai pittori dimostra che la memoria del suo uso era ancora viva, rafforzata dal ricordo della missione dei confratelli, noti anche come Compagnia della Morte, dediti ad assistere i condannati a morte e accompagnarli fino alla sepoltura. La dedica agli Innocentini della chiesa fa probabilmente riferimento al martirio di fanciulli giustiziati¹⁴. L'atmosfera spettrale, che la fonte di luce riflessa sulla colonna drammatizza più che rischiarare, il cielo livido e i cespugli di parietaria che simulano uno stato d'abbandono sono espedienti stilistici, dato che il palazzo era già diventato la sfarzosa residenza patrizia della famiglia Pavesi. Il pittore attraverso questi particolari rinnova e rivisita la dolorosa sacralità del luogo.

La veduta della chiesa cittadina di Santa Maria della Carità riproduce fedelmente il sagrato con le pareti ornate dalle lapidi sepolcrali. Inedito è invece il loggiato sormontato dalle colonnine che ricama di ombre la facciata. Non è stato possibile rintracciare altre fonti che confermino l'esistenza del

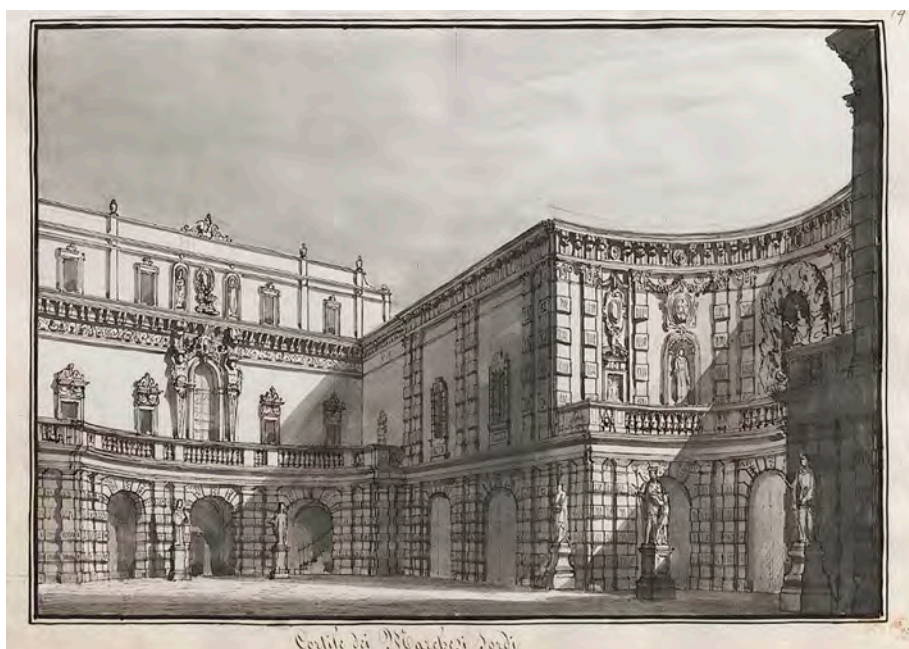
Chiesa di S.^a Carità

Chiesa di Santa Carità

porticato, ma il selciato odierno del marciapiede non è uniforme e porta traccia di una corsa di pietre che tamponano la fascia dove sembrano poggiare le colonne. Anche il campanile è riprodotto con grande verosimiglianza. L'unica licenza è il punto di ripresa distante dalla chiesa più di quanto lo spazio esiguo consentirebbe, dilatando il distendersi delle tre arcate tuttora esistenti della sagrestia.

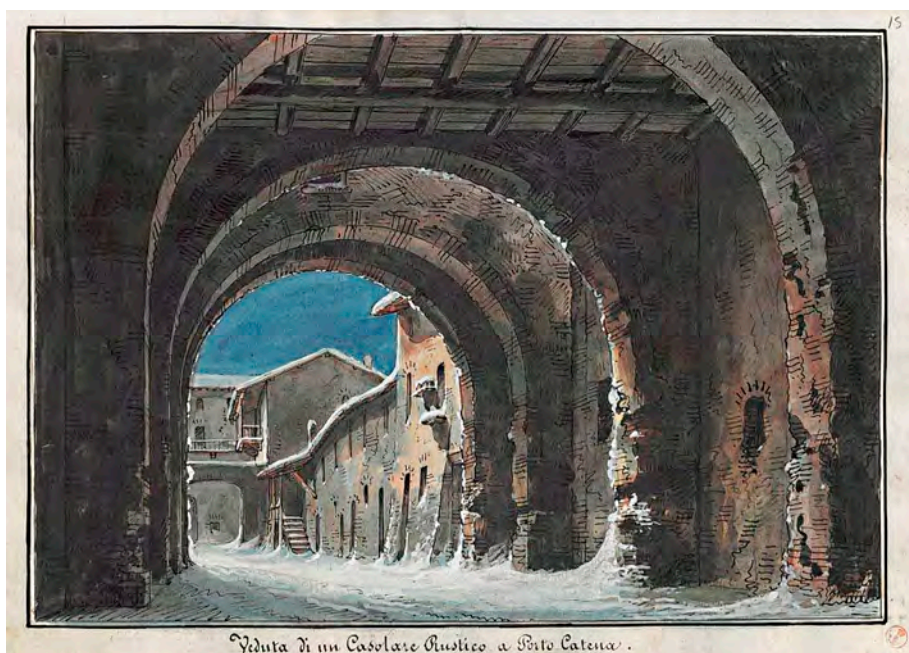
Una veduta dal vero, probabilmente autorizzata dai marchesi Sordi, mostra il fastoso cortile della loro residenza patrizia nel centro città. La costruzione della cornice architettonica corrisponde a grandi linee, ma i dettagli delle figurazioni e i soggetti delle statue sono difforni. Le incongruenze vanno riferite alle tecniche di realizzazione, che non sempre prevedevano una stesura definitiva in loco. Il completamento di fantasia non deve stupire dato che l'artista non era vincolato da contratti con la committenza.

Ancora una volta lo spazio reale viene reinterpretato come quinta teatrale, con i volumi più scuri che incombono in primo piano e la luce cadente che illumina il centro come fosse un proscenio.



Cortile dei Marchesi Sordi

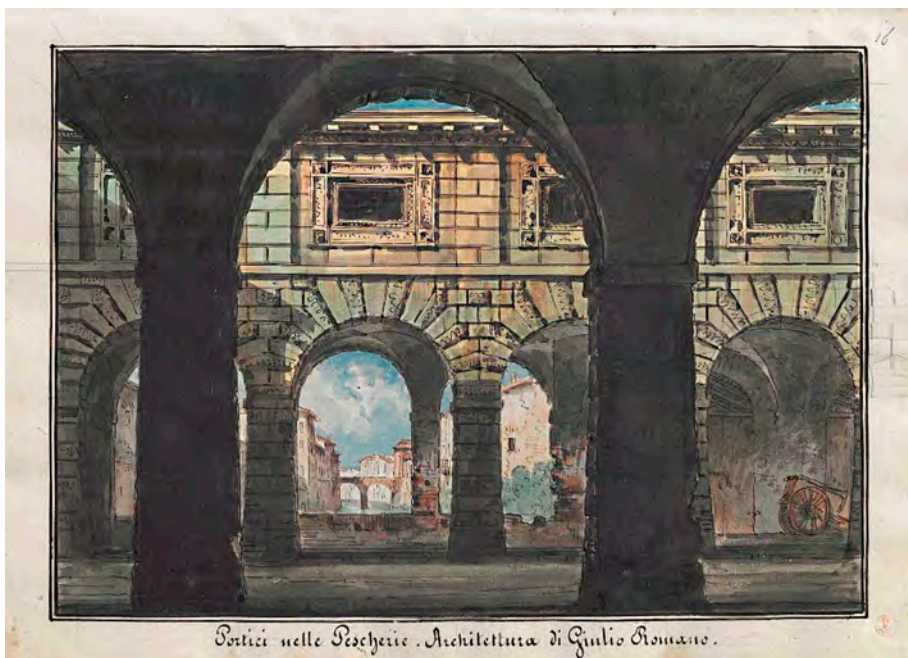
Veduta di un Casolare Rustico a Porto Catena



La veduta in basso a sinistra si riferisce all'arco di accesso al vicolo Canove, tutt'ora esistente. I piccoli cumuli di neve che creano un'atmosfera quasi montana potrebbero aiutare a individuare il periodo del soggiorno mantovano degli artisti, sempre che non si tratti di un espediente grafico di invenzione. Gli sfondati prospettici, gli antri e gli stretti passaggi si prestano a essere visti come fondali e scenografie teatrali.

Quattro vedute sono tratte dai ponti sul Rio. La prima mostra il portico delle Pescherie, dove un carretto da ortolano viene rimessato nell'angolo, come ancora succedeva fino a pochi anni fa. Il particolare più interessante, nella seconda veduta, è la demolizione in corso dell'edificio delle beccherie, con in vista i pilastri di sostegno e la puntellatura del terrapieno; sullo sfondo ancora si erge la chiesa di San Domenico. Le vedute dal ponte dei Massari sono sempre state soggetto frequentato dai paesaggisti e sarebbe possibile comporre lo scorrere degli ultimi 150 anni sul medesimo panorama.

Portici nelle Pescherie. Architettura di Giulio Romano





Macello, Pescheria, e S. Domenico, *veduti dal Ponte di S. Silvestro*

Ponte dei Massari



Ponte dei Massari verso la Pescheria



Quattro diversi scorci della città alternano edifici noti ad altri non ancora identificati. La paternità attribuita a Giulio Romano, come visto in precedenza, non sempre trova conferma negli studi successivi. È indubbia per la casa dell'artista, ma per Palazzo Colloredo viene erroneamente sostenuta nella guida di Basilio Soresina *Mantova descritta nella primitiva sua forma e nei successivi ingrandimenti fino allo stato attuale ad uso di guida ad osservare quanto v'è di*

spettabile pel cittadino e pel forestiere, pubblicata nel 1829 e nel 1851 dai fratelli Negretti, che i Liverani sembrano aver consultato. Gli affreschi nel cortile del palazzo, accennati e non leggibili, testimoniano decorazioni a oggi perdute. Allo stesso modo adesso manca la passerella sospesa tra la cupola e il campanile in San Barnaba, che poteva anche avere un utilizzo provvisorio. L'incendio di una scuderia, contemporaneo alla presenza dei pittori a Mantova, deve aver suggerito la realizzazione del disegno, che ha il sapore di uno scoop giornalistico.



Cortile nel Palazzo Coloredo.
Arch.^a di Giulio Romano



Fianco della Chiesa di S. Barnaba con la casa di Giulio Romano *da lui architettata*

Rovine di una scuderia incendiatasi
nel 1854 presso Porta Pusterla



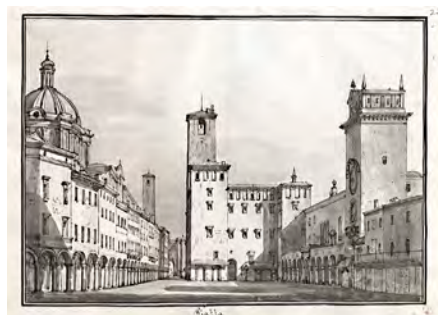
Remoto dietro Santa Paola



Dagli archivi e dai periodici l'episodio non è ancora riemerso, ma dovrebbe aver lasciato qualche traccia. Ancora da identificare è anche la collocazione dell'eremo, o forse cimitero, che il pittore raffigura nella struggente luce notturna. La colonna sormontata dalla croce che si intravede dietro il muro dovrebbe corrispondere alla Colonna di San Longino, collocata all'incrocio dei vicoli Cappadocia e Colonna, nei pressi della chiesa del Gradaro.



S. Andrea e Piazza



Piazza

Tre disegni consecutivi sono dedicati alla concattedrale di Sant'Andrea, con vista angolata sulla facciata, con scorcio del lato coi portici e un'ampia veduta di piazza delle Erbe, e infine sulla piazzetta oggi dedicata ad Alberti. Nel primo caso ci si presenta uno degli scorci più consueti, con la Cervetta ancora integra e tratteggiata di affreschi in facciata¹⁵. Piazza Erbe, che Marco Moro aveva

Fianco di S. Andrea



inciso pochi anni prima affollata di vita quotidiana¹⁶, si presenta qui deserta secondo la cifra inderogabile dei Liverani. La meridiana, di cui oggi resta il pignone, riportava ancora la raggiera oraria. Sul retro del Palazzo del Podestà si vede il torrione aggettante poi demolito, con un piccolo porticato d'angolo, così com'è ben documentata prima della demolizione la balconata centrale del Palazzo della Ragione. Gli edifici inglobano i resti della Rotonda, che resterà nascosta per altri 50 anni ancora. La veduta della piazzetta Canonica, prima che venisse ampliata e dedicata ad Alberti, presenta gli aspetti più significativi e inediti. Vi si scorgono gli edifici della fabbriceria, la casa del vicario coadiutore e altre pertinenze. È possibile notare che una robusta trave puntella l'edificio più voluminoso contro la muraglia della basilica. Un'ampia documentazione racconta le vicende della demolizione, che inizia solo una decina d'anni dopo¹⁷.

Due interessanti disegni coinvolgono due vicoli (vicolo Bonacolsi e l'ex vicolo San Giovanni Bono) che a metà Ottocento ancora si incrociavano perpendicolarmente, e oggi appaiono fortemente mutati dalle modifiche urbanistiche del quartiere. Nella prima veduta svetta la torre bonacolsiana da cui origina il toponimo attuale. Il contorno mostra segni del crollo di un edificio annesso. Al limite sinistro si intravede l'imbocco di un vicolo, oggi scomparso e trasformato in cortile privato. L'edificio alla sinistra, lasciato bianco per effetto chiaroscurale, mostra molto bene la costruzione della griglia prospettica a matita. Sopra il titolo a inchiostro si intravede una nota che interpreto come "Vicolo ove fu ucciso Sordello Bonacolsi con vista di suo Palazzo", citazione più erronea che erudita. Di grande interesse è anche la veduta dello scomparso vicolo di San Giovanni Bono dietro l'Arcivescovado. Le tozze colonne aggettanti sul retro del Palazzo delle Tre Cappe sono ancora in sede, nel cortile della scuola media «Maurizio Sacchi».



Vicolo di Casa Buonacolsi



Vicolo dietro l'Arcivescovado



La vista dell'arco di accesso, sempre segnalato nella cartografia precedente e la mole massiccia del Seminario Vecchio richiamano e completano il frammento parziale di affresco nella casa parrocchiale di San Leonardo, restituendo nella sua interezza un angolo ormai perduto della città.

Nella suggestiva cappella del Santissimo Sacramento in Duomo, come in altri disegni, la resa architettonica e le partiture a stucco corrispondono, ma tutti gli elementi figurativi sono invece di pura invenzione.

Cappella del S.S. Sacramento
nella Cattedrale *Architettura*
di Giulio Romano



Piazza S. Pietro

Piazza della Legna presso
porta S. Giorgio

Piazza San Pietro (oggi intitolata a Sordello da Goito) viene curiosamente inquadrata nella propaggine verso il passaggio porticato che chiudeva piazza della Legna (a cui è dedicata l'immagine successiva) rinunciando a mostrare le facciate del Duomo, di Palazzo Ducale, del Palazzo Vescovile e delle altre residenze affacciate sul grande spazio pubblico. Ben visibili sopra il vertice del campanile, ma anche lungo tutti i margini dei tetti sono le linee proiettate della griglia prospettica: è un'indicazione evidente della modalità di costruzione degli spartiti architettonici da parte del pittore. Nel campanile compare la trifora sfondata, ma con l'irregolarità quasi mascherata nella teoria degli archi a tutto sesto. È visibile nel secondo disegno l'antenna parafulmine al colmo del tetto; è un dettaglio presente sul tetto di molti edifici svettanti della città raffigurati dai Liverani, tenuto conto della diffusione recente di questi apparati, risalente al decennio precedente.

Il ponte di San Giorgio, accesso scenografico a Mantova, è raffigurato in due disegni che enfatizzano l'aspetto incantato della città, ormai in gran parte perduto.

Castello e Corte veduti
dal Ponte S. Giorgio

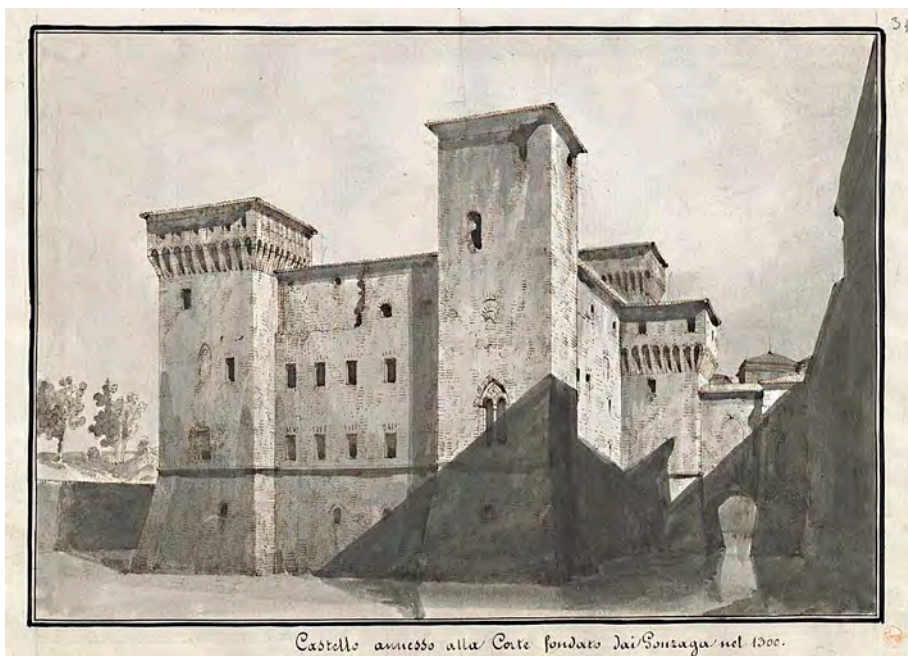




Ponte S. Giorgio con vista del Castello e della Corte

Non si vedono più ai giorni nostri il piccolo oratorio dedicato a San Giovanni Nepomuceno, con l'atrio illuminato quasi fosse il portale da cui entreranno in scena i personaggi di un dramma, e nemmeno la Palazzina della Paleologa lungo il percorso angolato del ponte¹⁸. Il tondo lunare al limitare dell'orizzonte, o forse il disco solare ormai tramontato, avvolge in una luce crepuscolare gli edifici della corte. Il secondo disegno mostra il manufatto a bilanciere del ponte elevabile e l'inedito edificio con la discesa al lago. Il dettaglio delle tipiche barche con lo scalmo asimmetrico resta comunque orfano di qualsiasi persona, un'assenza umana assoluta che si proietta anche ai piani più lontani in tutti i disegni.

La corte dei Gonzaga, il vasto complesso comunemente chiamato Palazzo Ducale, non diventa un dettagliato soggetto dei disegni mantovani dei Liverani. Solo il Castello di San Giorgio risulta raffigurato in una veduta di insieme, nei particolari di due diversi ambienti e nella piazza omonima. La sua mole massiccia è riprodotta in una gamma di grigi dalla resa quasi fotografica. Il fossato veniva tenuto asciutto ma finiva col raccogliere acque reflue che l'artista evidenzia in sprazzi luminosi; nel dettaglio del fossato, oltre al doccione dello scarico, si vede la saracinesca della chiavica che permette lo scarico al lago. La



Castello annesso alla Corte fondato dai Gonzaga nel 1300

terza veduta mostra l'atrio del Castello prima che venisse realizzata la scala elicoidale detta dei Cavalli, con le rampe ortogonali della scalinata precedente¹⁹. La veduta di piazza Castello, con l'infilata prospettica dei portici che in primo piano creano un'ampia zona d'ombra, sembra lo scenario perfetto per le scenografie teatrali dei Liverani. Pochi segni accennano a un apparato decorativo delle facciate esterne che ora non trova riscontro.



Arco
che dal
Castello
mette
alla Corte
Vecchia

Veduta
dell'Atrio
nel Castello
di Corte





Cortile in Corte che mette nel Castello

Si notano poche differenze con la situazione attuale nella raffigurazione della chiesa di Santa Barbara, mentre San Sebastiano è rappresentato nell'aspetto precedente l'inserimento delle scalinate frontali e la facciata mostra una traccia d'affresco ora perduta.

Chiesa di S. Sebastiano fondata
dai Gonzaga nel 1400 *Architettura*
di Leon Battista Alberti



Facciata e Cortile della I.R. Basilica
di S^a Barbara *Architettura del Bertani,*
fondata dai Duchi Gonzaga nel 1565



Molte vedute vengono dedicate a Palazzo Te, il soggetto più raffigurato: otto disegni che in qualche caso inaugurano punti di vista scenografici tuttora replicati nelle cartoline. I dettagli più interessanti sono le incongruenze e le difformità, che non sempre trovano una giustificazione. La visione *telescopica* attraverso il vestibolo del primo disegno mostra le colonne rustiche non ancora travisate dall'intonaco che le ricoprirà per quasi tutto il Novecento, fino ai restauri del 1988. La Sala dei Cavalli è, tra tutte, la raffigurazione più difforme: la partitura ornamentale e lo schema del soffitto corrispondono, e le decorazioni nel registro inferiore delle pareti sono plausibili, ma nella parete settentrionale compare un cavallo di troppo, ritratto frontalmente, e al posto delle tre finestre sono collocati affreschi di finte statue. Si può pensare che il completamento del disegno sia avvenuto successivamente. Nell'ultimo decennio prima dell'ingresso nell'Italia unita, l'uso *turistico* di Palazzo Te era residuale e comunque non esclusivo e molti degli artisti di passaggio²⁰ traevano schizzi corredati di annotazioni cromatiche o iconografiche per integrarli successivamente, spesso con interpretazioni di fantasia.

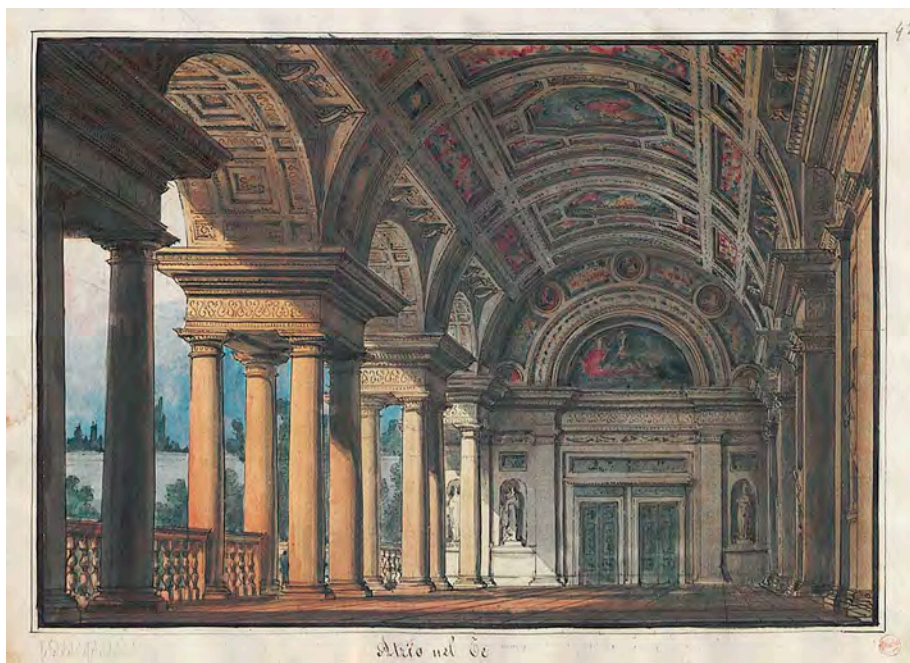
La Loggia di Davide è inquadrata verso meridione a colori, e in direzione dell'edera in toni di grigio. Le macchie acquerellate che simulano gli affreschi senza replicarli e la ricchezza di dettagli restituiscono una fedeltà notevole. Una eventualità su cui torneremo è che gli artisti potessero disporre di un ausilio fotografico, ma come spiegare allora le imprecisioni macroscopiche in altri ambienti? Oppure talvolta potevano lavorare al cavalletto per lunghi periodi e in altri casi si dovevano limitare ad annotazioni più veloci? La questione difficilmente potrà essere definita senza testimonianze ulteriori. Nella veduta monocroma si nota, alla sinistra del ponte sulle peschiere, una fioriera in marmo: questo elemento erratico nelle istantanee di Palazzo Te dei successivi centocinquant'anni comparirà sempre in posizioni diverse. Lo scorcio angolato della facciata sul giardino e delle

Atrio Ducale nel Palazzo del Te
Architettato e dipinto da Giulio Romano



Galleria dei Cavalli nel Te





Atrio nel Te

peschiere presenta un vistoso crollo della balaustra nel segmento verso le fruttiere; nessuna traccia architettonica conferma che si trattasse in passato di una balaustra a colonnine come la raffigura il pittore, ma piuttosto di un basso mu-

retto come ancora oggi si vede; che però la struttura fosse oggetto di riparazioni è confermato dai lavori avviati nel 1846²¹. Ancora una volta è difficile ricostruire la realtà attraverso la trasfigurazione artistica.



Atrio nel Te



Giardino nel Te

Il giardino segreto nell'appartamento della Grotta è proposto in maniera fedele. Manca però il *serramento di vetriate*²² che chiudeva la loggia, ed era stato realizzato intorno al 1790, più volte ripristinato fino alla definitiva rimozione nel 1989. La vegetazione che cresce disordinata lungo il perimetro è coerente con lo stato di manutenzione dell'epoca. In Palazzo Te, a differenza di altri luoghi, l'afflato romantico dello stile dei Liverani invece che enfatizzare lo stato di abbandono ripristina artificialmente una integrità e un nitore che, stando alle relazioni contemporanee dei tecnici, era solo una pia aspirazione. Nel bagno della grotta, scrigno artificiale di frescura e riflessi d'acqua, il ripristino immaginifico operato dal pittore raggiunge l'apice. Le fontane che nell'abside e in ogni nicchia ricompaiono a dispensare copiose fonti, il luminoso oculo che rischiara l'antro sono elementi che l'artista immagina. Dopo aver trasfigurato in ruderi e rovine i

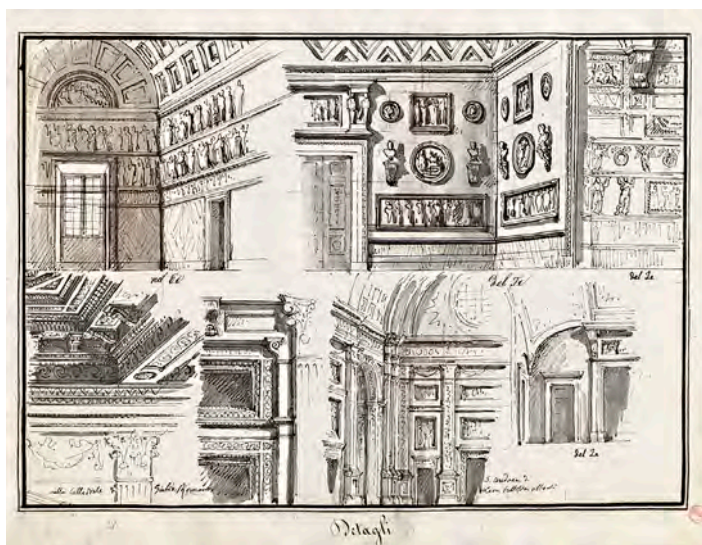
Atrio e Cortile nel Te
nel Quartiere detto la Grotta



Bagni nella Grotta

cortili eleganti delle residenze patrizie, di fronte all'arte rinascimentale che versa in abbandono i Liverani sentono di dover ricreare l'incanto.

Parte posteriore del Te
e del Quartiere detto la Grotta



Detagli

L'ultimo disegno dell'album, prima del frontespizio dedicato a Padova, è intitolato «Detagli» (il talento nel disegno della famiglia Liverani non si accompagna ad altrettanta padronanza dello scrivere) e raffigura in schizzi curati e ombreggiati quattro particolari di Palazzo Te, due del Duomo e uno di Sant'Andrea. Il grado di dettaglio non permette di descrivere i singoli particolari, ma lo spartito geometrico e la struttura architettonica corrispondono. Il tono da taccuino di viaggi sembra simulato, l'attenzione per i contrasti di luci e ombre e di vuoti e pieni tradisce una postproduzione a tavolino. Resta aperta, e lasciata ad analisi successive, la questione di un utilizzo del mezzo fotografico da parte dei Liverani. Come visto in alcuni disegni emerge una costruzione prospettica con griglie e via di fuga tradizionali, ma in altri casi la verosimiglianza fotografica è notevole.

Un secondo volume di disegni a firma dei Liverani tra quelli conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, intitolato [*Album di vedute*] Tomo *Quar[a]ntesimo*, segnatura DIS. 2.Liv.I. 1-106, consultabile su <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/stampedisegni/BVEO710929/BVEO710929/1>, contiene vedute del territorio mantovano.

Non è possibile in questa sede analizzare ogni singolo scorcio e pubblicarne i disegni; mi limito a riportarne l'elenco (mantenendo le numerose inesattezze) con la numerazione. Va notato che l'ultimo disegno porta la datazione del 1855, a dimostrazione che il soggiorno nel Mantovano si protrae, forse non continuativamente, a cavallo di due anni.

- 51 Monumento della Principessa Matilde nel ingresso della Segrestia...
- 52 Una parte del Convento di S. Benedetto in Polirone...
- 53 Fianco della chiesa ed entrata nel Convento di S. Benedetto in Polirale...
- 54 Atrio tutto dipinto nel 1500 nel Palazzo Ducale in Mantova...
- 55 Casa ho Palazzo delle Streghe fuori di Porta S. Giorgio di Mantova...
- 56 Salita che mette ai giardini del Palazzo ducale di Mantova...

Atrio tutto dipinto nel 1500 nel Palazzo Ducale in Mantova...





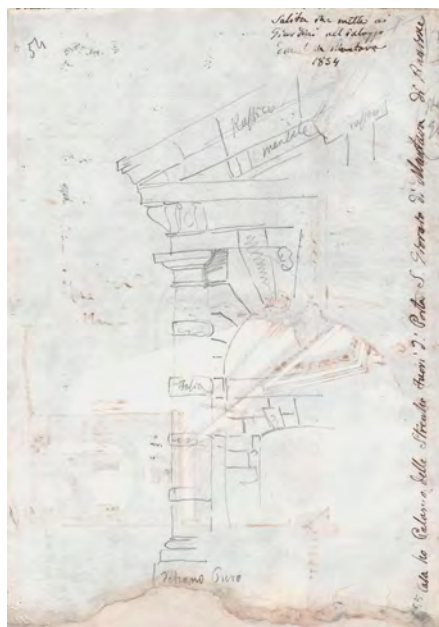
Salita che mette ai giardini del Palazzo ducale di Mantova

- 57 La seconda Fabbrica al Bosco della Fonte fuori di Mantova...
- 73 Veduta della Chiesa delle Grazie fuori di Mantova come nel 1854
- 74 Marmiolo Castello dei Principi Gonzaga ove esisteva una superba villa...
- 75 Marmiolo
- 76 Roverbella. Paese del Territorio Mantovano come nel 1854
- 77 Parrocchia di Canedole sul Mantovano il campanile ridotto a torre negli Affari del 48 come nel 1854
- 78 La villeggiatura detta Canedole da Sig. i Gricolati di Verona come nel 1854
- 79 Avanzi del Castello di Governolo paese del territorio Mantovano come nel 1854
- 93 Veduta del Oratorio di S. Antonio alle quadrate in vicinanza i Governolo comune di Mantova come nel 1854
- 94 Veduta del Castello ho Palazzo dei Principi Gonzaga in Revere come nel 1854
- 95 Veduta della Chiesa di Felonica 3 Miglia Doppo Sermide. Sulla riva del Pò come nel 1854
- 97 Veduta della Piazza di Sermide, del Palazzo Comunale e del unico avanzo della Rocca ho castello. come nel 1854
- 98 Veduta di una parte del cortile nel Palazzo di Campagna in Sermide dei Conti Magnaguti come nel 1854
- 99 Veduta di S. Croce di Lagurano in Val di Sermide di antichissima costruzione ed internamente tutta dipinta che ho [ispezionato?] l'intorno ed il fianco scopersi belli figure dipinte a fresco come nel 1854
- 101 Veduta di Ostiglia sul Po di fronte a Revere. unico avanzo della fortezza e con vista della Chiesa Arcipretale come nel 1854
- 102 Castello dei Marchesi Cavriani di Mantova sul Pò che glie né porta via un pezzo tutti gli anni. come nel 1854
- 103 Veduta di Gonzaga Castello dei Duca di Mantova come nel 1855. feci questi pochi segni con continua pioggia

Riporto solo due disegni, al numero 54 e 56, poiché risultano riferiti ad architetture del Palazzo Ducale di Mantova. L'atrio del Ducale al numero 54 raffigura il passaggio, chiamato Volto Oscuro, che sbocca in piazza Santa Barbara, e che dal titolo si suppone mostrasse al momento tracce di affreschi, mentre il numero 56 raffigura l'accesso al Giardino dei Semplici dalla salita di piazza Santa Barbara.

In chiusura voglio mostrare uno degli schizzi che quasi sempre compaiono al verso dei fogli disegnati e acquerellati. Al verso del foglio 54 compare un portale rustico con diverse annotazioni, e una didascalia che recita *Salita che mette ai giardini del Palazzo ducale di Mantova 1854*, ripetendo il titolo più correttamente presente nel disegno al recto del foglio 56. Come mi segnala puntualmente Giulio Girondi il disegno coincide perfettamente (persino nelle annotazioni dei dettagli) con la facciata della palazzina realizzata da Dattaro al

Bosco della Fontana, a cui si riferisce, correttamente titolato, anche il disegno al foglio 57 recto. La nota errata è stata probabilmente aggiunta in un momento successivo sulla base di un errore o di un ricordo travisato.



ABSTRACT

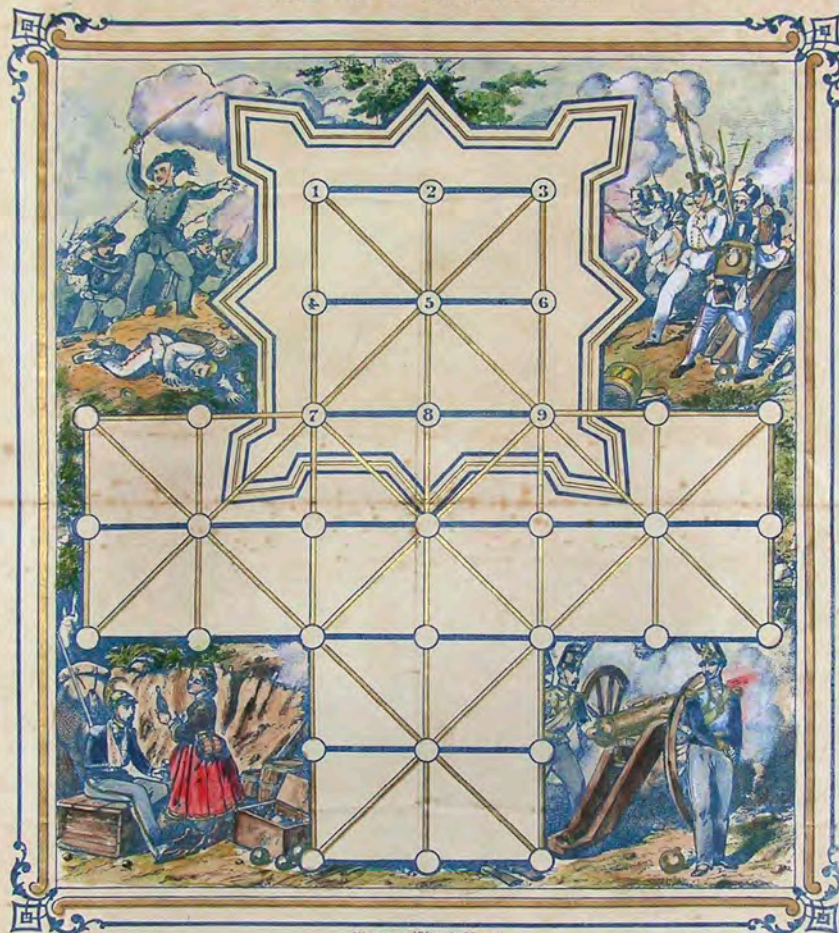
Romolo and Tancredi Liverani, father and son and set designers from Faenza, arrived in 1854 in Mantua, where they painted over fifty views of the town and its surroundings. In their albums held by the National Central Library in Rome we can observe Mantuan buildings that no longer stand or that have been radically transformed, and original views of the town streets, where the absence of human figures stands out.

NOTE

1. Per approfondimenti sul tema del *Grand Tour* restano imprescindibili i testi di Cesare de Seta: *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014; *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992. Un taccuino di disegni eseguiti a Mantova sul finire del settecento viene descritto in A. BELLUZZI, *Palazzo Te nei disegni di Charles Percier*, in *Charles Percier e Pierre Fontaine dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, Milano, Silvana, 2014, e un disegno mantovano di Ingres è indicato in G. VIGNE, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné*, Musée de Montauban, Paris, Gallimard, 1995, p. 530 n. 2943.
2. Tra gli autori di cui sopravvivono disegni mantovani ricordo Francois Debret, allievo diretto di Charles Percier, i tedeschi Konrad Hustaedt, Fritz Klingholz, Leopold Gmelin, Emil Hoffmann, Persius Reinhold, Oscar Sommer, Carl von Stegmann, Johann Heinrich Strack, Adolf Ginzel, Alfred Morgenstern, Hermann Stiller, Hermann Herdtle, Josef Knabl, lo svedese Aron Jóhannsson, l'olandese Constantijn Muysken e l'italiano attivo a Berlino Guglielmo Stella. Limiti di spazio e tempo impongono di trattare in altra sede questa notevole ed eterogenea messe di disegni.
3. Gli splendidi disegni realizzati da Gruner durante il soggiorno italiano tra il 1825 e il 1828 sono ora conservati al Victoria & Albert Museum di Londra: https://collections.vam.ac.uk/search/q=gruner&images_exist=true&page=1&page_size=15.
4. Cfr. G. CIARAMELLI, C. GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Angeli, 2005, p. 120.
5. Cfr. D. FERRARI, *Mantova nelle stampe. Trecentottanta carte, piante, e vedute del territorio mantovano*, Brescia, Grafo, 1985 e L. PARIS, *Disegni di Marco Moro in una collezione privata triestina*, «AFAT (Arte in Friuli Arte a Trieste)», 33 (2014), pp. 197-210.
6. Alla Biblioteca Manfrediana di Faenza sono conservati altri 13 album, per un totale di 1500 disegni e nel Fondo Piancastelli della Biblioteca Saffi di Forlì 10 album eseguiti tra il 1825 e il 1860.
7. Consultabile a una definizione davvero notevole, che consente di apprezzare i più minuti dettagli, all'indirizzo http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/stampedisegni/BVE0729620/BVE0729620/1?paginateDetail_pageNum=1.
8. Interi album sono dedicati a Urbino, Cesena, Pesaro, Ferrara, Ravenna e molte altre località.
9. Per l'attività di scenografi dei Liverani, che in questa sede non verrà approfondita, cfr. O. JESURUM, *Le prime opere di Verdi nella interpretazione scenografica di Romolo Liverani*, «Studi verdiani», II (1996), estratto, p. 235.
10. In *La Romagna allo specchio. Il patrimonio culturale della Romagna e Carlo Piancastelli. Sessant'anni dopo: le iniziative, il fondo e la sua consistenza*, Forlì, Comune di Forlì, 1998 («Itinerari piancastelliani 1998/1999. Autunno forlivese 1998»), p. 32.
11. Inventario dei beni di Orazio Canossa del 25 maggio 1673, Archivio di Stato di Mantova, notaio Giovanni Stefani, filza n. 3.
12. Cfr. C. BONORA, *Le difese militari in Mantova e il suo territorio*, Milano, CARIPLO, 1999 p. 233.

13. Cfr. per esempio la *Pianta della Regia Città di Mantova* di Giuseppe Raineri del 1831.
14. Cfr. R. BENEDUSI, *Le chiese della città di Mantova nel '700*, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2019 («Quaderni di San Lorenzo»).
15. Una riproposizione dettagliata degli affreschi, da cui non è però possibile ricostruire quanto di originale sopravvivesse della decorazione, è pubblicata in «Arte italiana decorativa e industriale» del 1881.
16. Gianluigi Arcari presenta il disegno iniziale di Luigi Montini in *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova*, Milano, Silvana, 2019, pp. 209-211, ancora più animato e vocante.
17. Le pratiche, riguardando edifici della curia ma anche la creazione di una piazza demaniale, sono consultabili con un notevole corredo planimetrico nell'Archivio Storico del Comune di Mantova, Titolo II, articolo 21, fascicolo 100, piazza Leon Battista Alberti 1874/1900, e nell'Archivio Storico Diocesano, Basilica di S. Andrea, Fabbriceria, bb. 264, 266 e 329. La storia di piazza Alberti, paradigmatica delle trasformazioni dalla tarda antichità al presente, meriterebbe un saggio a parte, fino alla recente rivisitazione urbanistica e oltre.
18. Molte vestigia dei due edifici sono oggi conservate in Palazzo Ducale, cfr. S. L'OCCASO, *La Palazzina della Paleologa*, in corso di pubblicazione.
19. Ringrazio Stefano L'Occaso per la precisa identificazione.
20. Vedi *supra*, nota 2.
21. Archivio di Stato di Mantova, Scalcheria, b. 124 citata in A. BELLUZZI, *Il Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, I, p. 253
22. *Ibid.*, p. 240

ASSEDIO DI MANTOVA OSSIA GIUOCO DELLA FORTEZZA



Milano presso l'Editore L. F. Bertelli

Il Giuoco della fortezza divide in cinque parti la parte superiore ove i punti, ed interseccazioni, sono numerati figurano la fortezza, e le quattro parti inferiori il campo degli **assedianti** la fortezza deve combattere con due soli **soldati** che dicono **assedati** contro le quattro parti inferiori occupate da 24 **assedianti**. Cominciando a giocare i due **assedati** si collocano a volontà, entro la fortezza, sopra qualunque dei punti numerati, ed i 24 **assedianti** collocansi sopra i punti senza numerarli fuori della fortezza. I **soldati assediati** non possono avanzare che seguendo la linea retta in direzione dritta ed obliqua; non possono retrocedere né seguire le linee nere trasversali; **luogo** i due **soldati assediati** possono seguire le linee rette e nere, oblique e trasversali ed anche retrocedere per portarsi sopra qualunque punto non occupato. Questi però i due **assedati** devono **prendere**, come nel giuoco di dama, qualunque **soldato assediante** dietro al quale siano in punto vuoto, ovvero non occupato potendone prendere anche diversi se avanzando che retrocedendo. I 24 **assedianti** non possono **prendere** i due **assedati**, ma possono però **soltarli**, come nel giuoco di dama, se questi devono prendere avverso mancando di farlo. La combinazione del giuoco consiste, da parte dei 24 **assedianti** di attirare fuori della fortezza i due **assedati** ed occuparne le loro posizioni, e quindi da parte dei due **assedati** a procurar sempre di ritirarsi nella fortezza per impedire.

Assedio di Mantova ossia Giuoco della Fortezza, litografia in blu e oro, con coloritura a mano, terzo quarto del XIX secolo.

UMBERTO PADOVANI

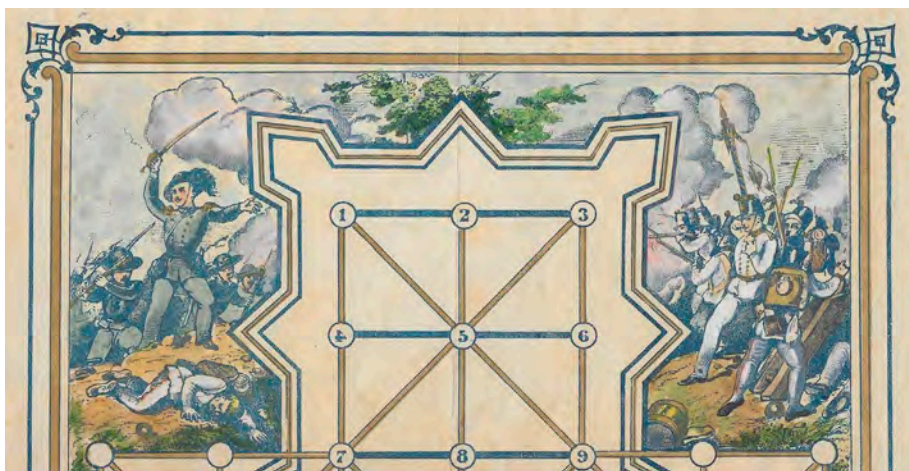
«ASSEDIO DI MANTOVA
OSSIA GIUOCO DELLA FORTEZZA»

Un gioco di carta dell'Ottocento

Regole. Il Giuoco della fortezza dividesi in cinque parti. La parte superiore ove i punti, od intersezazioni, sono numerizzati figurano la fortezza, e le quattro parti inferiori il campo degli assediati. La fortezza deve combattere con due soli soldati che diremo assediati contro le quattro parti inferiori, occupate da 24 assediati. Cominciando a giuocare i due assediati si collocano a volontà, entro la fortezza, sopra qualunque dei punti numerizzati ed i 24 assediati collocansi sopra i punti senza numeri, fuori della fortezza. I soldati assediati non possono avanzare che seguendo le linee rosse in direzione diritta ed obliqua; non possono retrocedere né seguire le linee nere trasversali. Invece i due soldati assediati possono seguire le linee rosse e nere, oblique e trasversali ed anche retrocedere per portarsi sopra qualunque punto non occupato. Questi però (i due assediati) devono prendere, come nel giuoco di Dama, qualunque soldato assediante dietro al quale siavi un punto vuoto, ovvero non occupato, potendone prendere anche diversi sia avanzando che retrocedendo. I 24 assediati non possono prendere i due assediati, ma possono però soffiarli, come nel giuoco di Dama, se questi dovendo prendere avessero mancato di farlo. La combinazione del giuoco consiste, da parte dei 24 assediati di attirare fuori della fortezza i due difensori ed occuparne le loro posizioni, e quindi da parte dei due assediati a procurar sempre di ritirarsi nella fortezza per impedirlo.

L'Assedio di Mantova ossia Giuoco della Fortezza è un gioco da tavolo, una versione del classico «Gioco d'Assalto»¹ che in passato ha goduto di grande successo e diffusione, caratterizzato da forze ineguali dei due giocatori e da diversi obiettivi che gli stessi devono raggiungere per ottenere la vittoria².

Come il più famoso «Gioco dell'Oca», che negli ultimi 4 secoli ha avuto continui sviluppi, riempiendo le caselle con simboli o figure dagli intenti politici o religiosi, satirici o erotici, istruttivi o pubblicitari, e dato origine a una moltitudine di altri giochi di percorso³, così anche l'«Assalto al Castello», o «Jeu d'Assaut» o «Belagerungsspiel», da metà Ottocento è andato ad arricchire



1. Assedio di Mantova ossia Giuoco della Fortezza, *particolare*.

il canonico schema a croce del tavoliere con elementi figurati che, di volta in volta e con l'aiuto del titolo, rimandavano a episodi di attualità⁴: l'assalto alla fortezza ottomana di Silistra, durante la campagna del Danubio agli inizi della guerra di Crimea, nell'aprile 1854⁵; l'assedio di Sebastopoli, sempre durante la guerra di Crimea, conclusosi nel settembre 1855⁶; la rivolta dei sepoys per la liberazione dell'India dal potere coloniale inglese del 1857-58⁷; l'assedio di Parigi durante la guerra franco-prussiana del 1870-71⁸; la guerra franco-hona in Madagascar del 1885, ripresa nel '94 e conclusa nel '96⁹; l'assedio di Macallè nella guerra d'Abissinia, disastroso per le truppe italiane, del gennaio 1896¹⁰; la guerra boera nel Transvaal del 1899-1902.

Non sempre tuttavia le immagini sembrano avere una relazione con un fatto d'armi realmente accaduto. Nelle illustrazioni del gioco denominato *Assalto al Castello di Trento*¹¹, per esempio, sono rappresentate scene di attacchi portati da truppe di artiglieria, cavalleria e fanteria con divise riconducibili alla prima guerra mondiale, ma una battaglia a Trento in quel periodo non c'è stata, e sembra piuttosto che il gioco voglia richiamarsi al clima irredentista del tempo: l'obiettivo dell'assalto, ben riconoscibile, è il Castello del Buonconsiglio dove nel 1916 furono detenuti e poi giustiziati Cesare Battisti, Fabio Filzi e Damiano Chiesa, e la liberazione della città fu comunque uno degli episodi finali della Grande Guerra.

Anche le scene di battaglia risorgimentale che corredano l'*Assedio di Mantova* non sembrano riferirsi a un particolare episodio: la città, durante le prime due



2. Gli Austriaci sotto Pietole, respinti dagli Studenti lombardi. (14 luglio 1848), *xilografia*.

guerre d'indipendenza, fu sottoposta ad assedio ma un vero assalto contro le sue mura non avvenne, diversamente da quanto accaduto in altre occasioni (1630, 1701, 1796, 1799). Nella città-fortezza, angolo sud-ovest del Quadrilatero, fu più volte, e a lungo, dichiarato lo «stato d'assedio»¹² ma dalle sue mura si udì solamente il cannoneggiare delle battaglie in provincia: Curtatone e Montanara (1848), Solferino e San Martino (1859), Custoza (1866)¹³. L'assalto di bersaglieri contro la truppa austriaca che occupa la parte alta del foglio (*fig. 1*) potrebbe far pensare a un tributo alle battaglie di Goito o Governolo (aprile-luglio 1848).

Le vignette piazzate agli angoli del foglio sembrano essere piuttosto il consueto riuso di già collaudate rappresentazioni. Il citato attacco dei bersaglieri risponde a una forma stereotipata di assalto che penso abbia influenzato l'ignoto litografo così come l'altrettanto ignoto xilografo che ha rievocato gli scontri sotto il forte di Pietole (*fig. 2*)¹⁴. E così anche la cantiniera e l'artigliere in basso, benché accuratamente definite nelle loro uniformi, appaiono generiche, spaesate illustrazioni.

La figura della vivandiera o cantiniera l'avevo scoperta nella ragazza col gallo e il *corneo pоторio* appesi alla cintola, illuminata in mezzo a quei tronfi archibugeri in posa, pronti a marciare per la ronda di notte nel secondo distretto di

Amsterdam, e poi ammirata sul campo di battaglia di Waterloo dove mi aveva trascinato Fabrizio del Dongo¹⁵. Mi avevano pertanto interessato le sue raffigurazioni rinvenute successivamente nei fogli di soldati da ritagliare, dei reggimenti sabaudi e italiani del Risorgimento o di quelli, ben più numerosi, francesi del Secondo Impero: erano tutte colleghe, coetanee, di quella del nostro gioco¹⁶.

Il foglio qui presentato, una litografia in blu e oro, con coloritura a mano, misura 309 × 421 mm e venne stampato a Milano dalla Litografia di Pietro Bertotti negli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento¹⁷.

È un raro caso di gioco dal soggetto mantovano¹⁸.

ABSTRACT

The "Assault Game" was a type of board game very popular in the 19th century. It used to be updated to current historical episodes, such as the sieges of Sevastopol in 1855 and Paris in 1871 or the Boer War in Transvaal at the turn of the century, so that the titles and illustrations varied accordingly. In the third quarter of the 19th century an *Assedio di Mantova* ("Siege of Mantua") also appears, evoking the Wars of Independence that had affected the former Gonzaga capital during the Austrian domination. Umberto Padovani presents this game accompanied by notes that aim at demonstrating how "playing is a serious thing".

NOTE

1. Sul «Gioco d'Assalto» si veda F. RICHARD, *Le Jeu de l'Assaut ou d'Assaut*, «Le Vieux Papier. Publication de la Société "Le Vieux Papier" pour l'étude de la vie quotidienne à travers les documents et l'iconographie», parte prima, 410 (2013), ottobre, pp. 145-152; parte seconda, 411 (2014), gennaio, pp. 194-202, corredato da 26 figg. (di complessive 51 immagini, diverse delle quali potevano essere richiamate nelle note a questo testo, ma che ho preferito citare, se presenti, da altre fonti, a comporre una minima bibliografia di riferimento). Secondo l'autore questo tipo di tavoliere, formato da una struttura di quadrati con quattro caselle per lato, era già utilizzato dal xv secolo per il gioco inglese «Fox and Geese» (volpe e oche) e per quello francese «Renard et Poules» (volpe e galline) e associato ai principi di forze ineguali degli avversari del «Gioco di Caccia» come il «De cercar la liebre», che si giocava sul tavoliere dell'Alquerque già descritto nel *Libro de lo juegos*, o *Libro del ajedrez, dados y tablas*, del 1283, un trattato sui giochi, formato da 98 carte con 150 illustrazioni, commissionato da Alfonso x il Saggio, re di Castiglia, León e Galizia. Il tavoliere presenta griglie di quadrati in svariate combinazioni di forma (nel nostro caso a croce) con linee mediane e trasversali sulle quali le pedine possono, o meno, muoversi andandosi a fermare sulla loro congiunzione.

- Alberto Milano nel suo intervento *Antichi giochi su carta*, in *Come giocavamo. Giochi e giocattoli, 1750-1960*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, primavera 1984), Firenze, Alinari, 1984, aveva scritto: «I giochi di guerra godettero di grande popolarità specialmente nella versione nota in Italia come “Il nuovissimo giuoco d’assalto, ossia la fortezza difesa da 2 soldati e presa d’assalto da 24”. Basato su uno schema antichissimo, ritornato in voga con la fine del ’700, ebbe la sua massima diffusione in tutta Europa con le guerre napoleoniche. La casa editrice Pietro e Giuseppe Vallardi l’ebbe in catalogo per quasi 50 anni, accanto all’analogo “Giuoco della volpe, ossia la volpe assediata da 13 galline”», pp. 23-24. A p. 45 è riprodotto *Il Giuoco d’Assalto* (cat. 76), di cui riporto parte della scheda: «Milano, circa 1820; Presso Pietro e Giuseppe Vallardi, Cont. S. Margherita n. 1101; Incisione colorata, formato cm 43 × 30». Altre due versioni del «Gioco dell’Assalto al Castello», senza titolo, di area austriaca (cat. 74) e tedesca (cat. 75) erano schedate ma non riprodotte. I due fogli, della collezione di Alberto Milano, vennero riproposti quasi trent’anni dopo, e riprodotti in A. MILANO, *Giochi da salotto, giochi da osteria nella vita milanese dal Cinquecento all’Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando. Costume Moda Immagine, 16 dicembre 2012 - 3 marzo 2013), Milano, Mazzotta, 2012, p. 108 (cat. 116-117). Sono preceduti, a p. 107, dal *Nuovo Giuoco della Volpe* (cat. 115) degli editori Vallardi di Milano: «Lo schema del gioco è uguale a quello dell’Assalto al Castello, cambiano solo i protagonisti». I tre giochi vengono datati ai primi decenni dell’Ottocento. Segue poi, a p. 109, un *Assedio di Mantova* (cat. 118) uguale a quello qui presentato ma con diversa coloritura: «Nel foglio, pubblicato a Milano durante il periodo delle guerre d’indipendenza, lo schema del gioco è quello classico, ma le scene di battaglia si riferiscono agli avvenimenti contemporanei».
2. In G. DOSSENA, *Enciclopedia dei giochi*, 3 voll., Torino, UTET, 1999, la voce «Assalto» non c’è, ma si trova la sua versione spagnola «Asalto», senza descrizione, che rinvia alla voce «Ufficiali e sepoys», un «Gioco di tavoliere senza dadi per due persone. È un gioco a forze ineguali»; seguono lo schema del tavoliere, un poco diverso dal nostro, più piccolo, con i bracci della croce dimezzati, la descrizione delle regole, pure leggermente diverse, e la conclusione: «Il gioco è una nuova veste inglese di antichi giochi come hala-tafl, con riferimento d’attualità alla rivolta indiana del 1857. In francese sepoys è *cipayes*. In anni successivi questo gioco si diffonde in Europa, vuoi con immagini e nomi ricalcati dall’inglese (Officers and sepoys, Officers and men) vuoi con adattamenti: l’assedio di Sebastopoli (1855), l’assedio di Parigi (1871), la battaglia di Dogali (1887), ecc. Genericamente il gioco si chiama Asalto alla spagnola, Assaut alla francese. Possono avere modifiche anche lo schema del tavoliere e il numero delle pedine. Fra gli antenati, un *Ludus rebellionis* “gioco della rivolta” in un manoscritto del XVI secolo alla Libreria comunale di Perugia», 3, pp. 1332-1333. Pertanto, come in un gioco di percorso, sono stato rispedito alla casella-voce «Hala-tafl» così narrata: «Gioco di tavoliere senza dadi per 2 persone. Ne fa cenno la *Saga di Grettis*, scritta da un monaco islandese verso l’anno 1300, *hala* è “volpe”, *tafl* viene dal latino *tabula* che in questo caso vale “tavoliere” o “gioco”; segue la descrizione di molte varianti europee dove i contendenti sono la volpe e le oche, la faina e le galline, il lupo e le pecore, ma anche, con prospettiva invertita, la volpe (cacciata) e i cani, la lepre (cacciata) e i cani, e di altre versioni giocate in terre lontane ma sempre con animali protagonisti: «il leone e le capre in India, il leopardo e le vacche a Ceylon, il cinghiale e i vitelli in Siberia, la gallina e i coyote in Arizona», 2, pp. 584-585. Se si segue Dossena si viene poi rimandati alla voce «Lupo e pecore», 2, pp. 694-695, e «Tablut», 3, p. 1210, rimanendo affascinati dalle sue storie. Ciò che caratterizza tutti questi giochi sono le forze ineguali a disposizione dei due giocatori.

- Avvisato da una recensione sulla «Gazzetta di Mantova», e spinto dalla curiosità, nel maggio 2021 sono andato a consultare al Centro Baratta il libro D. BALESTRACCI, *Stato d'assedio. Assediati e assediati dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2021, nel quale lo storico riporta una massa di dati su vari aspetti degli assedi: dalle tecniche ai mezzi, dai costi ai bottini, dalle ansie alle memorie. Ne riporto a mia volta un brano dalla prima pagina del primo capitolo: «L'assedio in sé è composto da una serie di azioni primarie (attacco, bombardamento, incendio, saccheggio), è fornito di regole e ha probabilità di successo proporzionalmente a un algoritmo che vede un rapporto fra difensori e assalitori sbilanciato di oltre 10 a 1 a favore dei secondi», p. 11.
3. Si veda S. MASCHERONI, B. TINTI, *Il gioco dell'Oca. Un libro da leggere, da guardare, da giocare*, Milano, Bompiani, 1981.
 4. Il gioco ha continuato comunque a essere commercializzato anche senza riferimenti a episodi di attualità: si veda un generico *Assalto al Castello*, edito da Marca Stella, di fine Ottocento, in *Oche, dadi & C. Giochi popolari di diletto e d'azzardo*, catalogo della mostra (Colonnata, Galleria d'arte moderna «La Soffitta» alla Casa del Popolo. Circolo ARCI, 29 aprile - 25 maggio 1984), Colonnata, La Soffitta, 1984, p. 19nn. (cat. 58).
 5. Sul gioco *Die Bestürmung von Silistria*, cromolitografia, senza dati editoriali ma sicuramente di produzione tedesca, che riporta i titoli anche in francese *L'assaut de Silistria* e in inglese *The Assault of Silistria*, si veda G. PERROT, F. MAHY, *L'Imagerie des jeux de société au XIX^e siècle*, Caen, GPFM, 2012, p. 81.
 6. Sul *Jeu du Siège de Sébastopol*, si veda *Il Gioco dell'Oca nei tempi*, a cura di Pro Loco Mirano, catalogo della mostra (Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 27 aprile - 18 novembre 2001), Mestrino, Centrooffset, 2001, tav. XL, p. 119. Il foglio, oltre al titolo e alle regole del gioco, riporta il nome dell'editore «Pellerin & C. ie imp.-édit.» e della serie «Imagerie d'Epinal n. 1750».
 7. In R.C. BELL, *Il libro dei giochi da tavolo*, versione italiana di G. Dossena, Milano, Idealibri, 1979, come esempio di «Gioco d'Assalto» viene proposto un foglio di «Ufficiali e sepoys» dove il tavoliere «riproduce un fortino difeso da tre ufficiali e assediato da 50 soldati o sepoys», pp. 52-53.
 8. Una curiosa versione de *L'assedio di Parigi* dove i giocatori possono essere due o tre e il tavoliere e le regole sono un ibrido con altri giochi è in BELL, *Il libro dei giochi da tavolo*, cit., pp. 98-101.
 9. Una battaglia della campagna del Madagascar è rappresentata in un generico *Jeu d'Assaut*, che al retro riporta le regole del gioco e la sigla «MD» dell'editore parigino Mauchlaur-Dacier, attivo dal 1887 al 1904. Due varianti del gioco sono illustrate in RICHARD, *Le Jeu de l'Assaut ou d'Assaut*, cit., pp. 198-199.
 10. Sul *Gioco dell'Assalto. Makallé*, si veda G. LISE, *I giochi di carta. Card Games*, Milano, BE-MA, 1988, pp. 38-39 dove è riprodotto un foglio che, oltre a titolo e regole del gioco, presenta altre scritte come la numerazione «N. 9» e il nome dell'editore «Fabbrica d'immagini», riconducibile agli anni prima del 1902 quando proprietari dell'azienda erano Luigi Marcenaro ed Eliseo Macchi. Altri esemplari, dalla stessa composizione, riportano in basso il nome del tipografo-proprietario «Stab. Eliseo Macchi Milano», elemento che consente di datare i fogli fra il 1902 e il 1906 quando il solo Macchi conduceva la litografia, si veda *Stampe popolari lombarde dell'800*, a cura di G. Lise, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, luglio-settembre 1977), Milano, Civica

- Raccolta delle Stampe «A. Bertarelli», 1977, pp. 167-169 (cat. 161); L. GANDOLFI, G. LISE, *I giochi di carta a Milano*, Milano, Strenna dell'Istituto «Gaetano Pini», 1984, pp. 63-64; *Fabbrica d'immagini. Gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*, a cura di A. Milano, catalogo della mostra (Milano, Spazio Baj. Palazzo Dugnani, 13 maggio - 13 luglio 1993), Milano, Vangelista, 1993, p. 80 (cat. 99).
11. Un *Assalto al Castello di Trento*, pubblicato da Marca Aquila nel secondo decennio del Novecento, è nella collezione formata da Silvio Berardi (Bologna, 1939-2019), appartato ma profondo studioso di carte da gioco e giochi di carta, della loro storia, della loro diffusione. Nella sola raccolta dei giochi di carta, di ben 745 esemplari, sono compresi 14 giochi d'assalto. Oltre a rendere un tributo alla memoria dell'amico bolognese mi piace riconoscere la funzione del collezionismo privato nel contenere l'inesorabile perdita o disseminazione di questo materiale effimero.
 12. Una registrazione delle voci che correvano entro le mura della città e dei fatti accaduti durante il primo assedio fu tenuta da Enrico Grassi, all'epoca assessore dell'Imperial Regia Giudicatura di Finanza, in un diario manoscritto. Proveniente dall'ex Museo del Risorgimento e della Resistenza «Renato Giusti», depositata nel 1986 presso l'Archivio Storico Comunale di Mantova, e attualmente parte della «Sezione Risorgimentale» del Museo della Città di Palazzo di San Sebastiano, di questa cronaca sono stati per ora pubblicati due volumi, relativi ai primi anni: E. GRASSI, *Giornale dell'assedio di Mantova proclamato il 2 aprile 1848 e cessato col 1.º maggio 1854*, a cura di C. Bertolotti e P. Somenzi, I: 1848, II: 1849, Mantova, Archivio Storico Comunale - Sometti, 2020.
 13. Sugli eventi bellici nel Mantovano si veda *Mantova. La Storia*, III: *Da Guglielmo III Duca alla fine della seconda guerra mondiale*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1963. In particolare: R. GIUSTI, parte II: *Dalla presa di Mantova (1797) alla prima guerra di indipendenza (1848-49)*, capitolo IV: *La prima guerra di indipendenza*, 3: *Le operazioni belliche nella provincia*, pp. 495-510, e R. SALVADORI, parte III: *Dalla congiura di Belfiore alla fine della seconda guerra mondiale*, capitolo II: *Fra due guerre (1859-1866)*, 1: *Il 1859*, pp. 571-573, e 7: *Verso la liberazione*, pp. 589-591.
 14. La tavola *Gli Austriaci sotto Pietole, respinti dagli Studenti lombardi*. (14 luglio 1848), evidentemente strappata da un libro non identificato, misura 137 x 205 mm ed è incisa in xilografia. Riporto alcune annotazioni da GRASSI, *Giornale dell'assedio di Mantova*, cit., I: «15 Luglio 1848. Sabato. [...] Tutt'oggi dai Forti si cannoneggiò e da Belfiore si lanciarono alcune bombe verso gli Angeli, senza alcun prò. Fu bruciato dagli Austriaci Pietole vecchio, da me visitato poscia alloraquando venni cacciato da Mantova nell'ottobre; sia che fosse mal diretto il fuoco delle mine adoperate per atterrare esso Pietole, sia che una palla incendiaria lanciata dagli Italiani colpisse un barile di polvere, il fatto si è che vennero offese 10 persone tra le quali due ufficiali: uno di questi è moribondo. Dopo le 11 della sera le salve di moschetteria dal forte di Pietole fecersi continue, e sentivansi alcuni colpi di cannone: il tutto cessò a ½ notte. Gli Italiani presero un cannone ai nemici», pp. 129-130.
 15. Mi riferisco, ovviamente, al dipinto *La Compagnia del Capitano Frans Banninck Cocq e del Luogotenente Willem van Ruytenburch*, impropriamente noto come *La Ronda di notte*, 1642, di Rembrandt e al romanzo *La Certosa di Parma*, 1839, di Stendhal. A proposito della battaglia di Waterloo ricordo che Guido Crepax ne aveva ideato e disegnato un gioco per «Linus» fra 1965 e 1966.

16. Si veda A. MORATTI, *Soldati e Soldatini*, Reggio Emilia, Pozzi, 2004, dove l'autore, a p. 17, così commenta un foglio di soldatini da ritagliare *Bersaglieri ou Chasseurs Sardes. Bersaglieri oder Sardnische Jäger*, dell'editore Wentzel di Wissembourg, in cui fra i 30 bersaglieri sono comprese ben 2 vivandiere: «Il foglio databile al 1870 (in omaggio alla recente conquista tedesca i fogli alsaziani all'epoca osservano il bilinguismo), riproduce in modo fondamentalmente accettabile, le uniformi del corpo di spedizione sardo in Crimea nel 1855 [...] È discutibile la presenza delle vivandiere: infatti nell'esercito sardo la figura della vivandiera non è comune; il primo vivandiere (uomo) fu introdotto nel reggimento Guardie nel 1675. Dal regolamento del 1814 che dispone di tutto quello che concerne i viveri e il rancio, abbiamo la conferma che ogni compagnia, squadrone o batteria aveva il proprio vivandiere di sesso maschile, presso il quale i militari potevano acquistare alcuni generi supplementari a buon mercato». Altre *cantinières* sono presenti in molti fogli di soldatini, in particolare di quelli rappresentanti corpi armati impegnati nella guerra franco-prussiana del 1870-71: nello stesso libro si veda: *Armée française. Turcos* dell'editore Ch. Pellerin di Épinal, p. 41, e *Armée française. Franks-tireurs des Vosges* della Imagerie Delhalt di Nancy, p. 66. Si veda anche E. ZANOLA, *Donne sui campi di battaglia: le vivandiere*, «Bollettino della Società di Solferino e S. Martino», 9 (2016), 4 novembre, pp. 20-26.
17. I dati anagrafici di Pietro Bertotti (San Nazaro, ora Sannazzaro de' Burgondi, Pavia, 1795 - Milano, 1848) si trovano nel sito internet che raccoglie il patrimonio artistico su carta conservato nelle principali istituzioni specialistiche del Comune di Milano (<http://www.graficheincomune.comune.milano.it>) e dove sono censite oltre 200 opere della sua Litografia. Purtroppo non esiste uno studio specifico su questo autore e poche altre notizie si possono ricavare solo da sparse bibliografie, repertori o cataloghi. Per l'interesse mantovano prendo in considerazione un'immagine religiosa, consultabile nel citato sito, conservata alla Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano (segn. S.P. p. 20-41): una litografia dal titolo «S. ANTONIO DI PADOVA / che si venera nel sobborgo di Mantova la cui festa si / solennizza ai 13. Giugno d'ogni anno in occasione di / quella fiera Provinciale». Sotto l'immagine appare il nome del litografo: «Lit. di P. Bertotti» e, in basso, sotto la didascalia, quello dell'editore: «Mantova presso Antonio Beretta». È un documento che dimostra come i librai mantovani, nei primi decenni dell'Ottocento, quando a Mantova non era stata ancora introdotta la litografia, siano ricorsi a impianti litografici di altre città. Antonio Beretta (Mantova, 1801-1855) «ottiene la patente di commerciare libri e stampe "sopra un banchetto" il 10 settembre 1821, il permesso di vendere stampe incise e litografie il 22 settembre 1834 e di esercitare lo stesso commercio "in apposita bottega" quindici anni più tardi (il 26 marzo 1836)», così in G. CIARAMELLI, C. GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 157-158, e, poco oltre, gli autori, citando A. MAINARDI, *Dell'arte tipografica a Mantova dall'invenzione della stampa a tutto l'anno MDCCCLXVIII*, «Il Giornale delle biblioteche», 15 (1868), riportano: «Sul finire del 1848 Antonio Beretta, che aveva negozio di carta e oggetti di cancelleria, e fu il primo a introdurre in Mantova la litografia, chiamandovi da Venezia nel 1844 il litografo Lorenzo Podestà, ebbe ad ottenere la patente di stampatore, che aggiunse agli altri rami del suo esercizio intitolando Stabilimento tipografico, litografico e calcografico di Antonio Beretta». Le prime litografie a Mantova dovrebbero quindi essere state stampate da Podestà per conto di Beretta dopo il 1844, ma nello stesso CIARAMELLI, GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, cit., è riportata un'altra notizia ricavata da documenti

conservati nell'Archivio di Stato di Milano, Commercio, P.M., b. 342: «Nel 1838 ottiene la patente per aprire uno stabilimento litografico Luigi Antoldi cui viene concessa senza difficoltà per le lusinghiere attestazioni recate dal delegato provinciale», p. 20. Di seguito riporto per intero questa supplica, che trascrivo dalla fotocopia del documento originale consegnatami dagli autori: «Antoldi Luigi di questa città è fornito di non comune attitudine nell'arte del disegno, e le stampe litografiche tratte non ha molto per opera di lui dalle pitture del Mantegna esistenti in questo Archivio Notarile, lo qualificano perito assai in quest'arte. Colla supplica che mi onoro di umiliare all'Eccelso I. R. Governo l'Antoldi espone la sua brama di erigere uno Stabilimento di litografia in Mantova, e l'Ufficio di censura col rapporto che pure rassegnò, esporrebbe favorevole voto sulla domanda di esso Antoldi, anche perché tornerebbe vantaggioso un tale Stabilimento, e di decoro alla stessa Città. Favorevoli attestazioni mi forniva il Commissario di Polizia Comunale coll'annesso rapporto sulla condotta dell'Antoldi sotto ogni rapporto, ed io pertanto mi permetto di appoggiare la domanda di questo Artista all'Eccelso Governo, ed attenderò le ossequiate sue determinazioni sulla medesima. Dall'I. R. Delegazione Provinciale. Mantova li 21. Maggio 1838. In mancanza dell'I. R. Delegato Provinciale. L'I. R. Vice Delegato». Le pitture del Mantegna disegnate dall'Antoldi sono quelle della Camera degli Sposi e furono tradotte in 5 tavole dalla Litografia Gallina di Milano, evidentemente prima del maggio 1838, e oggi sono ritenute «non molto significative» ma «comunque utili perché ad esempio trascrivono con verosimiglianza i disegni dei broccati delle sopravvesti del marchese e dei nipoti Francesco e Sigismondo e della veste di Barbara di Brandeburgo e di altri personaggi, ora quasi del tutto perduti», *Mantegna. La Camera degli Sposi*, a cura di M. Cordaro, Milano, Olivetti-Electa, 1992, p. 234.

18. Ricordo un *Giuoco dei Castelli*, pubblicato da Marca Stella, e da Marca Stella e Marca Aquila insieme, databile alla fine del XIX secolo, dove fra gli undici castelli da conquistare è compreso il «Castello Ducale S. Giorgio. Mantova», illustrato alla casella 55 e brevemente descritto fra i «Cenni storici sui castelli»; un esemplare pubblicato da Marca Stella è in LISE, *I giochi di carta. Card Games*, cit., pp. 40-41. Di anni più recenti conosco solo: *A spas par Mantova con la Rașdora*, allegato a *La Rașdora 1999. Agenda mantovana. Anno Nono*, Mantova, Sometti, [1998]; *Giuoco de' l'oca della Gazzetta*, «Gazzetta di Mantova», 2 gennaio 1999, p. 22; *A spas par Mantova* (al verso lo stesso gioco con didascalie in italiano *In giro per Mantova*), allegato a N. VALENTINI, *Il molto dilettevole giuoco dell'oca. Storia, simbolismo, e tradizione di un celebre gioco*, Mantova, Sometti, 2006.



Swamy Rotolo in A Chiara di Jonas Carpignano.



Nicola Lanza in Il buco di Michelangelo Frammartino.



Ariaferma di Leonardo Di Costanzo.

CLAUDIO FRACCARI

LOCKDOWN ALL'ITALIANA

Tematizzare la chiusura in quattro film



I giganti
di Bonifacio
Angius.

Non inganni il titolo del nostro contributo, che prende a prestito quello del lungometraggio di Enrico Vanzina che ha sfruttato l'emergenza sanitaria per trarne una commedia *up-to-date* quanto inconsistente. La medesima situazione ha invece spinto alcuni cineasti a tematizzare in obliquo le difficoltà oggettive dell'isolamento, scrivendo e mettendo in scena storie drammatiche imperniate su altri tipi di chiusura; d'altronde, la chiusura è un *topos* del cinema. Per testimoniare il fenomeno si sono scelti quattro esemplari recenti di grande impatto emotivo e di forte coesione tecnico-formale. E non è un caso se tre dei registi che li firmano possiedono una filmografia assai orientata verso il genere documentario, quasi a significare l'urgenza della presa diretta sulla realtà. È senza alcun dubbio un documentarista Michelangelo Frammartino, che si è ora cimentato, con *Il buco*, nel cosiddetto *mockumentary*, ossia un finto documentario, al fine di ricostruire l'impresa storica di un gruppo di speleologi che si calarono dentro un profondo crepaccio. Quanto a Jonas Carpignano, egli coltiva un cinema in bilico fra documento e finzione, di cui *A Chiara* è un'ulteriore prova. *Ariaferma* non è il primo film a soggetto firmato da Leonardo Di Costanzo, anche se più numerose sono le sue opere documentaristiche. Fa eccezione Bonifacio Angius: *I giganti* è l'ultimo di tre lungometraggi, tutti a soggetto. Denominatore comune è dunque il luogo chiuso – fenditura naturale, nascondiglio domestico, istituzione carceraria o casolare sperduto che sia. Con le conseguenze, pur variegiate, dell'inerzia coatta, dell'attesa spasmodica di uno spiraglio che torni a immettere in uno spazio aperto. Vediamo più in dettaglio ciascun film, analizzandolo nella forma della recensione.

The Descent. Il buco di Michelangelo Frammartino



Nel 1961 un gruppo di giovani speleologi torinesi decise di raggiungere il massiccio calabro del Pollino per calarsi nell'abisso del Bifurto, una fenditura profonda 673 metri. Ora Michelangelo Frammartino ricostruisce quell'impresa dimenticata attraverso un *mockumentary*, con il

fine evidente di dotarla di significati simbolici e politici.

Privilegiando l'inquadratura fissa (la cinepresa si limita a brevi panoramiche orizzontali nelle sequenze di raccordo), il regista persegue una precisa poetica verista: gli animali, le figure umane, le nuvole si notano solo perché entrano oppure escono dallo spazio inquadrato in campo totale; ossia, la natura è protagonista e gli eventi narrati sembrano accadere da sé. Inoltre, i dialoghi sono esclusi dalla colonna sonora, al pari della musica: sono i rumori, i versi, i richiami a costituire il contrappunto uditivo alle immagini. Tale scelta radicale impone allo spettatore di acuire la percezione sensoriale, così che egli possa davvero immergersi nel buio delle grotte sotterranee a fianco degli speleologi. Il percorso da nord a sud di costoro suggerisce la netta opposizione fra la povertà rurale del Meridione e il boom economico settentrionale, riassunto da un *reportage* televisivo d'epoca ove si magnifica il grattacielo Pirelli, da poco completato; il moto verso l'alto dell'edificio fa da ovvio contraltare alla discesa verso il basso, nelle viscere della terra. In montaggio alternato, l'impresa speleologica viene poi accostata alla vicenda di un vecchio mandriano calabrese, il cui volto scolpito dalle rughe è il solo a meritare il primo piano. Costui osserva impassibile l'arrivo degli scienziati e l'allestimento del loro campo presso il crepaccio; poi scompare e viene ritrovato in fin di vita. Una semplice parabola che suggerisce come i costumi atavici, legati a filo doppio all'ambiente naturale, non riescono a concepire la tracotanza di scienza e tecnica; la tradizione è destinata a morire, d'accordo, ma il prezzo da pagare è ingente. E impalpabile, come la nebbia che chiude il film.

Favolacce. A Chiara di Jonas Carpignano

Conclude un ideale trittico sulla realtà problematica di Gioia Tauro e dintorni. Dopo *Mediterranea* sui migranti e *A ciambra* sugli zingari, *A Chiara* di Jonas Carpignano punta l'obiettivo su una famiglia collusa con la 'ndrangheta. Non è un modo di dire: l'autore usa la cinepresa (in prevalenza a mano) per

incalzare i personaggi; le inquadrature parcellizzano lo spazio e insieme lo rendono mobile, sfuggente, inconsulto. I numerosi primi e primissimi piani, spesso ancor più ristretti sul dettaglio, frantumano la visione, costringendo lo spettatore a ricomporla, a beneficio della comprensione.

Chiara è una quindicenne che si sente coccolata da madre e sorelle, dal padre soprattutto. Quando però quest'ultimo se ne va d'improvviso, lei comincia a far domande. L'omertà di chi la circonda le conferma che il padre è coinvolto in attività criminose; scoprirà da sola fino a che punto. Il dramma di un'adolescente che deve fare i conti con l'ambiente in cui è cresciuta affiora poco a poco ma inesorabilmente. Lo strappo che le istituzioni vorrebbero imporre – l'allontanamento dalla famiglia d'origine per preservare Chiara da un futuro a senso unico – non è dapprima accettabile: lei fugge, cerca un'alternativa che non c'è, si nasconde a lungo in una camera segreta. Se il film si apriva con la chiassosa festa per il diciottesimo compleanno della sorella più grande, si chiude con Chiara che festeggia sobriamente l'ingresso nella maggiore età lontana da casa, dalla Calabria, dagli affetti viscerali. L'apparente idillio non può cancellare l'appartenenza biologica e culturale.



È incredibile come Carpignano riesca a fare cinema del reale senza ricorrere al documentario e a proporre una riflessione senza un discorso a tesi da *fiction* televisiva. L'impiego di attori non professionisti con ricorso all'improvvisazione, se non garantisce una recitazione ineccepibile, ottiene però il coinvolgimento assoluto dello sguardo. E l'interprete principale, Swamy Rotolo, comunica una verità esistenziale che neppure un'attrice consumata avrebbe saputo riprodurre.

La fratellanza. Ariaferma di Leonardo Di Costanzo

Un vecchio penitenziario posto su un'isola sta per chiudere. Se ne dovrebbero andare tutti, ma alcuni agenti e dodici detenuti vi permangono, bloccati da un inghippo burocratico. In assenza della direttrice, già partita, il comando viene affidato per anzianità di servizio all'ispettore Gaetano Gargiulo. L'arrivo di un tredicesimo carcerato, un giovane in attesa di giudizio per l'accusa di furto, costituisce la turbativa che incrementa la tensione fra chi è dietro e chi è davanti alle sbarre; non tarda a palesarsi un braccio di ferro virtuale fra Gaetano e Carmine Lagioia, un camorrista che sembra rivestire la funzione di capo tra i detenuti. Accade poi che un violento temporale faccia mancare l'energia elettrica, spingendo verso un bivio fatale: rivolta o condivisione solidale?



Al terzo lungometraggio di finzione dopo un'intensa militanza nel documentario, Leonardo Di Costanzo con *Ariaferma* coglie il bersaglio più valido della sua carriera. Coadiuvato in sceneggiatura da Bruno Oliviero e Valia Santella, egli immagina un'iperbolica condizione di stallo (non remota da quella del

suo fortunato esordio, *L'intervallo*), per la quale organizza una messa in scena e in schermo tale da restituire, con movimenti di cinepresa essenziali, un universo concentrazionario. Ossia, quel carcere non diventa solo l'archetipo di ogni carcere, ma rappresenta in allegoria le more dilemmatiche proprie dell'umanità contemporanea. La struttura a pianta circolare del corpo centrale dell'edificio (che quasi rimanda al famigerato Panopticon di Bentham) contribuisce alla delimitazione degli spazi, dunque alla prossimità fra sorveglianti e sorvegliati, suggerendo che sosta obbligata e clausura sono condizioni comuni a entrambi gli schieramenti. Non solo: i corridoi desolati e le celle malandate dell'ala evacuata comunicano lo svuotamento di senso dell'esistenza. Ed è proprio là – nella vasta cucina dismessa ove Carmine ha ottenuto di improvvisarsi cuoco a beneficio di tutti, guardato a vista dal solo Gaetano – che si svolge un impensabile avvicinamento, per quanto cauto e ambiguo, fra i due estremi della dialettica morale, legale, psicologica. Confronto che si svolge anche sul piano attoriale, grazie alle interpretazioni maiuscole (in sottrazione e in contro-ruolo) di Toni Servillo e di Silvio Orlando: l'uno nasconde le incertezze del suo personaggio dietro la sicumera da tutore dell'ordine, mentre l'altro sotto un velo di bonomia lascia trapelare l'arguzia velenosa di Carmine. Alla fine, tutto deve o può ancora succedere: per un documentarista, d'altronde, gli sviluppi narrativi restano conati – perché importa pensarli possibili, più che realizzarli.

La grande abbuffata. I Giganti di Bonifacio Angius

A introdurre è una voce fuori scena, mentre in campo lungo viene inquadrata l'arida campagna sassarese. La dimora isolata cui la cinepresa si avvicina sarà il teatro della vicenda, dove confluiranno a uno a uno i quattro ospiti, accolti dal padrone di casa. Costui per la verità si esprime a monosillabi o con laconiche frasi di circostanza. Si capisce presto che la rimpatriata fra amici sarà all'insegna della droga. Ciascuno porta con sé un passato da dimenticare, che però non concede di essere dimenticato. Non sono vecchi, eppure si comportano come

tali; sono invece tutti senz'altro dei perdenti, che hanno lasciato correre via le occasioni per non esserlo e sono rimasti con l'amarezza, il rancore, il rimpianto. È al chiuso che si consuma poco a poco la tragedia.

Il sardo Bonifacio Angius – che *I giganti* ha scritto, diretto, fotografato, montato (nonché interpretato) – è un cineasta radicale e irregolare. Come radicale e irregolare è ciò che mette in scena: un'essenzialità vertebrale rimarca la ruvidezza dei personaggi, incapaci di dialogo, intenti come sono a tenere ben lontani i sentimenti, al di fuori delle porte e delle imposte sprangate. Tuttavia, l'abbuffata di stupefacenti non sortisce l'effetto sperato: la vita chiede dazio, i ricordi sono annebbiati ma non sopiti. Alcuni fulminei flashback contribuiscono a ragguagliare lo spettatore, trasformandone il disorientamento in sottile inquietudine. Quando poi un funerale con banda musicale fa aprire per un attimo la finestra sul mondo esterno, cresce la tensione: la pur momentanea rottura dell'isolamento induce il sospetto che stia per giungere l'acme drammaturgico. E così è.

La soppressione dei corpi è già stata preceduta dalla putrefazione delle anime, dall'inabissamento che ricorda *La grande abbuffata* di Ferreri, però senza la matrice edonistica di quello. E si resta stupefatti di fronte a un film che, esigendo una partecipazione totale, finisce per incutere timore, suggerire l'angoscia, pietrificare lo sguardo. Si comprende poi l'antifasi del titolo: questi cinque uomini, che hanno bandito le donne e l'amore, non sono che nani schiacciati dal peso del male di vivere. Questo sì gigantesco.



ABSTRACT

Claudio Fraccari reviews four Italian movies released in 2021, to illustrate how these times of lockdowns and forced reclusion have inspired directors to represent other kinds of seclusion.

NOTA

I titoli spuri di ciascuna recensione costituiscono un collegamento sotterraneo tra i film analizzati e film più o meno celebri del passato, in ragione di consonanze soprattutto tematiche. Precisiamo, nell'ordine, gli estremi essenziali delle opere alluse, a cominciare da quello complessivo:

- *Lockdown all'italiana* di Enrico Vanzina (Italia 2020)
- *The Descent* di Neil Marshall (Gran Bretagna 2005)
- *Favolacce* di Fabio D'Innocenzo, Damiano D'Innocenzo (Italia 2020)
- *La fratellanza (Shot Caller)* di Ric Roman Waugh (USA 2017)
- *La grande abbuffata* di Marco Ferreri (Italia-Francia 1973)

Altri film citati nel testo:

- *Mediterranea* di Jonas Carpignano (Italia-Francia-USA-Germania 2015)
- *A ciambra* di Jonas Carpignano (Italia-Francia-USA-Germania 2017)
- *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo (Italia-Svizzera-Germania 2012)

FILMOGRAFIA

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

IL BUCO

REGIA: Michelangelo Frammartino

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Giovanna Giuliani, Michelangelo Frammartino

FOTOGRAFIA: Renato Berta

SCENOGRAFIA: Giliano Carli

COSTUMI: Stefania Grilli

MONTAGGIO: Benni Atria

INTERPRETI: Leonardo Larocca, Antonio Lanza, Nicola Lanza, Leonardo Zaccaro, Jacopo Elia

ORIGINE: Italia-Germania-Francia 2021

CINEMA: Mignon 23 settembre 2021

A CHIARA

REGIA: Jonas Carpignano

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Jonas Carpignano

FOTOGRAFIA: Tim Curtin

SCENOGRAFIA: Marco Ascanio Viarigi

COSTUMI: Nicoletta Taranta

MUSICHE: Dan Romer, Benh Zeitlin

MONTAGGIO: Affonso Gonçalves

INTERPRETI: Swamy Rotolo, Claudio Rotolo, Grecia Rotolo, Carmela Fumo, Giorgia Rotolo

ORIGINE: Italia-Francia 2021

CINEMA: Ariston 7 ottobre 2021

ARIAFERMA

REGIA: Leonardo Di Costanzo

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Leonardo di Costanzo, Bruno Oliviero, Valia Santella

FOTOGRAFIA: Luca Bigazzi

SCENOGRAFIA: Luca Servino

COSTUMI: Florence Emir

MUSICHE: Pasquale Scialò

MONTAGGIO: Carlotta Cristiani

INTERPRETI: Toni Servillo, Silvio Orlando, Roberto De Francesco, Fabrizio Ferracane, Pietro Giuliano

ORIGINE: Italia-Svizzera 2021

CINEMA: Ariston 16 ottobre 2021

I GIGANTI

REGIA: Bonifacio Angius

SOGGETTO: Bonifacio Angius

SCENEGGIATURA: Bonifacio Angius, Stefano Deffenu

FOTOGRAFIA: Bonifacio Angius

SCENOGRAFIA: Luca Noce, Bonifacio Angius

COSTUMI: Eugenio Accadi

MUSICHE: Luigi Frassetto

MONTAGGIO: Bonifacio Angius

INTERPRETI: Bonifacio Angius, Stefano Deffenu, Michele Manca, Riccardo Bombagi, Stefano Manca

ORIGINE: Italia 2021

CINEMA: Mignon 28 ottobre 2021

MOSTRE E LIBRI



PAESAGGI DI CARTA

MANTOVA E IL MANTOVANO IN STAMPE DAL XV AL XIX SECOLO
DA COLLEZIONI PRIVATE

Museo Civico

Piazza Gramsci, Canneto sull'Oglio (Mantova)

12 marzo – 10 aprile 2022

La mostra rimarrà aperta sabato e domenica, dalle ore 14.30 alle ore 18.30.

La domenica mattina dalle ore 10.00 alle 12.30.

Per informazioni, prenotazioni, visite di gruppi e scolaresche telefonare allo 0376-717010

E-mail: cultura@comune.canneto.mn.it

Paesaggi di carta. Mantova e il Mantovano in stampe dal XV al XIX secolo da collezioni private, a cura di Irma Pagliari, Canneto sull'Oglio, Museo Civico, 12 marzo - 10 aprile 2022.

Si è recentemente conclusa la mostra *Paesaggi di carta. Mantova e il Mantovano in stampe dal XV al XIX secolo da collezioni private*, curata da Irma Pagliari e allestita presso il Museo Civico di Canneto sull'Oglio, con il patrocinio della Provincia di Mantova, dell'Associazione Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani e della Fondazione Le Peschiere di Giulio Romano. L'esposizione è stata accompagnata dalla pubblicazione di un catalogo cartaceo che propone un'introduzione della curatrice e, in ordine cronologico per le due sezioni nelle quali è organizzata la mostra, le schede tecnico-storiche e le riproduzioni fotografiche degli esemplari esposti.

Una mostra dall'elegante allestimento e ricca di documenti particolarmente significativi, voluta dalla direzione del Museo Civico e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Canneto per riavviare il rapporto con i visitatori dopo due anni di chiusura a causa dell'emergenza sanitaria da Covid 19.

Gli organizzatori e la curatrice hanno scelto di esporre solamente esemplari provenienti da collezioni private locali, facendo diventare il tema del collezionismo l'anello di congiunzione fra un bel museo fondato sulla raccolta di molte collezioni tipologicamente assai eterogenee (da quelle archeologiche a quelle etnografiche, fino alla prestigiosa collezione di bambole e giocattoli prodotti in loco nel Novecento), per le quali si stanno studiando modalità espositive più aggiornate, e la prima di una serie di mostre temporanee programmate dalla Galleria

Civica, molte delle quali incentrate su temi e materiali di natura collezionistica.

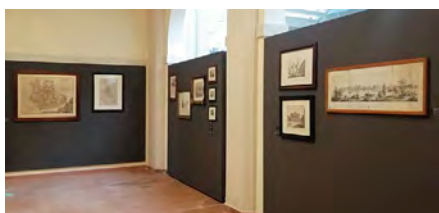
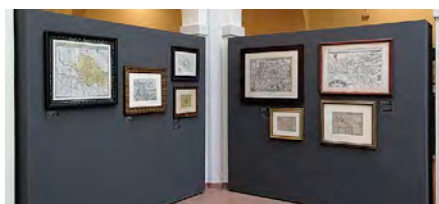
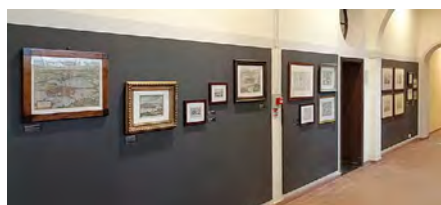
Il titolo, *Paesaggi di carta*, accompagnato dall'immagine promozionale della mostra affidata a un'interessante veduta di Mantova a volo d'uccello pressoché sconosciuta in loco, è risultato particolarmente evocativo e la giusta sintesi dei contenuti da vedere.

L'esposizione, dedicata alle rappresentazioni del territorio mantovano e della sua capitale dalla fine del XV secolo alla seconda metà del XIX secolo, è stata organizzata in due sezioni, «Il territorio mantovano dal ducato alla provincia» e «La rappresentazione della città dai Gonzaga alla Restaurazione», e ha raccolto una campionatura di ottantadue opere a stampa, in silografia, bulino, acquaforte, acquatinta, litografia, distribuite secondo un percorso che ha toccato i principali temi dello sviluppo della cartografia mantovana: le prime rappresentazioni fantastiche della città; le rappresentazioni realistiche rinascimentali della città e del suo territorio; le derivazioni dai prototipi rinascimentali; il territorio protagonista di eventi bellici e la città vista come «macchina di difesa»; la rivoluzione cartografica settecentesca e l'affermarsi della cartografia geometrico-matematica; l'esaltazione celebrativa del periodo napoleonico; i *reportages* sugli eventi risorgimentali; la scientificità ottocentesca e la parallela moda per il vedutismo d'ambiente urbano. Questo percorso ha reso palpabile l'evoluzione della cartografia mantovana a stampa e le sue connessioni con la storia della

cartografa europea, e ha fatto apprezzare ogni esemplare quale documento storico indispensabile per comprendere la storia locale. La ricerca presso i collezionisti ha pure fatto emergere esemplari mai descritti precedentemente e conseguentemente esposti in mostra, confermando le potenzialità del collezionismo privato di integrare le raccolte pubbliche.

Uniche pecche, la brevità e la scarsa promozione dell'esposizione, che certamente avrebbe meritato assai maggior rilievo anche da parte degli organi di stampa, abituati a dare scarso peso agli eventi culturali della provincia.

Le dimensioni della sala espositiva, la Galleria del museo, hanno dettato il limite al numero di esemplari esposti,



che avrebbero potuto essere molti di più data la generosità dei collezionisti, che avrebbero voluto vedere in mostra tutte le loro stampe, e la ricchezza del patrimonio cartografico storico di Mantova e del territorio mantovano. La cartografia mantovana si può, infatti, considerare un “caso speciale”, in quanto, in quattro secoli (fine Quattrocento - fine Ottocento), la città capitale e il territorio provinciale sono stati descritti attraverso un numero elevatissimo di stampe, stimabile ormai forse in più di 500 esemplari fra carte, mappe, piante e vedute, numero che si amplia con il proseguire delle ricerche e la messa in rete dei cataloghi di opere cartografiche a stampa da parte di archivi e biblioteche di tutto il mondo.

Infine, va sottolineata l'importanza di questo evento, realizzato a distanza di ben 36 anni dall'unica precedente esposizione di un così nutrito numero di esemplari a stampa. Ci riferiamo alla

mostra *Mantova nelle stampe* che si tenne a Palazzo Te dal 15 marzo all'8 aprile del lontano 1986 (esattamente 100 le stampe esposte) e che fu accompagnata dalla giornata di studio *Vedere la città nel tempo*, svoltasi il giorno dell'inaugurazione. Sciaguratamente, né la mostra fu affiancata da un catalogo, né il convegno vide la stampa degli atti. Successivamente ci furono solo pochissime altre occasioni di vedere le principali cartografie a stampa in qualche mostra, ma mai in così elevato numero, né con uno sviluppo narrativo e una qualità di queste proporzioni. Ciò ci spinge a concludere con un auspicio, la riproposizione di una mostra analoga a questa di Canneto, ma con ancora più esemplari, da allestire in una o più sedi cittadine allo scopo di avvicinare sempre di più il pubblico a questo magnifico materiale di notevole fascino e grande valore documentario.

REDAZIONE

Splendore dei riti. Antica oreficeria sacra da un'inedita collezione privata, Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 23 ottobre 2021 - 24 aprile 2022; catalogo di ANDREA PILATO, Mantova, Publi Paolini, 2021, 336 pagine, illustrazioni a colori, ISBN 978-88-85614-87-1, 45 euro

Per alcuni mesi il Museo Diocesano «Francesco Gonzaga» di Mantova ha ospitato una mostra dal titolo intrigante: *Splendore dei riti*.

Il curioso e interessato visitatore ha potuto ammirare una ricca e pregevole raccolta di oreficeria sacra: oggetti d'arredo liturgico, paraliturgico e devozionale accumulati con passione e competenza dal notaio Mario Binelli che per quarant'anni ha esercitato la professione in Gonzaga.

Oltre alla quantità colpisce il fatto che l'eterogenea raccolta copra un periodo di quasi dieci secoli. La collezione Binelli, con formale atto redatto da notaio Tortora, nella stessa sala in cui la raccolta è esposta, è stata ceduta alla Diocesi di Mantova nella persona del vescovo Marco Busca, che l'ha accettata. Il dottor Binelli ha preteso due clausole che salvaguardassero nel presente e nel futuro l'integrità della raccolta e la sua fruibilità per non meno

di sei mesi all'anno. Il Museo Diocesano, nelle persone del direttore e del conservatore, sapranno trovare gli spazi adeguati e decideranno se riallestirla nel luogo in cui si trova ora o altrove e quali e quanti pezzi esporre per assolvere all'obbligo contratto con l'accettazione della donazione.

In occasione della mostra (ufficialmente svoltasi dal 23 ottobre 2021 al 9 gennaio 2022) don Andrea Pilato ha curato e pubblicato presso l'editore Publi Paolini il ricco catalogo, che è anche inventario della collezione, con il titolo *Splendore dei riti. Antica oreficeria sacra da un' inedita collezione privata*. Il volume, di 336 pagine riccamente illustrate, inizia con alcune doverose presentazioni tra cui quella del direttore del museo, di Mario Binelli che racconta «L'origine di una raccolta», e il dotto saggio «La liturgia è bellezza», che giustifica l'altrimenti fuorviante titolo della mostra, del vescovo di Mantova, recentemente nominato direttore dell'Ufficio Liturgico della Conferenza Episcopale Italiana e in quanto tale membro del consiglio permanente della CEI: un importante riconoscimento per lui e un onore per la Diocesi da lui guidata e amministrata.

Il catalogo è diviso in sezioni. La prima, «Teche, Reliquiari, Agnus Dei» prende in esame alcuni pezzi di altissima epoca, fra cui spicca il primo pezzo: una valva di croce di origine bizantina databile tra il VI e l'VIII secolo. Segue una raccolta di reliquiari di diverse tipologie ma tutti di altissima qualità e proprio qui sta l'eccezionalità della raccolta. Oggi pezzi simili sono assolutamente fuori mercato sia per il loro costo proibitivo sia per la progressiva rarefazione dell'offerta. Ogni oggetto è accompagnato da una ricca scheda e da una adeguata bibliografia che testimonia l'imponente lavoro fatto da don Pilato e dai suoi collaboratori. Il notaio Binelli ha

seguito il suo istinto e il suo gusto ha saggiamente differenziato le diverse tipologie e nei reliquiari ha controllato l'integrità dei sigilli e dei vetri; in alcuni casi ha avuto la fortuna di acquisire anche le custodie originali, oggi certamente più rare dei reliquiari stessi. Ricche e a volte ricchissime cornici fanno da corona alla reliquia, la impreziosiscono e ne valorizzano il contenuto e ciò in parte spiega la loro grande diffusione e, in epoche diverse dalla nostra, la loro quasi compulsiva raccolta. In buona parte dei palazzi nobiliari esisteva un oratorio privato dove le reliquie venivano esposte, conservate e forse venerate. Oltre agli oratori privati c'erano gli oratori pubblici, le chiese parrocchiali, i conventi, i monasteri nonché il singolo devoto che attribuiva valore apotropaico alla reliquia e che perciò voleva possederla: decisamente un fiume inarrestabile di richieste che la Chiesa assecondava. Tutto ciò durò fino alla metà dell'800, quando lentamente ma inesorabilmente iniziò il declino di questa prassi alla quale non furono certo estranei l'illuminismo, il positivismo, l'anticlericalismo e l'agnosticismo.

Il catalogo presenta i rarissimi Agnus Dei in cera d'api che venivano ricavati dagli avanzi dei ceri pasquali, che una volta fusi e depurati venivano inseriti nello stampo, raffreddati e successivamente presentati al papa per essere benedetti e poi distribuiti. Essendo il materiale fragilissimo devono essere conservati con grandissima cura e devono essere assolutamente integri; per molti una piacevole sorpresa.

Si passa poi alla sezione «Argenti» con la presentazione e l'esame del corpus più consistente di oggetti. Don Pilato per la loro classificazione ha optato per il criterio più logico, ossia il luogo di produzione: si possono vedere argenti lombardi, veneti, piemontesi, genovesi, degli stati

pontifici, toscani, napoletani, siciliani, così da apprezzare analogie e differenze tra i vari artefatti. Ogni pezzo dell'arredo d'altare è ben rappresentato: i vasi sacri quali calici patene, pissidi e ostensori ma anche turiboli e navicelle, lampade pensili, ampolline, secchielli per l'acqua benedetta, aspersori, carteglorie, oltre a una notevole quantità di reliquiari a ostensorio. I materiali utilizzati sono vari, con la prevalenza dell'argento e del rame. I pezzi coprono un ampio arco temporale, dal xv al xviii secolo. Lascia veramente stupiti, nel catalogo, l'accuratezza delle schede e delle ampie bibliografie. In più di una circostanza ho dovuto riflettere sul fatto che quando si trattano certi argomenti è necessaria la competenza, il rigore e una discreta quantità di umiltà. La lettura è veramente istruttiva: un esempio da seguire e quando possibile da imitare.

Nella sezione «Ostensori» alcuni acroteri risultano sostituiti da persone non competenti, anche allo sguardo risultano sbagliate le dimensioni e lo stile della croce. Nel complesso gli oggetti sono puliti, privi di ossidazioni e macchie; sono veramente stati ben conservati. L'attento esame dei punzoni degli argenti ha consentito di individuare, oltre all'area geografica di provenienza, anche le singole botteghe degli orefici; in questo campo molto è stato fatto, io stesso vi ho contribuito, ma in assenza come a Mantova di un registro che colleghi il nome dell'orefice al simbolo da lui scelto la ricerca diventa estremamente difficoltosa, anche se può portare a risultati sorprendenti.

Chiude la raccolta Binelli la sezione «Paci», o strumenti di pace, che in occasione della comunione venivano offerti al bacio dei fedeli; mutando la liturgia oggi i fedeli sono invitati a scambiarsi un segno di pace. L'uso delle paci non è mai



stato prescrittivo ma tollerato per andare incontro alla pietà popolare. La pace è una tavoletta con cornice architettonica e può essere quadrata, rettangolare, ovale o mistilinea. Nella parte posteriore è presente una sorta di manico che permette al sacerdote o al chierico di avvicinarla agevolmente al fedele. Possono essere in metalli preziosi o più comunemente in bronzo o rame, ricavate da stampo oppure sbalzate e cesellate. La raccolta ne conta poco meno di cinquanta; i soggetti effigiati sono abbastanza ripetitivi, crocifissioni e deposizioni i più utilizzati ma vi sono anche Madonne che sorreggono il Cristo morto e persino una rarissima Madonna del latte.

Seguono, in catalogo, alcune appendici con le foto dei punzoni degli orefici, dei sigilli vescovili utilizzati per certificare i reliquiari e infine una ricchissima bibliografia aggiornata al 2021.

Grazie dottor Binelli per il munifico dono e grazie a don Andrea Pilato che ha saputo così bene valorizzarlo.

SILVIO CARNEVALI

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio R. Margonari; porzione di dipinto di collezione privata.

Pagine 10-13 e 51: Museo Civico di Palazzo Te, Musei Civici di Mantova, autorizzazione del 30 maggio 2022 (prot. n. 51774/2022), © Comune di Mantova, Musei Civici.

Pagina 14: archivio R. Ghidotti, immagini tratte da M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, tavole XXI, n. 9 e XLII, n. 13.

Pagine 24-35: archivio Il Bulino edizioni d'arte; pp. 24 e 25 immagini tratte dal web, pubblico dominio (p. 25: Creative Commons, Attribution-ShareAlike 2.0 Germany, fonte <http://www.tiermotive.de>); pp. 27 e 35 collezione privata, immagini tratte da *Gonzaga. I volti della storia. Mostra genealogico-iconografica*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 12 aprile - 20 settembre 2015), a cura di G. Malacarne, Modena Il Bulino, 2015, pp. 155 e 156.

Pagine 38-44: archivio G. Cantoni; pp. 38-40, figg. 1-3 Mantova, Museo di Palazzo Ducale, in comodato alla Fondazione Romano e Raimonda Freddi, autorizzazione del Ministero della Cultura, Direzione Generale Musei, Palazzo Ducale di Mantova, prot. n. 817 del 1° aprile 2021 (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, artt 107-108; ex art. 3.5 contratto di comodato del 28 novembre 2019, rep. 14/2019); p. 41 fig. 4 Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, inv. n. 87M, autorizzazione concessa il 1° aprile 2021; p. 41 fig. 5 Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, Archivio Museo Montelupo, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica; p. 43 fig. 7 Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 65/103, © Bayerisches Nationalmuseum München, foto di Walter Haberland, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica; p. 44 fig. 8 Firenze, Museo della Villa medicea di Cerreto Guidi, inv. Bardini 977, su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei della Toscana - Firenze, prot. n. 13011773 del 7 aprile 2021 (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, artt 106-108; sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo).

Pagine 52-59: archivio R. Ragione e C. Occhipinti Confalonieri; Mantova, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, inv. generale 6882, Musei Civici di Mantova, autorizzazione del 30 maggio 2022 (prot. n. 51774/2022), © Comune di Mantova, Musei Civici; p. 59 fig. 2 elaborazione grafica degli autori.

Pagina 68: archivio G. Rossi e archivio Il Bulino edizioni d'arte.

Pagina 86: San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, immagine tratta dal web, <https://tinyurl.com/ta4cow7> 19/12/19.

Pagine 92-99: archivio R. Margonari; dipinti di collezione privata.

Pagine 102-133: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», DIS. 2.Liv.9, identificativo BVE0729620, secondo le disposizioni vigenti (L. 124 del 4 agosto 2017 e circ. DG-BIC n. 14 del 27 settembre 2017, punto 8), comunicazione di utilizzo editoriale, risposta con comunicazione di posta elettronica del 23 marzo 2022.

Pagine 136-139: archivio U. Padovani.

Pagine 146-151: archivio C. Fraccari e archivio Il Bulino edizioni d'arte.

Pagine 154-156: archivio I. Pagliari e Museo Civico di Canneto sull'Oglio, foto di Irma Pagliari.

Pagina 159: immagine tratta dal sito web del Museo Diocesano «Francesco Gonzaga» di Mantova.

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 GIUGNO 2022
DA 4GRAPH SRL
PER IL BULINO EDIZIONI D'ARTE

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

IN QUESTO NUMERO

Gli autori

Ugo Bazzotti, Giulia Cantoni, Silvio Carnevali
Claudio Fraccari, Riccardo Ghidotti, Sally Hickson
Giancarlo Malacarne, Renzo Margonari
Corrado Occhipinti Confalonieri, Umberto Padovani
Irma Pagliari, Roberto Ragione
Ginevra Rossi, Andrea Torelli

Gli argomenti

«Civiltà Mantovana» per Giulio
Il ripostiglio monetario di Asola
Cavallette, locuste, sayote. Un flagello antico
Un calamaio in maiolica della Fondazione Freddi
La *Veduta topografica di Roma* a Palazzo San Sebastiano
La formazione dell'architetto Paolo Pozzo
L'incisore John Vendramini e il *Cammeo Gonzaga*
Giuseppe Canella a Mantova
Scorci di Mantova a metà Ottocento
Assedio di Mantova. Un gioco di carta dell'Ottocento
Lockdown all'italiana: la clausura in quattro film
Mostre e 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