



COMUNE DI  
MANTOVA



# CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LVII

I 54

rivista semestrale



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

*Redazione*

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

*Distribuzione*

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE  
[ilbulino@ilbulino.com](mailto:ilbulino@ilbulino.com)

*Segreteria*

COMUNE DI MANTOVA  
SETTORE CULTURA - SERVIZIO  
BIBLIOTECHE  
via Ardigo 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](mailto:malacarne.giancarlo@virgilio.it)

## MODENA

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

## DIRETTORE

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

## VICEDIRETTRICE

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

## COMITATO DI REDAZIONE

*oltre a direttore, vicedirettrice e editore:*

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

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

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

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

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

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

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

In copertina: «*Vera effigie dell'immagine miracolosa di Maria Vergine detta del Terramoto su la piazzola Canossa in Mantova*», stampa ottocentesca.

**Civiltà Mantovana on line:** [www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta\\_mantovana.asp](http://www.ilbulinoedizionidarte.it/italiano/civilta_mantovana.asp)  
[www.bibliotecateresiana.it](http://www.bibliotecateresiana.it)

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

---

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

## COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI

*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](mailto:civiltamantovana@ilbulino.com)) o in alternativa su CD o DVD. Il testo, non superiore ai 75.000 caratteri e *fornito nella sua stesura definitiva*, dovrà essere 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](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.it) per l'eventuale pubblicazione nell'apposita rubrica.

CIVILTÀ MANTOVANA  
è pubblicata da



COMUNE<sup>DI</sup>  
MANTOVA

Via Roma 39 - 46100 Mantova  
[www.comune.mantova.it](http://www.comune.mantova.it)  
tel. 0376 3381



COMUNE<sup>DI</sup>  
MANTOVA



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization



Mantova e Sabbioneta  
scelta nella Lista  
del Patrimonio Mondiale nel 2008

**MANTOVA**  
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

## SOMMARIO

«Civiltà Mantovana» per Giulio	10
Armi di distruzione di massa. A mezza strada tra realtà e fantasia <i>di</i> GIANCARLO MALACARNE	14
La «pratica» di Ferrante Gonzaga contro la Mirandola <i>di</i> ENZO GHIDONI	20
Una stampa di suor Isabella Piccini (1644-1734) per l'iconografia della beata Osanna «de Mantua» <i>di</i> ANGELA GHIRARDI	36
L'oratorio pubblico della Beata Vergine del Terremoto <i>di</i> SILVIO CARNEVALI	46
Collezionismo e mercato artistico nella Mantova dell'Ottocento <i>di</i> STEFANO L'OCCASO	80
Mantova dei pittori: Albert Samuel Anker <i>di</i> RENZO MARGONARI	144
Mostre e libri	148

## GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

SILVIO CARNEVALI è studioso e ricercatore di storia e arte mantovana. È membro del Comitato di Redazione di questa rivista, della quale è collaboratore storico, con numerosi contributi all'attivo.

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

ANGELA GHIRARDI, storica dell'arte, ha insegnato all'Università di Bologna. Ha scritto di pittura bolognese del secondo Cinquecento, di ritratto e di scene cosiddette di "genere" con la raffigurazione della vita popolare e quotidiana, di artiste tra Cinque e Seicento (Lavinia Fontana, suor Orsola Caccia), di arte e santità femminile (beata Osanna Andreasi). È stata co-curatrice della mostra *Osanna e Orsola. Arte storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferato* (Mantova, Casandreasi, 2018), dedicata al dipinto di suor Orsola Caccia, uno dei più belli nell'iconografia di Osanna Andreasi, e al minuscolo borgo di Carbonarola, dove la beata ebbe i natali.

STEFANO L'OCCASO (Roma 1975), dopo aver lavorato come restauratore, tra l'altro nella Domus Aurea e nei Musei Vaticani, è entrato nel Ministero della Cultura nel 2000. È stato dirigente del Polo Museale della Lombardia (2015-2018), curando ristrutturazioni, restauri e aperture di musei. Tra le sue pubblicazioni, oltre 150 tra articoli e saggi e una decina di monografie. È fastidioso membro di vari consigli d'amministrazione e comitati scientifici e dal 2012 è socio ordinario dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Come artista ha esposto opere di scultura e di mosaico (2° premio alla Biennale di Chartres). Dal 2020 è dirigente presso il Museo di Palazzo Ducale di Mantova.

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.

*Hanno inoltre collaborato alla realizzazione di questo numero* UGO BAZZOTTI, CORRADO CORRADINI, ANASTASIA MALACARNE, LEDO STEFANINI e RAFFAELE TAMALIO.



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



## «CIVILTÀ MANTOVANA» PER GIULIO

**M**ai 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 avrebbe 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.*

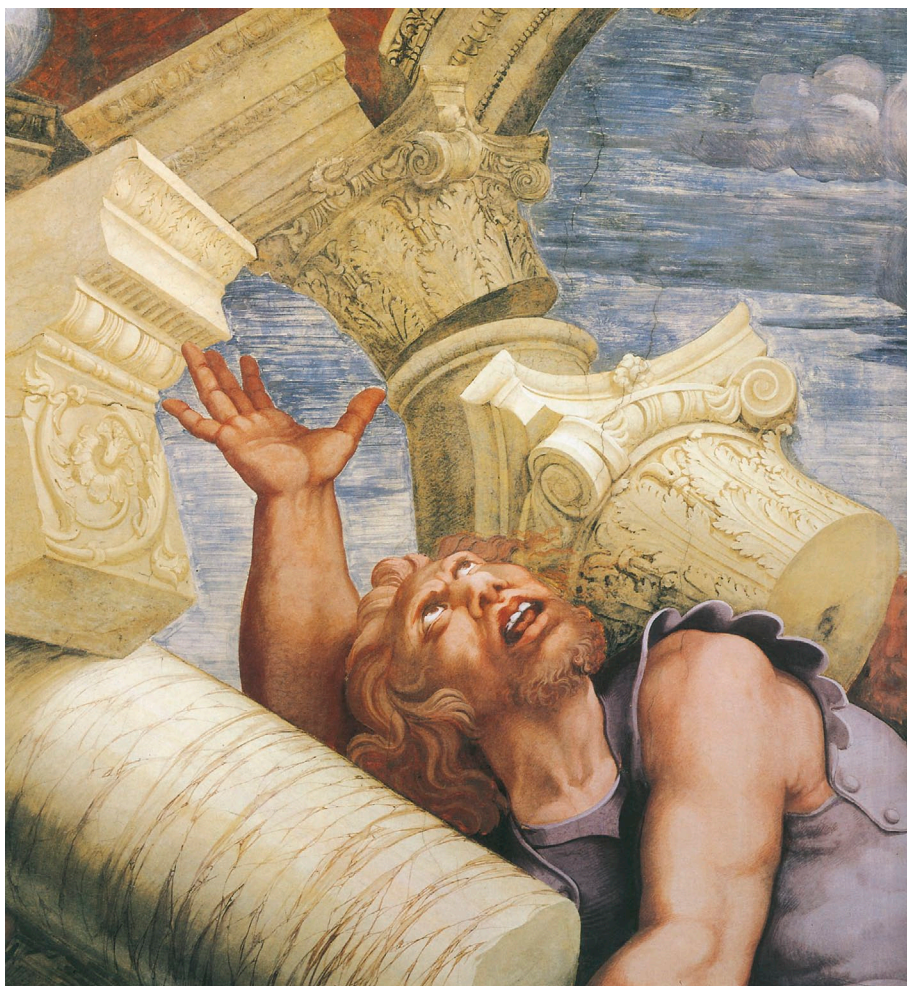


### **“Civiltà Mantovana” for Giulio Romano**

October 22<sup>nd</sup>, 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](mailto:civiltamantovana@ilbulino.com)

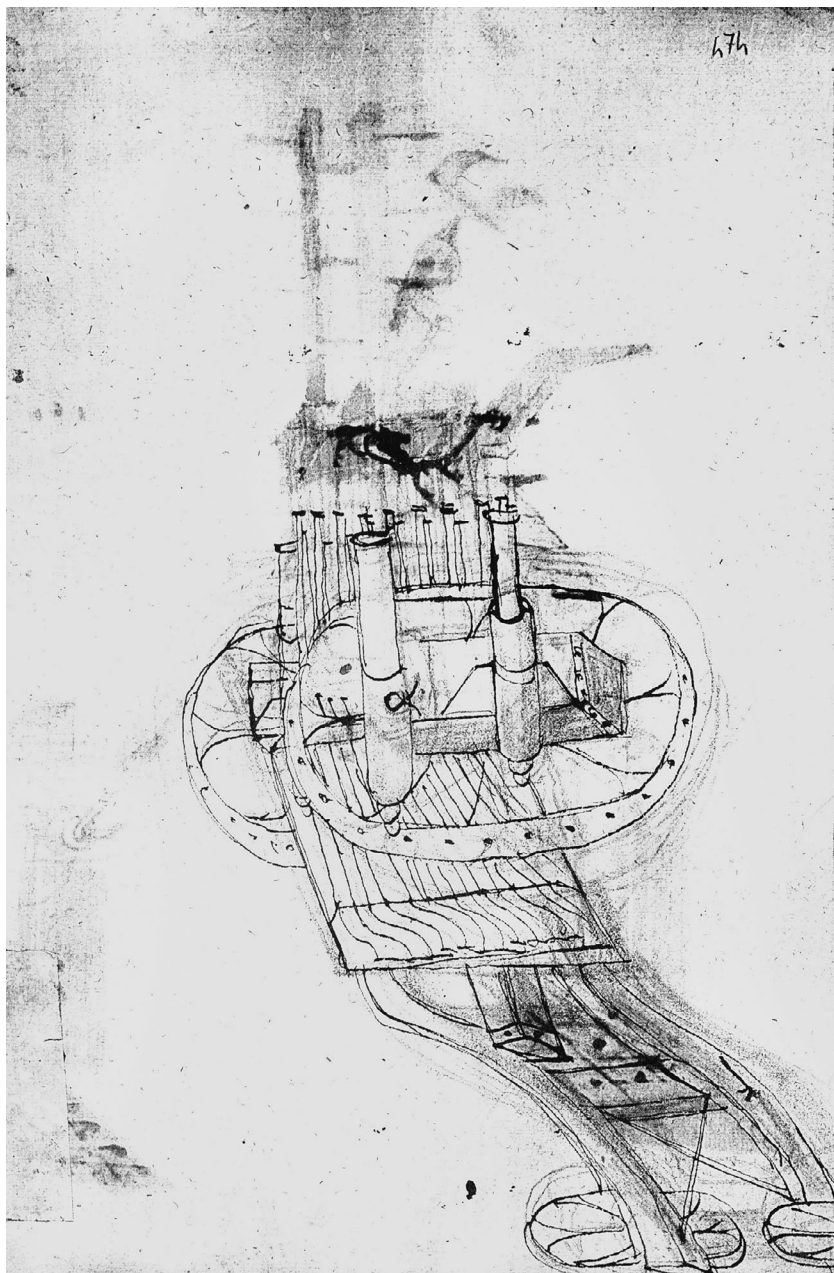


*Giulio Romano, Camera dei Giganti, affresco, 1532-1535, particolare.  
Mantova, Palazzo Te.*

### «Civiltà Mantovana» per Giulio

Proposte e contributi possono essere sottoposti, oltre che ai singoli membri dei Comitati di Redazione e Scientifico, anche all'indirizzo mail **[civiltamantovana@ilbulino.com](mailto:civiltamantovana@ilbulino.com)**





*Macchina da guerra in una lettera di Giulio Cesare Muzio Giustinopolitano  
al duca di Mantova Ferdinando Gonzaga, anni Venti del XVII secolo.*

*Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1545, cc. 474 e seguenti.*

GIANCARLO MALACARNE

## ARMI DI DISTRUZIONE DI MASSA

*A mezza strada tra realtà e fantasia*

**L**eonardo da Vinci, pittore, scultore, architetto, ingegnere, matematico, musicista, anatomista, tra le mille sue ingegnosissime invenzioni, proponeva anche strumenti bellici volti al raggiungimento di quella superiorità militare che, in battaglia, avrebbe potuto assicurare la vittoria a colui che avesse creduto nelle possibilità di macchine belliche, stranissime e misteriose, le quali sapientemente impiegate avrebbero pesato non poco sull'economia di sanguinose competizioni sui campi di battaglia.

Leonardo, nato nel 1452 e morto ad Amboise in Francia nel 1519, nel medesimo momento storico in cui riversava sul mondo il proprio genio, possiamo affermare avesse degli emuli (o forse degli anticipatori o veri e propri concorrenti) anche a Mantova o nei territori circostanti, i quali si arrovellavano e arrabattavano intorno all'invenzione e costruzione di macchine da guerra che, in un batter d'occhio, avrebbero consegnato la vittoria a chi le avesse poste in uso.

È risalente all'agosto 1468 (Leonardo allora aveva solamente 16 anni) una lettera inviata da tal Luchino de Melegari al marchese Ludovico II Gonzaga (1444-1478), regnante a Mantova, nella quale dichiara di aver costruito per «la bona memoria» del padre Gianfrancesco (1407-1444) «ingegni per brusar l'armate» e, ancor più specificamente, «una nave per brusar quelli galioni». Tenuto conto che ci siamo imbattuti in descrizioni di «specchi ustori», potremmo anche pensare, senza alcuna certezza, che tali «ingegni» si riferissero proprio a questi, oppure ad altri complicatissimi strumenti di morte attraverso i quali distruggere intere armate e possenti galeoni, come appunto sostenuto da questo Luchino, che tuttavia ci lascia alquanto increduli e dubbiosi.

Tra questi segnaliamo un marchingegno che non ci saremmo mai aspettati di ritrovare operante nel xv secolo. Così il Luchino al marchese Ludovico magnificando la realizzazione di un'arma straordinaria quanto desueta nei contenuti<sup>1</sup>:

Aviso la S. V. Ill.ma che a tempo de la Bo. Me. del S. vostro padre fece quelli ingegni per brusar l'armate de Marcheschi [?] inegna [incendia] una nave per brusare quelli galioni, la qualle è uno dificio ch'el mondo non hè el più bello.

Con ogni probabilità il “folle” sogno che già fu di Archimede, di riuscire a bruciare le navi a distanza utilizzando gli specchi ustori, era ancora sognato. Peccato che già al tempo fosse ampiamente dimostrato che ciò non sarebbe mai potuto accadere con effetti di rilievo.

Tuttavia, la evocata fantastica immagine di navi che bruciano al largo, incendiate dagli specchi ustori, ancora abbagliava gli uomini della fine del secolo successivo, se Federico Follino, architetto e ingegnere dedito alla creazione di fantasmagorici magici spettacoli, ancora parlava di quei marchingegni che, in definitiva, avevano il solo scopo di sbalordire coloro che avessero assistito al costoso esperimento, tenuto conto di quanto difficile e oltremodo costoso era approntare specchi di grosse dimensioni. Tanto scriveva il Follino al duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga<sup>2</sup>:

Ho tratenuto per hoggi quel francese del quale in un'altra mia hieri mattina le scrissi, et credo mi mostrerà prima della sua partita la cresimonia della cera, promettendomi anco che gionto che sarà a Padova mi scriverà et mandarà qualche cosa che sarà di gusto a V. A., come sarebbe a dire che fabricarà uno di quei specchi che abbrusano tanto di lontano, et poi ne farà un presente all'A. V. se così le piacerà.

E poi, ancora nel XVII secolo il tema dello specchio ustore era frequentato, pur se al mitico oggetto veniva attribuita minor forza di penetrazione. Antonio Magini, studioso e scienziato di rilievo, non avrebbe potuto indulgere a certe chimere senza perdere faccia e credibilità. I suoi responsi e vaticini, tratti dalle congiunzioni astrali e «flavo delle stelle», erano famosi, e in essi ognuno si poteva perdere a discrezione. In questo caso si trattava di qualcosa di palpabile e verificabile direttamente, così che il responso è scientemente blando e il Magini non si avventura in troppo perigliosi percorsi<sup>3</sup>:

[...] Vederà volentieri una lettera che mi scrive l'Ill. monsignore Patriarca d'Aquileia, dove mi dà conto di certo specchio ch'ha veduto in Francia già 40 anni, fatto da Oronzio, mathematico celebre a quei tempi, per il Re Francesco il Grande, che era d'argento dorato et brunito, et di diametro di pedi quattro, che accendeva il fuoco con grande vehementia; si ché da tal avviso S. M.tà [Rodolfo II] si confermarà nella mia openione, che non si puol far specchio combustorio ch'accenda lontano se non è di smisurata grandezza, et ch'io sarò prontissimo secondo il mio poco sapere et potere, di tentare di sodisfare alle dimande di S. M.tà.

Possiamo da tutto ciò arguire che la necessità di stupire fosse uno dei percorsi maggiormente frequentati, stante la necessità di emergere in un mondo ove tutti avevano qualcosa di straordinario da proporre e mostrare all'interesse e conoscenza di principi non sempre di spiccati acume e intelligenza.

Invece, un bellissimo e importantissimo documento, inviato da Venezia dal Muzio Giustinopolitano, personaggio equivoco e vanesio, al duca di Mantova, senza data ma collocabile durante il regno del VI duca Ferdinando Gonzaga (1613-1626), si propone nella sua terrificante realtà. Niente più fantasie, niente più favole, ma soltanto il documentatissimo frutto di una ricerca che è approdata alla realizzazione di uno strumento bellico che cambierà le sorti e gli equilibri del mondo. Almeno nelle intenzioni del suo inventore. Si tratta di una lettera nella quale viene puntigliosamente descritto un complicato carro da battaglia, ideato per seminare morte, terrore e distruzione nell'esercito nemico dispiegato sul campo: un misto tra il carro da guerra assiro-babilonese che falciava e tagliava a pezzi le gambe degli sventurati soldati che avesse incontrato sul proprio cammino, e una sorta di mitragliatrice (spingardone) *ante litteram* che sparava, tramite cannoncini disposti *ad hoc*, palle da due once l'una, oltre a una palla "principale" di oltre un chilogrammo, che dovevano produrre un generale sconvolgimento e massacrare decine e decine di soldati, sia di fanteria che di cavalleria. Insomma, una macchina bellica che avrebbe dovuto procurare perdite dirompenti negli schieramenti avversari. La descrizione è precisa e minuziosa; ogni aspetto è reso con dovizia di particolari, i pesi le misure e, infine, il disegno dell'arma. Una vera e propria incursione nell'universo delle armi tra il grottesco e il tragicomico<sup>4</sup>:

Al Ser.mo S.r Ducha di Mantova et Monferato

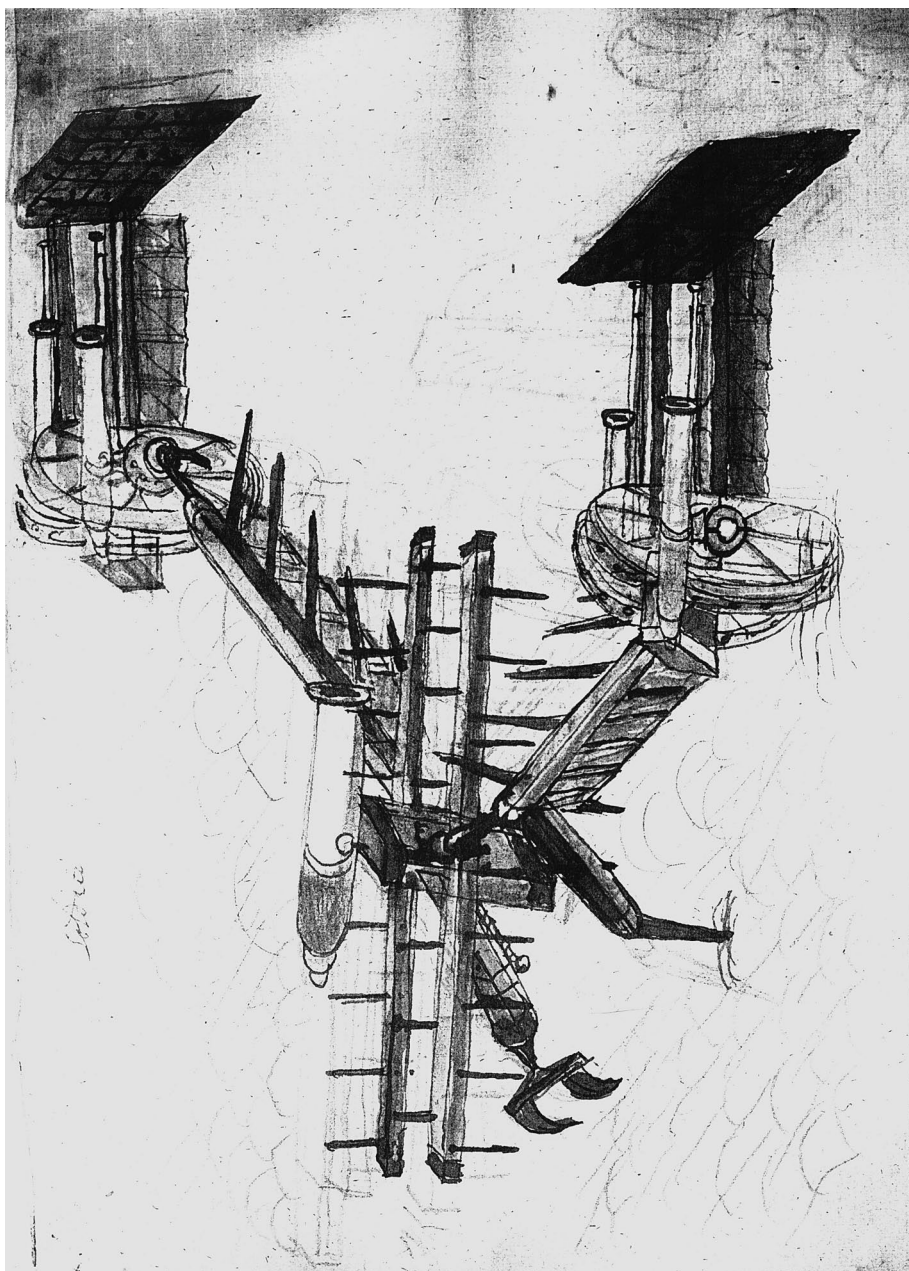
Le rotte [ruote] di questi carri si faranno alte piedi sei, ad uso delli carettoni di Roma, accomodandovi di fuori delle rotte le petriere de L[ibre] 400 [120 kg] l'una di peso, caricate con sachetti di balle de onze doi l'una [60 g], et il peso della palla magistra non eccederà il peso de L[ibre] 4 [la palla principale, di 1,200 kg], volendosi adopperar sola, per il che sarà meglio d'adoperarlo con li sachetti, per offender maggiormente l'inimico.

Li spingardoni, ovvero moschettoni, saranno accomodati sopra delli tirratori de' cavalli; il loro peso sarà de L. 30 l'uno, caricati de doi balle di onze due l'una. Quelle traverse con quelle ponte [punte] saranno l'una de piedi xv attaccate all'asse che passa per le rotte, si come li mostra il disegno con quel [?], facendo il medesimo effetto con la scalla, la qual portata sarà facilmente dalli soldati, perché il pezzetto non sarà più che 500 L. di peso, con il cui modo si potrà serrar ogni strada o passo, et insieme affrontar ogni grossa squadra di Cavalleria et Fanteria, restando la soldatesca sicura dalle forze nemiche. Né occorrerà adoprare zappa per assicurarsi con fossi o terrapieni, et la machina sarà facilissima di esser tirrata da doi cavalli ovunque tornerà comodo.

De queste oppere l'esperienza è stata benissimo veduta dall'Eccellenza del S.r Don Giovanni di Medici, come gliene farà fede, havendo veduto da me quel che non più vide d'alcun altro.

Il Cavaliere Giulio Cesare Mutio Giustinopolitano





*Macchina da guerra in una lettera di Giulio Cesare Muzio Giustinopolitano  
al duca di Mantova Ferdinando Gonzaga, anni Venti del XVII secolo.*

*Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1545, cc. 474 e seguenti.*



Alla lettera sono allegati due disegni dei quali forniamo la riproduzione e che, nei fatti, avrebbero dovuto convincere il duca di Mantova Ferdinando Gonzaga a munirsi di tanto sinistra quanto invincibile arma che siamo certi poter chiamare “di distruzione di massa”, definizione oggi notissima e fors’anche abusata.

In verità non sappiamo in che modo Ferdinando Gonzaga valutasse l’offerta, né se avesse ritenuto opportuno l’accaparrarsi questa singolare terrificata macchina da guerra; sappiamo invece come egli amasse l’arte, la musica, la letteratura; sappiamo della straordinaria collezione di opere d’arte che seppe mettere insieme, seguendo gli esempi dei grandissimi Isabella d’Este, Federico II, Vincenzo I. Per questo consideriamo che, forse, il duca non diede seguito a una richiesta che parlava di sangue, di morte, di sofferenza.

Tuttavia, al di là delle sinistre evocazioni di morte, sarà da sottolineare come altri, che non fossero il grande Leonardo da Vinci, operassero nel settore delle armi da guerra, volgendo il loro ingegno e conoscenze a studiare e realizzare quelle che si possono definire le oscure “invenzioni del male”.

## ABSTRACT

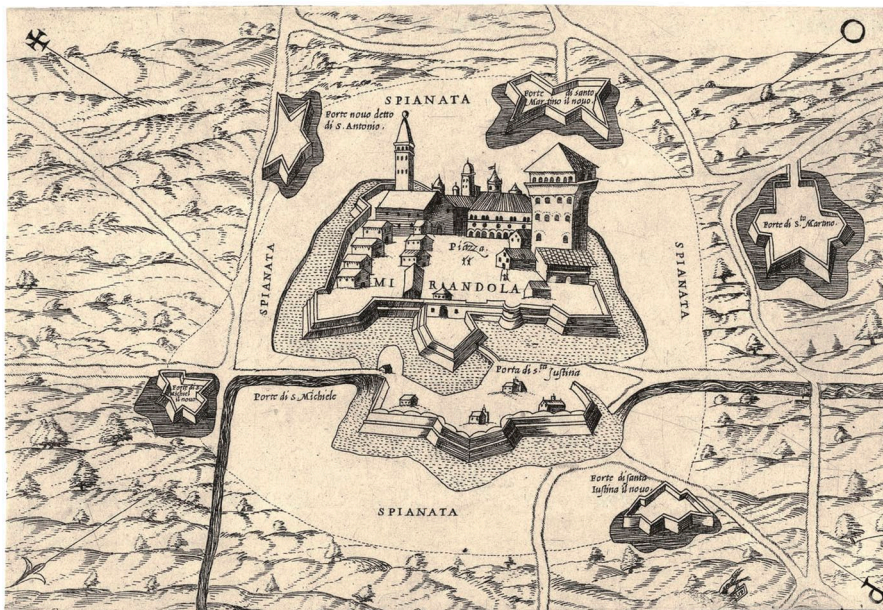
In a time of major conflicts, the invention of a terrifying instrument of death is reported to the Duke of Mantua, aimed at bringing destruction to the opposing armies. A sort of preview of the studies on war machines made by the great Leonardo da Vinci but never put into practice.

## NOTE

### ABBREVIAZIONI

ASMn     Archivio di Stato di Mantova  
AG        Archivio Gonzaga

1. ASMn, AG, b. 2409, c. 668, 1468 18 agosto, Luchino di Melegari a Ludovico II.
2. ASMn, AG, b. 2670, 1596 4 settembre, Federico Follino, da Mantova.
3. ASMn, AG, b. 1167, f. v, c. 511, 1604 1 dicembre, Giovanni Antonio Magini ad Asdrubale Manerbio, da Bologna.
4. ASMn. AG, b. 1545, cc. 474 ss., s.d., da Venezia (anni Venti del '600).



*Lorenzo Penni (?), veduta del castello dei Pico della Mirandola intorno al 1550, incisione su rame.*

ENZO GHIDONI

## LA «PRATICA» DI FERRANTE GONZAGA CONTRO LA MIRANDOLA

**L**a morte per «mal della costa», una complicanza polmonare causata dalla sifilide di cui è affetto da tempo, ha colto Galeotto II Pico il 21 novembre 1550, a quarantadue anni e mezzo d'età<sup>1</sup>. È spirato a Saint-Germain-des-Prés, appena fuori le mura di Parigi, in casa di Giuliano Bonaccorsi durante una delle sue abituali visite politiche alla corte francese<sup>2</sup>. Ci è andato anche per vedere i propri figli ospitati nella paggeria di Caterina de' Medici come garanti ostaggi del partenariato geopolitico col quale, quindici anni prima, ha legato le sorti della Mirandola alla Corona. Ad assisterlo nell'ultima agonia è stato quindi presente il figlio primogenito Ludovico. Colui, secondo la legge istituzionale di primogenitura, che deve succedergli come nuovo conte della Mirandola. Nella piccola piazza mediopadana non vi è stato però un vuoto di potere. Come sempre, dalla scomparsa di sua moglie Hippolita Gonzaga-Bozzolo (10 settembre 1547), prima di partire ha affidato la reggenza ai suoi più fidati soldati e intimi servitori. A vigilare sulla sicurezza mirandolese è stato inoltre l'ambasciatore francese a Venezia dotato, come i suoi predecessori, di un ampio mandato per arruolare in caso di pericolo capitani e soldati per la difesa<sup>3</sup>. È quindi da darsi per sicuro che il diplomatico abbia rinforzato la guarnigione della piazza subito dopo la saputa anche a Ca' Dandolo, sede dell'ambasciata francese nella città lagunare, della morte di Galeotto.

Guardando a un orizzonte politico peninsulare non particolarmente fosco, Galeotto è voluto partire lo stesso sebbene la salita al soglio di Pietro, dopo un lungo e travagliato conclave, di Giovanni Maria Ciocchi del Monte col nome di Giulio III non abbia placato le tensioni tra Francia e Spagna per l'elezione del nuovo pontefice. A invogliarlo potrebbe essere stata altresì la pace firmata dalla Corona transalpina a Boulogne, il 24 marzo, con la Scozia e l'Inghilterra, e le inquietudini procurate all'Asburgo in Nord Europa dai movimenti dei principi protestanti, con la lega difensiva di Könisberg firmata in febbraio, e l'assedio di

Magdeburgo da parte di Maurizio di Sassonia. La sua morte tuttavia ha offerto a Carlo v un'opportuna occasione per cercare di eliminare con un colpo di mano l'irritante anomalia geopolitica rappresentata in area centrosettentrionale dalla Mirandola, satellite della Corona transalpina.

Da tempo peraltro l'imperatore considera Galeotto un nemico personale<sup>4</sup>. Inizialmente per lo spregiudicato reato di fellonia commesso, nella notte tra il 16 e 17 dell'ottobre 1533, con l'usurpazione della Mirandola, appunto, e l'uccisione dello zio Giovanfrancesco II Pico<sup>5</sup>. Un crimine di lesa maestà commesso da un insignificante feudatario imperiale contro un altro apprezzato feudatario imperiale, percepito da Carlo v come una proditoria violazione di quella *Monarquia universalis* fondata sulla Casa d'Austria al centro della sua ideologia politica<sup>6</sup>. L'odio contro Galeotto si è in seguito esponenzialmente acuito con la trasformazione della piazzaforte in un «nido dei francesi in Italia» e in uno dei più importanti centri italiani di arruolamento militare, che gli ha inflitto gravissimi danni durante le seconde e le terze guerre d'Italia<sup>7</sup>. Le grandi masse di soldati, interamente finanziate dalla Corona transalpina, che si sono assemblate sul suo territorio sono state per buona parte causa del fallimento, sul finire dell'estate 1536, della sua sconsiderata invasione della Provenza<sup>8</sup>. Alla Mirandola, nel gennaio 1537, ha altresì trovato buona accoglienza e asilo Lorenzino de' Medici dopo l'assassinio di suo genero il duca di Firenze Alessandro<sup>9</sup>. Nella tregua di Nizza (18 giugno 1538) Carlo v è stato inoltre costretto a ingoiare un «article séparé» a favore della Mirandola, equivalente a una sorta di immunità per il Pico<sup>10</sup>. Altri potenti eserciti francesi radunati sempre alla Mirandola negli eventi del 1542-1544 lo hanno condizionato al punto da obbligarlo, nel firmare con Francesco I di Francia la pace di Crépy (18 novembre 1544), a scendere a un nuovo compromesso, condonando a Galeotto la pena di morte inflittagli nel 1535, e lasciare che la causa per il possesso della Mirandola fosse giudicata solo «civilmente»<sup>11</sup>.

Se non è riuscito a punire capitalmente il Pico, come avrebbe voluto e ordinato ai suoi ufficiali, non per questo l'imperatore ha rinunciato a guardare la Mirandola come una preda da cogliere al più presto possibile. A prescindere anche dalle ricordate gravi difficoltà politiche e militari in cui si sta dibattendo in Germania e in Piemonte per gli «excesos» messi nuovamente in atto da Enrico II<sup>12</sup>. Dai documenti esaminati risulta essere stato lo stesso Carlo v, non appena informato della scomparsa di Galeotto, a commissionare a Ferrante Gonzaga, dall'aprile 1546 governatore di Milano<sup>13</sup>, una «pratica» per «entrar dentro» la Mirandola. Un *trattato* non è certo una novità. Durante le guerre d'Italia i colpi di mano, favoriti in particolare da elementi interni e da difficoltà e lotte tra fazioni, sono stati le soluzioni più efficaci ed economiche per conquistare «terre» e città nemiche<sup>14</sup>. Si veda quello compiuto, ai primi di gennaio 1542, da uomini del francofilo Pietro Strozzi contro la fortezza di Marano, sottratta al re

dei romani Ferdinando I, e qualche tempo dopo venduta a Venezia<sup>15</sup>. I francesi in autunno hanno altresì intensificato le azioni ostili in Piemonte dimostrando, secondo Ferrante Gonzaga, «volontà manifesta di venir a rottura» con la presa del monastero di Barge, nel cuneese<sup>16</sup>. Ma sebbene lo stesso Ferrante avesse «scritto et ricordato» più volte a Carlo V che non era «hora di rompere» la pace, da «riservarsi a miglior opportunità», l'imperatore ha voluto ugualmente eliminare in via preventiva quello «stecco negli occhi», definizione del cardinale Ercole Gonzaga<sup>17</sup>, che avrebbe potuto procurargli in caso di guerra altri guai. Lo avrebbe voluto perché, ancora a diciassette anni di distanza dall'usurpazione perpetrata da Galeotto II, all'interno della Mirandola vi è una residuale fazione favorevole alla legittima linea dinastica, ora incarnata da Giovan Tommaso Pico, figlio primogenito del deposto e assassinato Giovanfrancesco II<sup>18</sup>.

Visto dall'esterno il compito affidato dall'imperatore a Ferrante è tuttavia sorprendente, perché nelle trattative della pace di Crépy il Gonzaga, assieme al cardinale de Granvelle, è stato il principale fautore del perdono concesso da Carlo V al Pico<sup>19</sup>. Con l'accettare il compito si potrebbe quindi dedurre che con la morte del Pico, col quale Ferrante è stato legato sin dalla fanciullezza da un rapporto di sincera amicizia – durante la sua fanciullezza Galeotto II ha vissuto per qualche tempo nella paggeria gonzaghese – in lui sia finito anche quel legame morale e quel riguardo riservato in molte occasioni alla francofila Mirandola<sup>20</sup>. Con il giovane Ludovico, partito fanciullo per la corte francese agli inizi degli anni '40<sup>21</sup>, il Gonzaga non ha avuto presumibilmente nessun rapporto umano. A questo punto a guidarlo sono state soltanto le ragioni imperiali, in cui crede fermamente, e la realtà di cui è fatta la politica. Poco ha importato dunque che il nuovo conte sia pur sempre figlio di una sua cugina. Ferrante è in effetti l'uomo ideale per progettare il «negocio». Non tanto per essere ai vertici della scala di comando del governatorato milanese, ma perché conosce molto bene il territorio e la stessa piazza, dove è stato più volte ospite. Le condizioni sembrerebbero altresì essere state percepite come favorevoli, forse sulla presunzione di una sfaldatura tra la società mirandolese e il nuovo giovane conte, rimasto lontano dalla Mirandola molti anni.

Dopo la tregua di Nizza la proiezione di potenza della Francia si è inoltre parecchio indebolita nello scacchiere mediopadano. L'uscita dalla scena politico-militare di diversi importanti capitani e piccoli feudatari legati tra loro da un filo rosso ritorto da affinità e parentele, da tempo al servizio della Corona<sup>22</sup>, più alcune destrutturanti avversità hanno sbilanciato gli equilibri di forza e ridotto il numero degli elementi su cui ha potuto fare pieno affidamento. Già nel febbraio 1537 ha patito la scomparsa dell'apprezzato e valido Claudio Rangoni, cognato di Galeotto per aver sposato sua sorella Lucrezia Pico. Il 9 gennaio 1539 si è spento suo cugino Guido Rangoni, agli stipendi di Francesco I, seppure a fasi alterne, sin dal 1525<sup>23</sup>. Nell'ottobre dello stesso

anno è deceduto il fedele Cagnino Gonzaga-Bozzolo, fratello di Hippolita e dunque anche lui cognato del Pico. Nell'estate del 1541 Cesare Fregoso, uomo d'arme e diplomatico di provata fede francese, cognato di Guido Rangoni, è stato proditoriamente assassinato, assieme all'ambasciatore-spia Antonio de Rincón, da uomini del marchese del Vasto mentre navigava diretto a Venezia, tappa intermedia verso Costantinopoli, lungo il tratto mantovano del Po<sup>24</sup>. A eccezione di Pietro Strozzi, dalle capacità militari peraltro tutt'altro che impeccabili<sup>25</sup>, la Francia si è dovuta affidare durante le campagne di guerra in Piemonte del 1542-1544 a capitani attirati più dal soldo che da una sincera e provata ideologia francese. Funesto è stato poi l'anno 1547. Il 2 e 3 gennaio è miseramente fallita la congiura di Gian Luigi Fieschi contro Genova, città e porto centrale nello scenario strategico del Nord Italia, governata dagli asburgici Doria<sup>26</sup>. Nel successivo marzo è morto lo stesso re Francesco I, sovrano interventista «innamorato» dell'Italia<sup>27</sup>. Il 17 agosto è deceduto il conte Pier Maria III Rossi, teso a far diventare la sua San Secondo un centro di arruolamento francese alternativo alla Mirandola<sup>28</sup>. Il 10 settembre nobili piacentini hanno assassinato Pier Luigi Farnese, ritenuto da Ferrante Gonzaga un grave pericolo per la sicurezza del ducato milanese<sup>29</sup>. Pochi giorni dopo il decesso di Galeotto, il 2 dicembre 1550, è avvenuto quello di Galeazzo Sanvitale di Fontanellato, altro «franciosante», seppur di secondo piano, cognato del Pico per aver sposato Paola Gonzaga-Bozzolo, sorella di Hippolita.

È necessario guardare a questa indebolita architettura geopolitica francofila come fondale di mediazione per contestualizzare il colpo di mano commissionato a Ferrante. Peraltro già esperto in materia come fomentatore della citata congiura piacentina contro il Farnese. Il Gonzaga è infatti velocissimo nella pianificazione strategica. Sull'urgenza invocata da Carlo V ha spedito il piano già definito nella logistica il 20 dicembre. Appena un mese dopo la morte di Galeotto<sup>30</sup>. Pochi giorni prima Ludovico II col corpo del padre è arrivato alla Mirandola per prenderne, dopo i solenni funerali, il possesso con tutti i riti istituzionali. Il giovane ha all'incirca 23 anni – la data di nascita fatta risalire in modo approssimativo al 1527 non è certa<sup>31</sup> – ed è ancora scapolo.

Per eseguire «la pratica» il Gonzaga si è affidato a ben rodiate persone di sua fiducia. Ha convocato a Milano «don Giovanni di Mendoza» (si legga Mendoza) con «la squadra di cui si serve». Si tratta di un diplomatico, e buon poeta, da diversi anni protagonista ai più alti livelli della politica spagnola in Italia, quindi già conoscitore della problematica mirandolese<sup>32</sup>. Di altri chiamati a collaborare se ne sono presentati invece solo una parte. Tra gli assenti un «naturale della Terra», dettosi capace di riuscire a trattenere «il popolo» nel non prendere le armi contro gli assalitori quando fossero entrati dentro la Mirandola. Un cittadino dunque autorevole sul piano sociale, ragionevolmente provvisto di una solida rete di relazioni e di amicizia con altre influenti famiglie, tale da riuscire



a influenzare anche «il popolo». Una condizione che parrebbe manifestarsi con la giustificazione presentata, ricondotta all'arrivo alla Mirandola di Ludovico II e al «dubbio che uscendo fuori de la Terra» durante le cerimonie funebri di Galeotto e quelle d'insediamento «non fusse preso a sospetto». Un'assenza che sembra peraltro aver disturbato Ferrante, voglioso di sapere da lui quale tipo di aiuto avrebbe potuto dare «quando i nostri fossero sentiti à la muraglia». Al bisogno avrebbe comunque provveduto al più presto «Don Giovanni», deputato a «trattare» con l'anonimo personaggio di «tutto quello che si conoscerà più vantaggio[so]» per il «servitio di V.ra M.tà», con un appuntamento da fissarsi a Ostiglia oppure con un incontro a Venezia.

Il primo passo per adempiere alla «pratica» è stato mettere in azione spie ed esploratori incaricati di ispezionare attentamente il «fuori» e i «siti del paese», per individuare «i camini» migliori. In altri termini il Gonzaga e la sua «squadra» si sono applicati alla prima regola base di qualsiasi piano d'attacco, relativa alla miglior mappatura possibile del terreno. È da supporre anche per preparare eventuali vie di fuga in caso di fallimento. I «mezi» inizialmente esaminati «per entrar dentro» sono stati descritti a Carlo V in modo minuzioso. Le «genti» da impiegare sono state conteggiate in cinquecento fanti. Un numero di una certa consistenza per un colpo di mano. Nel suo vittorioso assalto al castello mirandolese del 1533, Galeotto II ha impiegato dai cinquanta ai settanta uomini per prenderlo<sup>33</sup>. Ma qui non si tratta di assaltare una rocca, bensì una «Terra» con buoni apparati difensivi, potenziati da Galeotto II durante i diciassette anni intercorsi dal 1533 al 1550<sup>34</sup>. Per non dar sospetti, il contingente si sarebbe dovuto prelevare per la maggior parte dalle truppe stanziate in Lunigiana, nel «marchesato di Malaspina», comandate da «don Frances de Veamonte». Il restante agli ordini di «don Alvaro de Luna» da «Borgo Sandonino», presumibilmente per lo stesso motivo e forse per non sguarnire troppo le difese meridionali di Milano. Dalla confidenza usata dal Gonzaga nel menzionarli, parrebbe evidente che i due capitani «designat[i] a far questa impresa» siano state persone ben note a Carlo V. Ferrante ha inoltre segnalato «il negocio» al «Marchese di Marignano» Gian Giacomo Medici, un generale «tanto servitore» dell'Asburgo e «pratico nel maneggio delle cose di guerra»<sup>35</sup>. Questi uomini si sarebbero poi dovuti concentrare a Cremona, da dove su barche avrebbero disceso il Po sino a «bocca di Secchia». Foce del fiume che attraversa da sud a nord lo stato picchiano e punto doganale tra il ducato gonzaghese e la contea mirandolese. Per evitarne una sicura intercettazione, il fiume non si sarebbe fatto risalire sino a Bondanello, ai confini della contea mirandolese. Il punto di sbarco fissato si troverebbe quindi nei pressi di Quistello, lontano «dodici miglia» dalla Mirandola.

In un consiglio segreto tenutosi a Milano, Ferrante e i convenuti hanno preso in considerazione diverse opzioni di attacco. La prima avrebbe previsto il

trasporto di alcune barche, prelevate o fatte appositamente costruire a Cremona, da condursi di notte su carri da bocca di Secchia sino alla Mirandola. Con queste, «un'ora avanti il giorno», si sarebbero attraversate le fosse perimetrali, larghe da quanto rilevato dagli esploratori «non meno di cinquanta braccia» (32 metri circa), poi «adrizza[t]e in esse le scale», gli uomini si sarebbero arrampicati sulle mura, per poi dilagare all'interno della piazza. Opzione subito scartata da tutti per la farraginosità logistica. La mancanza di cavalli per il tiro avrebbe costretto a ripiegare sull'utilizzo di buoi, «animali molto pigri», che avrebbero sicuramente esposto il convoglio e fatto cadere l'effetto sorpresa. Ancor più «quando il tempo fusse andato piovoso», perché il percorso prescelto per arrivare dal punto di sbarco alla «Terra» sarebbe quello delle valli occidentali mirandolesi perché quasi del tutto disabitate, ma con un terreno «tanto humido e cretoso» da rallentare ancor più i tempi. Utilizzando i buoi «una notte non sarebbe bastata» per coprire il tragitto. E neppure «il giorno appresso», con l'ulteriore ostativa di dover percorrere allo scoperto la «spianata di circa un miglio» che ha circondato la piazzaforte. Cosa «che ne facea credere» che non ostante il buio il convoglio fosse avvistato prima di arrivare «ad un tiro di archibuso» dalle mura. E «innanzi che avessero fornito quel poco di camino che restava a far loro» e le barche «fossero discaricate, et poste in acqua, et imbarcata la gente, et passato il fosso, et adrizzate le scale, et appoggiate à le mura, et salita la gente», le sentinelle avrebbero avuto il tutto tempo «di toccare al'arme», e la guarnigione «et il popolo» di correre armati alle mura per «ostare a quel poco empito» che «li nostri» avrebbero potuto fare. Questa opzione non parrebbe altresì aver tenuto in alcuna considerazione l'intervento frenante offerto dall'anonimo «naturale della Terra».

La seconda opzione presa in esame è stata la costruzione di un ponte da trasportare da bocca di Secchia alla Mirandola a schiena di muli. Ferrante si è premurato di specificarla su quanto fatto «sotto a San Desir» (si legga Saint Dizier), nell'Alta Marna, durante la campagna nella Champagne dell'estate 1544<sup>36</sup>, ma anche questa è stata accantonata per le medesime problematicità logistiche della prima. Per soddisfare al «santo e giusto desiderio» di Carlo v di conquistare la Mirandola, i convenuti si sono quindi impegnati in «molti altri discorsi» e «trattato di quel più che si potesse fare». Ma per non avere all'interno della piazza «più intelligenza» delle promesse ricevute dall'anonimo complice mirandolese, tutti alla fine hanno ritenuto conveniente sfruttare i rigori della stagione. Utilizzare pertanto le acque gelate delle fosse, «in luogo, et di barca, et di ponte», per «far passare» su esse «la gente, et condurre le scale ala muraglia». Alla stregua di quanto fatto nel gennaio 1511 dai comandanti veneto-papalini di Giulio II per prendere la Mirandola durante le prime guerre d'Italia<sup>37</sup>. «Et perché quando i fossi delle fortezze gelano si suole per quei di dentro usare» la «cautela di far le tagliate del gelo», per impedire appunto i passaggi, hanno



deliberato di «far certi ponti leggeri». L'incarico di costruirli è stato affidato «a Don Alvaro».

Con questo «fondamento», più agile e fattibile, ai convenuti è parso possibile «tentare l'impresa» ed iniziare i preparativi, qualora «V. M.tà», come ha scritto il Gonzaga, «ne resterà servita». Per evitare sospetti, la mobilitazione dei soldati sarebbe avvenuta «sotto colore di mandarl[i] in Piemonte». La giustificazione sembrerebbe credibile visti i ricordati «excesos» compiuti dai francesi. Si sarebbero quindi fatti alloggiare il più vicino possibile al Po e imbarcati, «quanto più secretamente», sul calcolo del tempo necessario per la navigazione sino a bocca di Secchia e l'arrivo «ad un'hora di notte». A dire del Gonzaga questo piano comporterebbe però due ostacoli. Il primo, dovuto al rischio d'essere scoperto da parte del duca Ottavio Farnese per le spie sicuramente tenute sul Cremonese. In specie quando avesse avuto sentore di «alcun movimento di gente». Per quanto l'imbarco dei soldati fosse fatto segretamente, non sarebbe stato tuttavia possibile nascondere più di tanto «i bagaggi», la cui voluminosità e tipicità avrebbe dato «inditio» sicuro per «qualche effetto importante». Con una movimentazione di gente e di mezzi di tal genere, il duca avrebbe facilmente indovinato la causa, sull'argomento «che fuor di Parma e de la Mirandola non è cosa in Italia dove V. M.tà possa aver disegno». Esclusa la prima per la ridotta consistenza del contingente, l'oggetto sarebbe stato quindi subito individuato nella seconda. E poiché il Farnese non avrebbe avuto affatto «piacere» che Carlo v «havesse il piede in quel luogo» non si sarebbe trattenuto, per impedire la mossa, «di avisare subito la Terra». Un rischio cui peraltro si sarebbe potuto mettere rimedio con l'impedire per un giorno, il tempo utile per il carico e la partenza del convoglio, a chiunque l'uscita dai confini cremonesi.

Il secondo pericolo sarebbe inerente alla navigazione lungo il Po, «dove in più luoghi si pagano i Datij» e le barche non possono evitare di sottoporsi all'ispezione ai dazieri. I quali alla vista dei soldati e del materiale avrebbero subito reso noto «il secreto». Qualora poi si fosse cercato di passare «oltre senza far copia di sé», visto l'elevata consistenza del convoglio si sarebbe dato inutilmente «scandalo» e ugualmente allarme «per il paese». Anche su ciò, tuttavia, i convenuti avrebbero individuato il rimedio col far passare di soppiatto le barche di notte per le prime due stazioni confinarie più pericolose. La prima da presumersi Polesine (o Zibello) «sotto la iurisdittione di Parma»; la seconda Brescello «del Cardinale di Ferrara» Ippolito II d'Este, acceso protettore degli interessi francesi presso la Santa Sede e amico dei Pico<sup>38</sup>. La terza, Guastalla non avrebbe invece comportato alcun problema, perché come riportato da Ferrante a Carlo v «è mia», e lui stesso avrebbe provveduto «che non sia dato impedimento». Anche il quarto punto doganale di Borgoforte, «luogo del mantovano» sarebbe stato facilmente superabile, perché lo stesso Gonzaga avrebbe fatto presentare ai dazieri una sua lettera nella quale avrebbe dichiarato

che nelle barche vi sarebbe stata sua moglie Isabella di Capua, col suo seguito e le guardie di scorta, diretta «à solazo» a Venezia; e dunque di lasciar passare il convoglio «senza vederl[o]».

Sbarcata la «gente» a bocca di Secchia si sarebbe però presentato un ulteriore pericolo, relativo a un avvistamento durante il trasferimento verso la spianata mirandolese. Per quanto «possa andar così secreta» e in modo silenzioso potrebbe essere «sentita» e di qui sarebbe potuto «accadere» che un qualche paesano «o per speranza di premio, o, per alcun altro interesse si movesse a darne avviso a la Terra». Cosa valutata tuttavia da Ferrante da non «mette[re] un gran dubbio», perché il percorso sarebbe avvenuto in un territorio assai poco frequentato se non quasi del tutto disabitato per la sua natura semipaludosa. Tanto più, ha soggiunto con qualche protervia, che in «simili casi» pochi, alla vista di un simile contingente, avrebbero «arrisiga[to]» la vita «senza gran necessità». Il Gonzaga sembrerebbe quindi aver contato sulla pusillanimità e su uno scarso senso di fedeltà alla dinastia dei pochi abitanti delle valli mirandolesi. «Arrivata che sia la gente a la spianata» e scaricato il materiale, questo avrebbe dovuto essere portato, «con manco strepito et copertamente», a braccia sino alla «sponda del fosso». A questo punto ai soldati non sarebbe restato altro che gettare «i ponti sopra le tagliate del gelo», accostare «le scale a la muraglia», salirle e penetrare all'interno della piazza, conquistandola per inerzia. Aiutati in ciò da quella «buona fortuna di V. M.tà» solita assisterlo «in le altre sue imprese». Ferrante ha infine sacralizzato «il successo» con «un così piaccia a Dio» deferito «al servizio di V. M.tà et a la quiete universale di Italia».

Il Gonzaga non ha quindi dimostrato nessun dubbio intellettuale sulla buona riuscita della «pratica». Per il suo «incaminamento» ha dato ordine a Don Frances de Veamonte d'imbarcarsi a Cremona, con due capitani di fanteria – uno dei quali sebbene non citato è Alvaro de Luna – e all'altro capitano «Gio[vanni] Zapanti» descritto come «huomo molto intelligente, et pratico» nel tracciare i percorsi, per calcolare i tempi di navigazione. Da bocca di Secchia avrebbero dovuto cavalcare, «senza essere sentiti», per «discoprir et riconoscer il camino». Un «huomo pratico di quel luogo», evidentemente già preavvertito e dotato di un lasciapassare per «l'entroito, et l'essito libero de la Terra», avrebbe inoltre dovuto controllare la larghezza della «tagliata» delle fosse gelate, «accioché a la misura di quella» fosse predisposta la lunghezza dei ponti. Con le misure Alvaro de Luna avrebbe dovuto ritornare a Cremona per predisporre il bisogno e dare, a tempo convenuto, l'ordine d'imbarco. «Senz'altro ordine o participatione di V. M.tà», Ferrante ha segnalato a Carlo v che avrebbe «dato ordine a la essecutione del negocio», per avergli assicurato Giovanni de Mendoza «esser questa la mente di quella», perché, «stando le cose di V. M.tà et quelle della Mirandola nel termine et dispositione» in cui stanno, non saprebbe cosa si potrebbe «far più per hora» di quanto «disegnato».

Tanto più perché «le genti» da impiegarsi, forse con un richiamo all'aiuto interno fornito dall'anonimo «naturale», non avrebbero incontrato «pericolo alcuno». Da informazioni ricevute, nella Mirandola non vi sarebbero «più di lxxv fanti», ripartiti «xx nel Castello, et lv per guardia de la Terra», più «lxxx celate, non essendo numero questo che possa in alcun modo dannificare i nostri». Esaurito su questa certezza l'aspetto militare, in chiusura di dispaccio Ferrante si è addentrato in quello geopolitico. Pur mettendo in conto la perdita «di un soldato, o di un altro», non per questo, come ha specificato, non è riuscito a «veder perché io dovessi restar di tentar l'impresa». Al di là della convinzione di un prossimo scoppio della guerra con la Francia – convinzione ragionevolmente avuta anche da Carlo v è ciò sull'avvenuta morte di Galeotto II, giustificerebbe la commissione del piano teso a scansare quelle negative esperienze provate nel 1536-37 e 1542-1544 – il Gonzaga è determinato a prendere la Mirandola perché, qualunque fosse l'esito dell'attacco, si sarebbe dimostrato «a potentati de Italia et la reputatione, et credito» suo e dell'imperatore. Categorie dell'onore che lui, e di riflesso lo stesso Carlo v, avrebbe perso quando si fosse accertato che «il negocio» non è stato portato a termine per essere andato «ritenuto» e non essersi risolto «in la essecutione».

Guardando a sé stesso e alla salvaguardia del suo capitale politico, e implicito di quello asburgico, Ferrante ha dato quindi conto a Carlo v «di tutto quello che accade, così delle difficoltà et inconvenienti» che potrebbero presentarsi, «come de rimedij pensati», affinché esaminato bene il tutto «possa col suo prudentissimo giudicio risolversi, et determinarsi» in ciò «che più convenga». Il Gonzaga è certo di aver fatto un buon lavoro assieme ai suoi collaboratori, pertanto ha chiesto semaforo verde per mettere in atto il piano predisposto. Come specifica lo ha concepito «tanto più volentieri» perché:

le cose quali s'hanno da preparar per essecutione de la impresa mi danno tempo di poter aspettar la risposta di questo dispaccio che mando per corriere a posta per ire et venire, il qual se V. M.tà sarà servita potrà comandare che sia dispacciato con tutta la brevità possibile, atteso che per quello che resta a farsi non correrà molto tempo. Solo per quello che resta a far Don Giovanni di abboccarsi con colui che si è detto di sopra o in Hostia, o, a Venetia potria esser che andasse alquanto più tempo di quello che si pensa, benché dal canto di esso Don Giovanni per vederlo com'io lo vedo così caldo in questo negocio so che non è per mancarsi di diligentia, certificando V. M.tà ch'ella tiene in lui ottimo creato.

Se nello stendere il piano Ferrante ha avuto come obiettivo la radicale soluzione di un problema geopolitico che sta angosciando, e angoscerà sino alla fine del '500<sup>39</sup>, gli apparati spagnoli, non ha tuttavia lasciato alcuno spazio alla dimensione politica locale. Non ha fatto alcun accenno alle successive sorti della Mirandola e a una sua restituzione a Giovan Tommaso Pico, figlio primogenito

del deposto ed ucciso Giovanfrancesco II. Né ha alluso a quale sorte sarebbe andato incontro Ludovico II, immune dalle colpe commesse dal padre Galeotto II. Nella veste di militare ha valutato solo, per usare un eufemismo adottato dagli analisti per spiegare l'eliminazione di un pericolo, una «geopolitica di controllo» e fatto esclusivo riferimento «al servizio» di Carlo V, dove devono contare solo le due fondamentali prerogative del potere: l'interesse e la forza. Nella dimensione geopolitica ha guardato, come accennato, anche «al bene universale», in cui ha probabilmente incluso quello del Mantovano, fortemente travagliato dagli eserciti imperiali e francesi durante le guerre d'Italia e massima preoccupazione del fratello Ercole, cardinale di Santa Romana Chiesa, reggente del ducato<sup>40</sup>. Nelle ultime righe si è altresì lasciato andare a un sentimentalismo, spezzando una lancia in favore di Giovanni di Mendoza. Un amico caduto in disgrazia alcuni mesi prima per divergenze d'opinione con Carlo V, riguardo il candidato spagnolo da proporre nel conclave che ha poi eletto Giulio III, e per questo degradato dalla carica di ambasciatore a Roma al monitoraggio di quella questione senese in via di deterioramento<sup>41</sup>. Di Mendoza ha scritto di vederlo «così caldo in questo negozio» che non mancherà «di diligentia, certificando V. M.à ch'ella tiene in lui ottimo creato».

Fatto recapitare il piano a Madrid dal corriere «M[es]s[er] Natale», la documentazione reperita non ha aiutato ad appurare se Ferrante abbia effettivamente iniziato a metterlo in pratica o se, col precipitare degli eventi, sia stato ridimensionato a un semplice gioco di guerra. Ad accantonarlo potrebbe infatti aver provveduto poche settimane dopo lo scoppio del conflitto relativo alla successione di Parma e l'ordine affidato da Carlo V al Gonzaga di comandare l'armata cesarea inviata ad assediare la città<sup>42</sup>. Invece è certo che nel frattempo alcuni congiurati filoimperiali hanno cercato di eliminare Ludovico II. Una ricalibratura del piano gonzaghesco? Difficile dire. In ogni caso, ai primi di marzo 1551 il Pico è stato oggetto di un fallito attentato. Il fatto è segnalato, l'8 marzo 1551, dal podestà di Ostiglia Andrea Serigno al castellano di Mantova Sabino Calandra. Autori del misfatto, da intendersi comunque come un tentativo di soluzione geopolitica della questione mirandolese, sono stati «messer Cagnol Pendaglia et certi altri». A tre catturati, portati nelle carceri mirandolesi, è stata data subito «della corda» per farli parlare. Secondo quanto confessato, per mettere in pratica l'assassinio «havevano nelle maneghe uno archebutesso per uno»<sup>43</sup>. Il problema mirandolese ha tuttavia trovato un mese dopo concretezza con la guerra parmense. Per alleggerire la pressione cesarea su Ottavio Farnese, in aprile Pietro Strozzi con un forte contingente di soldati radunato in territorio picchiano ha assalito Crevalcore e il basso Bolognese, sventolando le bandiere francesi con «la croce bianca». Le feroci razzie compiute dal fiorentino costringeranno, nel successivo giugno, Giulio III ad assediare la piazza. I transalpini, corsi a sostenerla, l'hanno chiamata «la guerre de la Mirande». E per Ludovico II sarà vittoriosa<sup>44</sup>.





*Smalto con effigie di Ferrante I Gonzaga. Collezione privata.*

#### ABSTRACT

The emperor Charles V commissioned Ferrante Gonzaga to carry out a coup to free the state of Mirandola from French political influence. Drawn up in a very short time, the plan was not implemented due to the outbreak of the Parma war.

## NOTE

## ABBREVIAZIONI

AGS	Archivo General de Simancas
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. ASMn, AG, b. 643, doc. 19; Bartolomeo Maggi nel 1540 ha scritto in proposito un *Consulto medico in sei capitoli* dedicato a Galeotto II Pico: G.-R LE FÉBURE, *Le Médecin de soi-même, ou Méthode simple et aisée pour guérir les maladies vénériennes*, II, Paris, Imprimerie de Michel Lambert, 1775, p. 905; G.B. BORSIERI DI KANIFELD, *Istituzioni di medicina pratica*, IX, Milano, Francesco Sonzogno & C. 1829, pp. 10 e 25; E. GHIDONI, s.v. «Pico, Galeotto, II», in *DBI*, 83, 2015.
2. Un fuoriuscito fiorentino in seguito giustiziato da Cosimo per aver congiurato contro di lui. Il suo cadavere fu oggetto dello scempio della folla inferocita: J.R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, I, Firenze, Raineri del Vivo, 1781, p. 104; P. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-1554*, I: 1530-37, Milano, Franco Angeli, 2006.
3. G. ALONGE, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Donzelli, 2019; E. GHIDONI, *Galeotto II e l'ambasciatore francese a Venezia Guillaume Pellicer*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», 2022, pp. 51-85.
4. Lo ha dimostrato nelle famose *Instrucciones* (Augusta, 18 gennaio 1548) scritte per l'educazione istituzionale del figlio Filippo II dedicandogli molte più livide righe di quante riservate a principi italiani molto più grandi e potenti di lui: *Corpus Documental de Carlo V*, a cura di M. Fernández Álvarez, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975, pp. 569-592.
5. E. GHIDONI, *Il grande delitto*, Mirandola, Centro Internazionale di Cultura Giovanni Pico, 2012.
6. F. BOSBACH, *Monarchia universalis. Storia di un concetto cardine della politica europea, secoli XVI-XVIII*, Milano 1998; C. CREMONINI, *Considerazioni sulla feudalità imperiale italiana nell'età di Carlo V*, in *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di M. Fantoni e M.A. Visceglia, Roma 2003, pp. 259-276.
7. M.M. RABÀ, *Potere e poteri. "Stati", "privati" e comunità nel conflitto per l'egemonia in Italia settentrionale (1536-1558)*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 25-66.
8. E. GHIDONI, *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia (1536-1538)*, in corso di stampa.
9. S. DALL'AGLIO, *L'assassinio del duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, Olschki 2011, pp. 3-46.
10. GHIDONI, *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia*, cit.
11. E. GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», 2022, pp. 87-123; L. CARDAUNS, *Von Nizza bis Crépy. Europäische Politik in dem Jahren 1534 bis 1544*, Padova, Aldo Ausilio,

- 1923, per Galeotto II e la Mirandola: pp. 43, 45, 48, 188, 332; *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, a cura di G. Canestrini e A. Desjardins, III, Paris, Imprimerie Imperiale, 1865, p. 86.
12. AGS, *Estado*, leg. 1197, c. 5.
  13. *Tapestries for the Courts of Federico I, Ercole and Ferrante Gonzaga, 1522-1563*, a cura di C.M. Brown, Washington, Washington University Press, 1997; G. BRUNELLI, s.v. «Gonzaga, Ferrante», in *DBI*, 57, 2001; *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, a cura di L. Olivato e G. Barbieri, Parma, MUP, 2007; A. CAVAZZOLI, *Biografia ufficiale e segreta di un principe dell'Impero*, Mantova, Il Rio, 2019; *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l'impero (1507-1557)*, a cura di G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 2010; F. BELLATI, *Serie de' Governatori di Milano. Dall'anno 1535 al 1776*, a cura di G. Camesasca, Milano, La Vita Felice, 2020, p. 31.
  14. RABÀ, *Potere e poteri*, cit., pp. 132-169.
  15. G. COGO, *Beltrame Sacchia e la sottomissione di Marano al dominio della Repubblica veneta*, «Nuovo Archivio Veneto», XIV (1897), pp. 449-485; E. DELLA MEA, *Marano: una fortezza contesa. La crisi dei rapporti politico-diplomatici tra le principali potenze europee a seguito del colpo di mano su Marano*, «Italianistica Debreceniensis», XXIII (Debrecen 2017), pp. 46-59.
  16. AGS, *Estado*, 1197, c. 5.
  17. GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.
  18. GHIDONI, *Il grande delitto*, cit.
  19. GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.; M. VAN DURME, *El cardenal Granvela (1517-1586): imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, Barcelona, Teide, 1957; *Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586). A European Statesman in an Age of Conflicts*, atti del convegno (Firenze, Istituto Sangalli, 25-26 gennaio 2018), Turnhout, Brepols, in corso di stampa.
  20. Oltre al sopracitato articolo riguardante la pace di Crépy, dello scrivente si veda anche *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia*, cit.
  21. *Delle lettere di principi, le quali o si scrivono da principi, o a principi...*, III, Venezia, Francesco Ziletti, 1631, pp. 91-92.
  22. D. PARROTT, *Italian Soldiers in French Service, 1500. The Collapse of a Military Tradition*, in *Italiani al servizio straniero in età moderna*, a cura di P. Bianchi, D. Maffi e E. Stumppo, Milano, Franco Angeli, 2008 («Annali di storia militare europea», 1), pp. 15-39; D. POTTER, *Renaissance France at War. Culture and Society c. 1480-1560*, Woodbridge, Boydell Press, 2008.
  23. C. BAJA GUARIENTI, s.v. «Rangoni, Guido», in *DBI*, 86, 2016.
  24. Preso a ragione da Francesco I per riaprire nel giugno 1542 il conflitto con Carlo V: L. FREY, M. FREY, *Fatal Diplomacy, 1541*, «History today», 48 (1990), pp. 10-15; M. ESCAMILLA, *Antonio Rincón: transfuge, espion, ambassadeur et casus belli au temps de Charles Quint*, in *Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres comploteurs. Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne*, a cura di B. Perez, Paris, Pups, 2010, pp. 87-171; G. BRUNELLI, s.v. «Fregoso, Cesare», in *DBI*, 50, 1998.
  25. M. SIMONETTA, s.v. «Strozzi, Pietro», in *DBI*, 94, 2019.

26. E. CALLEGARI, *La congiura del Fiesco secondo i documenti degli archivi di Simancas e Genova*, «L'Ateneo Veneto», II (1982), pp. 25-70; O. RAGGIO, s.v. «Fieschi, Gian Luigi», in *DBI*, 47, 1997.
27. J. LANG, *Francesco I. Il sovrano francese che s'innamorò dell'Italia*, Milano, Mondadori, 1999.
28. L. ARCANGELI, s.v. «Rossi, Pier Maria, III», in *DBI*, 88, 2017; GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.
29. A. LANCONELLI, s.v. «Farnese, Pier Luigi», in *DBI*, 45, 1995; G.L. PODESTÀ, *Dal delitto politico alla politica del delitto. Finanza pubblica e congiure contro i Farnese*, Milano, EGEA 1995; *Gli atti del procedimento in morte di Pier Luigi Farnese. Un'istruttoria non chiusa*, a cura di A.G. Ricci, Piacenza, TEP, 2007; *La congiura farnesiana dopo 460 anni. Una rivolta contro lo Stato nuovo*, a cura di M. Bertoncini, Piacenza, Banca di Piacenza, 2008.
30. AGS, *Estado*, leg. 1197, c. 14.
31. F. CERETTI, *Il conte Ludovico II Pico*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», serie III, VI (1890), pp. 229-278.
32. D.H. DARST, *Diego Hurtado*, Boston, Twayne, 1987; S. PASTORE, *Una Spagna anti-papale. Gli anni italiani di Diego Hurtado de Mendoza*, in *Diplomazia e politica della Spagna a Roma. Figure di ambasciatori*, a cura di M.A. Visceglia, «Roma Moderna e contemporanea», XV (2007), 1/3, pp. 63-94; E. BONORA, *Aspettando l'imperatore*, Torino, Einaudi 2014, *ad indicem*; GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.
33. Il numero varia nelle diverse relazioni consultate: GHIDONI, *Il grande delitto*, cit.
34. E. GHIDONI, *L'«isola del potere» dei Pico*, in *Il Castello dei Pico. Contributi allo studio delle trasformazioni del Castello di Mirandola dal XIV al XIX secolo*, Mirandola, Gruppo Studi Bassa Modenese, 2008, pp. 11-32.
35. V. PALMISANO, *Gian Giacomo Medici. Marchese di Marignano*, Melegnano, Gemini Grafica, 2006; R. GARIBOLDI, *Il marchese avventuriero. Vita di Gian Giacomo Medici detto il Medeghino*, Milano, Edlin, 2007; M.C. GIANNINI, s.v. «Medici, Gian Giacomo», in *DBI*, 73, 2009.
36. L'assedio, dal 10 luglio al 17 agosto 1544, comandato dallo stesso Carlo V è stato ricondotto dalla storiografia francese alla nona guerra d'Italia: A. ROZET, J.F. LEMBEY, *L'invasion de la France et le siège de Saint-Dizier par Charles-Quint en 1544 d'après les dépeches italiennes de Francesco d'Este, de Hieronymo Feruffino, de Camillo Capiluppo et de Bernardo Navager*, Paris, Librairie Plon, 1910.
37. E. GHIDONI, *La Mirandola e Giulio II: «Vari judicij de ciò si può fare»*, in *I Pico: 1311-1711. Quattrocento anni di potere alla Mirandola*, «Quaderni della Bassa Modenese», 60 (2011), pp. 81-118.
38. V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este cardinale di Ferrara*, Tivoli, Società Tiburtina di Storia ed Arte, 1920, *passim*; inoltre: *Ippolito II d'Este cardinale principe mecenate*, a cura di M. Cogotti e F. P. Fiore, Roma, De Luca, 2013. Ludovico II sposerà tre anni dopo la sua figlia naturale Renea: E. GHIDONI, *I matrimoni geopolitici di Ludovico II Pico*, «Quaderni della Bassa Modenese», 81 (2022), pp. 31-60.
39. E. GHIDONI, *Fulvia da Correggio tra Francia e Spagna*, in corso di stampa.



40. GHIDONI, *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia*, cit., e IBID., *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.
41. AGS, *Estado*, leg. 1197, c. 3; A. D'ADDARIO, *Il problema senese nella storia italiana della prima metà del Cinquecento: la guerra di Siena*, Firenze, Le Monnier, 1958.
42. A. VALENTE, *Papa Giulio III, i Farnese e la guerra di Parma*, «Nuova Rivista Storica», 26 (1942), pp. 404-419; G. BRUNELLI, s.v. «Giulio III», in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, III; M.M. RABÀ, *Il fronte emiliano di una contesa europea: la Guerra di Parma (1551-1552)*, in *Storia di Parma*, IV, a cura di G. Bertini, Parma, MUP, 2014, pp. 67-79.
43. ASMn, AG, b. 2548 bis, 8 marzo 1551.
44. E. GHIDONI, *La Guerre de la Mirande*, in preparazione.



1. Suor Isabella Piccini, Beata Osanna de Mantua Ord. S. Dominici, acquaforte e bulino. Vienna, MAK - Museum für angewandte Kunst.

ANGELA GHIRARDI

UNA STAMPA DI SUOR ISABELLA PICCINI (1644-1734)  
PER L'ICONOGRAFIA DELLA BEATA OSANNA  
«DE MANTUA»

Nell'iconografia della beata Osanna Andreasi (1449-1505), terziaria domenicana in stretti rapporti con Isabella d'Este e con la corte dei Gonzaga che si affidano alle sue preghiere e la venerano come loro «pia consigliera» e benefattrice<sup>1</sup>, le stampe occupano un posto rilevante. A partire dalla xilografia, nell'antiporta che orna la biografia di Ludovico Grazia del 1597, portata alla ribalta degli studi fin dal 1905<sup>2</sup>. Alcune stampe sono riprodotte nel catalogo della mostra che inaugura le celebrazioni del quinto centenario della morte della beata<sup>3</sup>. Illustra la *Vida* spagnola di Osanna, scritta dal domenicano Serafín Tomás Miguel e pubblicata a Valencia nel 1695, la «Verdadera Efigie» incisa da Juan Bautista Francia, da poco recuperata<sup>4</sup>. Sono tappe significative che introducono all'importante contributo di Gianni Nigrelli, interamente dedicato al tema delle stampe<sup>5</sup>.

Entro questo orizzonte si cala la recente scoperta di una bella incisione (*fig. 1*) ritrovata in rete da Andrea Torelli, segnalata a Rosi Golinelli Berto, responsabile di Casa Andreasi, e da lì, per i miei studi su Osanna nell'arte, arrivata sul mio computer. Un generoso passaparola di cui sono molto grata a entrambi.

L'incisione, che si riproduce dall'esemplare del MAK, il Museum für angewandte Kunst di Vienna (inv. n. KI 15426), è firmata «Suor Isabella Piccini scolpi» e conduce a Venezia dove tra Sei e Settecento lavorava la prolifica incisora, francescana nel convento di Santa Croce, nell'omonimo sestiere, dove ora, nelle vicinanze, si trova la stazione ferroviaria. Di antichissima fondazione, chiesa e convento, ricostruiti alla fine del Cinquecento, furono soppressi in età napoleonica, nel 1810, e in seguito demoliti per fare posto ai Giardini Papadopoli. Una veduta della facciata della chiesa di Santa Croce, all'imbocco del Canal Grande, si può ammirare sul lato destro del dipinto giovanile di Bernardo Bellotto (Londra, The National Gallery) del 1738 circa,





2. *Bernardo Bellotto, Il Canal Grande con la facciata della chiesa di Santa Croce a Venezia, olio su tela, metà XVIII secolo. Londra, The National Gallery.*

eseguito pochi anni dopo la morte dell'incisore (*fig. 2*). Suor Isabella Piccini, al secolo Elisabetta, era nata in una famiglia di incisori e fin da piccola «non vide che bulini, rami, pietre da arrotare, prove, libri ornati ed artisti curvi sul lavoro. Lo zio Guglielmo riproduceva i quadri di Rubens, il padre Giacomo, soprannominato Zoan, spinto dalle ristrettezze economiche, aveva lasciate le grandi tavole riproducenti i quadri di Tiziano, per illustrare i libri coll'aiuto del discepolo A. Luciani e Pietro, il fratellino maggiore, faceva i primi saggi», come ebbe a scriverne padre Bellarmino Bagatti, francescano, nel 1931, in uno dei primi studi sulla religiosa<sup>6</sup>. Aveva sedici anni quando il padre Giacomo (o Jacopo, com'è altrimenti chiamato), nel 1660 morì e Elisabetta si trovò a lavorare col fratello Pietro, siglando insieme le stampe come eredi della bottega, «figli del fu Giacomo Piccini», e presentandosi «al pubblico ancora sotto la protezione del celebre nome paterno»<sup>7</sup>. La collaborazione tra i due fratelli non durò molto, fino al 1665 all'incirca, poi di Pietro si perde presto traccia<sup>8</sup>. Aveva poco più di vent'anni quando, intorno al 1666, entrò nel convento delle Francescane di Santa Croce dove, diventata suor Isabella<sup>9</sup>, rimase per quasi settant'anni sempre operosa, impegnata a incidere, per i libri soprattutto, e richiesta dai più affermati editori. A Venezia lavorò, tra gli altri, per i Baglioni e i Pezzana, a Padova per la Tipografia del Seminario, a Brescia per i Gromi. Il

raggio di attività di suor Isabella era esteso, fino a Verona, Mantova, Bologna, Ferrara, Urbino e Lucca<sup>10</sup>. Ebbe una lunghissima collaborazione, di circa quarant'anni, con i Remondini di Bassano «specializzati in produzione popolare, destinata a vastissima diffusione. In Italia, in Europa, in America latina perché la ditta disponeva di una rete distributiva sapientemente organizzata. E anche nei villaggi del circondario e perfino nelle campagne perché era un cospicuo numero di venditori ambulanti ad andare di casa in casa portando, insieme al proprio abituale carico di pietre focaie, anche libretti e stampe»<sup>11</sup>.

Alla fortuna della suora-incisora concorrevano più fattori: la bravura professionale che all'epoca le veniva ampiamente riconosciuta<sup>12</sup>, i modesti compensi da lei richiesti<sup>13</sup> e, non ultimo, il suo essere un'artista donna che anche allora suscitava interesse e curiosità<sup>14</sup>. Con la sua attività suor Isabella contribuiva in modo determinante – come già aveva fatto suor Orsola Caccia a Moncalvo, nel Monferrato gonzaghese del Seicento – al mantenimento del convento<sup>15</sup>. E si sa, dalle carte d'archivio, che le tante monache francescane di Santa Croce (nel 1724 erano 190)<sup>16</sup> non se la passavano troppo bene e spesso si trovavano costrette a indebitarsi<sup>17</sup>. Così, sarà anche per venire in soccorso alle consorelle, oltretutto per far valere i suoi giusti diritti, suor Isabella non esitava a reclamare i pagamenti, quando tardavano ad arrivare, con piglio epistolare schietto e senza tanti giri di parole<sup>18</sup>. Un fare risoluto in cui può forse risuonare l'eco di suor Arcangela Tarabotti (1604-1652), la ribelle del monastero veneziano di Sant'Anna in Castello, famosa scrittrice benedettina.

Di suor Isabella rimane «un *corpus* eterogeneo e vastissimo di illustrazioni librarie (oltre duecentotrenta), che spaziano dai testi sacri alle raccolte poetiche, dalla letteratura specialistica, medico-scientifica e storica, alla celebrazione delle glorie patrie, senza contare la produzione spicciola in forma di fogli sciolti, per lo più legata alla pratica devozionale e all'industria remondiniana, i ritratti e le stampe di riproduzione, realizzati soprattutto per conto di Vincenzo Maria Coronelli, cui si accosta nella fase matura»<sup>19</sup>.

La stampa con l'immagine della Beata Osanna appartiene alla produzione devota di suor Isabella, misura 228 × 179 mm e fu probabilmente eseguita con una tecnica mista di bulino e acquaforte, spesso utilizzata dai collaboratori dei Remondini per intagliare il rame<sup>20</sup>. Un procedimento di cui anche suor Isabella dà prova, in più occasioni, di sapersi servire. Non si sa se la stampa fu richiesta dai Remondini né se si tratti di una stampa sciolta – magari destinata a essere appesa alle pareti, come usavano decorare le proprie celle le Francescane di Santa Croce<sup>21</sup> – oppure di una stampa dedicata a illustrare qualche libro, probabilmente con funzione di frontespizio o di antiporta<sup>22</sup>. La cornice, di foglie e bacche di alloro che si rincorrono con ordine, intervallate ai quattro angoli da foglie d'acanto, può prestarsi a ornare sia un libro sia una parete. E

lo stesso può dirsi per il cartiglio, circondato dalle rose, che identifica la beata. L'immagine racchiusa dentro la cornice rappresenta Osanna Andreasi con gli attributi che, fin dal primo Cinquecento, dal quadro paradigmatico di Francesco Bonsignori databile verso il 1510-1515<sup>23</sup>, l'accompagnano: la beata veste l'abito domenicano, ha le stimmate e la corona di spine, ci sono il crocifisso, il cuore trafitto, il giglio, l'angelo. Manca il demonio calpestato, che altre volte compare. Ma, nella stampa di suor Isabella, ogni elemento del consueto repertorio è combinato con una grazia e un fervore che rinnovano la rappresentazione: Osanna ha una posa instabile, inclinata e come sul punto di cadere in deliquio, tanta è la partecipazione alle sofferenze del Cristo in croce, manifesta negli occhi umidi e affissati, nelle labbra sospirose, nell'evidenza delle stimmate, nel chiodo che giganteggia, piantato dentro il cuore. Accanto la guarda intento e con lieve sorriso l'angelo, reggendo a due mani il grande stelo di gigli; in alto, tra le nuvole, tre cherubini la contemplano.

Per la stampa si può tentare di proporre un tempo di esecuzione intorno al 1694, quando la popolarità di Osanna Andreasi si rafforza con la conferma del culto *ab immemorabili*, concessa dal papa Innocenzo XII<sup>24</sup>. Fioriscono nell'occasione le "vite" della beata: quelle di Tommaso Maria Manara, di Raffaello Badii, di Jacopo Falconetti, in Italia, e quella di Serafin Tomás Miguel, in Spagna, tutti padri domenicani che pubblicano nel 1695, a ridosso dell'evento<sup>25</sup>.

La fama di Osanna si allarga in Europa e, pochi anni dopo, raggiunge la coppia imperiale di Leopoldo I d'Asburgo e di Eleonora Maddalena Teresa del Palatinato-Neuburg, a Vienna. Nel 1697 è dedicata all'imperatrice la traduzione in tedesco, a cura del domenicano austriaco Gundisalvus Holfelder, della prima "vita" (1505) della beata scritta dal Silvestri. L'anno dopo, nel 1698, è la volta della ristampa, in lingua italiana, dedicata all'imperatore da un Gio. Francesco Andreasi che si dichiara discendente della beata, del *Breve racconto delle vite delle due eroine domenicane Giovanna principessa del Portogallo e Osanna Andreasi da Mantova* del Manara (1695), di fresca data<sup>26</sup>. Sono anni fervidi per Osanna e la ripresa del processo di canonizzazione sembra sul punto di concludersi con la sua proclamazione a santa. Rimase invece una speranza, finora irrealizzata.

Il confronto dell'Osanna Andreasi incisa da suor Isabella Piccini con altre stampe dell'epoca che la rappresentano<sup>27</sup> fa emergere l'originalità della prova della suora incisora e ne evidenzia il talento nell'immaginare figure di santi e scene sacre animate da un sincero sentimento devoto, privo di affettazione e capace di comunicare con un pubblico ampio, sia colto sia popolare.

Risulta poi di grande interesse riconoscere che la raffigurazione di Osanna, nella stampa di suor Isabella, si ritrova identica nel quadro (olio su tela, 120 x 91 cm) conservato a Brescia, nella Pinacoteca delle Ancelle della Carità (*fig. 3*), già entrato nell'iconografia della beata mantovana<sup>28</sup>. Il dipinto fu studia-

3. Pittore lombardo (ambito di Francesco Paglia), B. Osanna de Mantua, olio su tela, 1695 circa. Brescia, Pinacoteca delle Ancelle della Carità.



to per la prima volta nel 1996 da Gaetano Panazza, insieme con il suo *pendant* con l'effigie della beata Giovanna del Portogallo, nel catalogo dell'allora istituita Pinacoteca<sup>29</sup>. La coppia dei dipinti, con le effigi delle beate all'incirca coeve, vissute in luoghi diversi e tra loro lontani, ma accomunate dal «publico loro culto concesso dalla Santità di nostro sig. papa Innocenzo XII regnante», come scrive il già citato padre Manara delle «due eroine domenicane», ha poi suggerito un collegamento con il devoto «racconto» e una proposta di datazione intorno o poco dopo il 1695<sup>30</sup>. Una cronologia che non contrasta con l'attribuzione a un maestro lombardo dell'ambito o vicino al bresciano Francesco Paglia<sup>31</sup>.

Stampa e dipinto dovrebbero appartenere a un medesimo tempo, sul finire del XVII secolo, se non nei primissimi anni del XVIII. Approfondendo l'evidente relazione che intercorre tra le due immagini bisogna chiedersi quale delle due fu creata per prima. In altre parole, è l'incisora a copiare dal quadro o il pittore dalla stampa? La seconda possibilità mi sembra la più probabile, sulla base di qualche ragionamento. Ma, prima di procedere, sarà opportuno riferire sulla provenienza del dipinto, dal 1996 a Brescia e prima nella cappella annessa alla Villa Albani di Zanica (Bergamo), poi passata in proprietà alle Ancelle della Carità, che vi aprirono una scuola materna, e nel 1995 venduta alla Curia Vescovile di Bergamo, secondo quanto ne informa Panazza<sup>32</sup>. Ma non è accertato che la cappella fosse la destinazione originaria della coppia di quadri, in cui si esprime una devozione domenicana, consona alle mura di un convento di quell'ordine. Del resto non è neppure agevole individuare la villa di Zanica per cercare di saperne di più, dato che, sotto il nome Albani, non si riesce a rintracciare<sup>33</sup>. Forse va identificata con Villa Tasso, dove le Ancelle della Carità tennero un asilo<sup>34</sup>.

Infine per immaginare quale, tra le due immagini della beata Osanna, quella dipinta e quella incisa, nacque per prima, rimane fondamentale sottolineare la maggiore circolazione delle stampe rispetto ai quadri. Era più facile per il pittore conoscere uno dei tanti esemplari della stampa piuttosto che per l'incisore conoscere il quadro, tanto più per una suora, che aveva sì numerose relazioni di lavoro col mondo esterno, ma non poteva muoversi dal suo monastero.

In più, al confronto, la stampa di suor Isabella rivela una struttura più solida e convincente. Si osservi come, nella stampa, la mano destra della beata si porti al petto il crocifisso reggendolo tra il pollice e il palmo. Lo stesso gesto compare nel quadro ma ha perduto necessità, la mano sul petto sta sopra la croce, la presa non c'è, si enfatizza invece il sentimento devoto, accentuato dalle lacrime che solcano le guance di Osanna, dagli occhi quasi chiusi. La coerenza formale della stampa sembra allentarsi e lasciare spazio a un pathos esibito. Se il ragionamento funziona, il dipinto darebbe testimonianza della fortuna visiva dell'incisione.

L'invenzione della stampa non è dichiarata ma potrebbe essere di suor Isabella che, come si sa, era in grado di fare da sola<sup>35</sup>, anche se spesso si applica a incidere sul disegno di altri artisti (Antonio Zanchi, Niccolò Cassana...).

Comunque stiano le cose, la stampa di suor Isabella Piccini sancisce l'incontro, a duecento anni di distanza, di due religiose, l'incisore francescana e la beata domenicana, e arricchisce l'iconografia di Osanna di una nuova, significativa figura.

## ABSTRACT

Angela Ghirardi focuses on a hitherto unknown print of the Blessed Osanna Andreasi, engraved by Sister Isabella Piccini, a Franciscan who was very industrious in the convent of Santa Croce in Venice between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The print is also studied in relation to a painting in Brescia (Pinacoteca delle Ancelle della Carità), which is similar in the composition and has long been attributed to a Lombard painter from the circle of Francesco Paglia. For both the print and the painting a date between 1695 and the beginning of the 18<sup>th</sup> century can be set, when the cult of the Blessed was renewed.



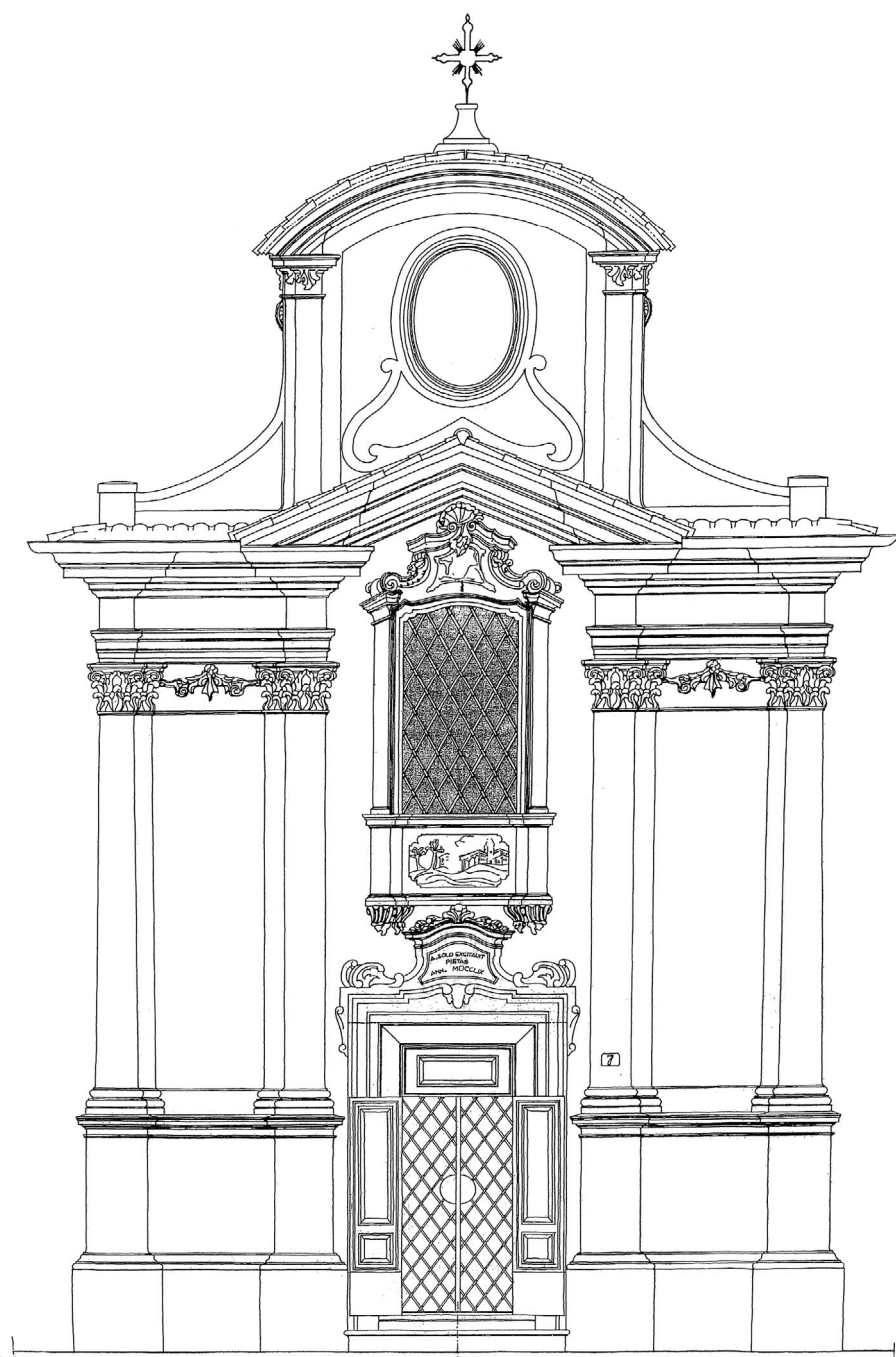
## NOTE

1. Sulla beata domenicana sono fondamentali gli studi di Gabriella Zarri: si veda almeno *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, *passim*; poi si aggiungano le ricerche, promosse dalla Casa Andreasi di Mantova e raccolte in sette volumi pubblicati, tra il 2005 e il 2018, nella collana «I libri di Casa Andreasi», alcuni dei quali segnalati nelle note a seguire.
2. Le dedicano una breve descrizione G. BAGOLINI, L. FERRETTI, *La Beata Osanna Andreasi da Mantova, terziaria domenicana 1449-1505*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, p. 21.
3. *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. La santità nel quotidiano*, a cura di R. Signorini e R. Golinelli Berto, Mantova, Casandreasi, 2005, *passim*.
4. A. GHIRARDI, *I pittori della Beata. Nuove ricerche per l'iconografia di Osanna Andreasi*, in *La Beata Osanna e i Domenicani a Mantova. In memoria di Nicola Fiasconaro*, atti del convegno (Mantova, 17 giugno 2010), a cura di A. Ghirardi e R. Golinelli Berto, Mantova, Casandreasi, 2011, pp. 98-99, fig. 8.
5. G. NIGRELLI, *Osanna Andreasi nelle stampe (secoli XVI-XVIII)*, in *In gloria 1515-2015. Osanna Andreasi da Mantova*, atti del convegno (Mantova, 18-19 giugno 2015), a cura di A. Ghirardi e R. Golinelli Berto, Mantova, Casandreasi, 2016, pp. 209-224.
6. B. BAGATTI, *Un'artista francescana del bulino. Suor Isabella Piccini (1646-1732)*, «Studi Francescani», III (1931), p. 282.
7. N. PAVANELLO, *Prime prove incisorie di Isabella e Pietro Piccini per l'antiporta del libretto d'opera*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2007, p. 349, alle figg. 132-134 si pubblicano le incisioni delle antiporte siglate dai «figli». Poi ne tratta più estesamente F. COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento, con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, prefazione di B. Aikema, Saonara, Il Prato, 2010, pp. 114-116.
8. Per i Piccini (Giacomo, suor Isabella, Pietro) si vedano le voci di L. Trevisan, in L. TREVISAN, G. ZAVATTA, *Incisori itineranti nell'area veneta del Seicento. Dizionario bio-bibliografico*, Verona, Università degli Studi di Verona, 2013, pp. 88-92.
9. Per l'incertezza sulla data di ingresso nel monastero e per l'oscillazione della firma Elisabetta/Isabella prima e dopo la scelta del chiostro: PAVANELLO, *Prime prove incisorie*, cit., p. 348 nota 6.
10. L'elenco più ampio dei luoghi e dei tipografi in rapporto con suor Isabella, molti dei quali veneziani, si ricava unendo gli studi di: L. DI VAIO, *Suor Isabella Piccini*, «Grafica d'arte», XIV (2003), 53 (gennaio-marzo), p. 8; COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano*, cit., p. 193; G. GASTALDELLO, *Una donna incisore tra le mura del convento di Santa Croce di Venezia*, «Teca», 2013, p. 100.
11. V. GOSEN, *Isabella Piccini*, pieghevole, Milano, Eidos, 2001, pp. non numerate.
12. Ne dà testimonianza la ricca produzione che suor Isabella ha lasciato e che le ha consentito di avere un posticino nell'importante *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, a cura di R. Pallucchini (Venezia 1941), riedita in anastatica dalla Fondazione Cini, con l'aggiunta delle illustrazioni delle 613 opere esposte, Verona, Scripta, 2012, p. 25.

Nell'occasione della mostra Pallucchini scriveva, nell'«Avvertimento» di apertura, che «forse la storia dell'incisione non ha mai contato tante donne come in quel secolo, da suor Isabella Piccini a Fiorenza Marcello, da Felicità Sartori a Valentina Baratti: testimonianze, se non altro, della partecipazione vivissima ad una cultura ed ad un gusto», dimostrando, in anticipo sui tempi, un certo interesse per la creatività femminile e intuendo la spiccata vitalità di Venezia, una delle città di punta, insieme con Bologna, per l'affermazione delle donne nell'arte.

13. Erano i principi religiosi del suo ordine, improntati all'umiltà e alla povertà, che lo prescrivevano.
14. Lo sottolinea giustamente COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano*, cit., p. 118.
15. Sul contributo economico di suor Isabella a favore del suo monastero insistono tutti gli studi; si vedano per esempio: S. URBINI, *Sul ruolo della donna 'incisore' nella storia del libro illustrato*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, p. 378; DI VAIO, *Suor Isabella Piccini*, cit., p. 8; GASTALDELLO, *Una donna incisore tra le mura*, cit., p. 100.
16. Lo scrive suor Isabella in una sua lettera del 7 novembre 1724 a Giovanni Antonio Remondini, conservata nella Biblioteca di Bassano del Grappa, insieme con altre 14 lettere che costituiscono il carteggio superstite tra la suora e gli editori: cfr. F. CASAGRANDA, *Suor Isabella Piccini*, in *Donne artiste nelle collezioni del Museo di Bassano*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa 1986), a cura del Comitato 8 Marzo, Bassano del Grappa, Tassotti, 1986, pp. 56, 58.
17. *Ibid.*, p. 44.
18. Come nella lettera del 16 marzo 1733, inviata a Giuseppe Remondini, quando l'ormai quasi novantenne suor Isabella manda un vibrato sollecito al Remondini che «tarda tanto a pagar li poveri»: *ibid.*, p. 57.
19. COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano*, cit., p. 193.
20. V. GOSEN, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1999, p. 27.
21. *Ibid.*, p. 74.
22. Per l'esplosione del «fenomeno antiportistico» nella Venezia barocca si veda da ultimo: A. CIPULLO, *Le antiporte: un caratterizzante fenomeno del barocco veneziano*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia, critica, casi di studio*, atti del II convegno internazionale «I saperi dell'arte» (Milano, 9-10 giugno 2016), a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath e L. Salviucci Insolera, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 155-166.
23. Si vedano almeno: M. DANIELI, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano, Skira, 2006, scheda 48, pp. 160-161; S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, scheda 88, pp. 140-141.
24. Sull'argomento cfr. almeno: S. DITCHFIELD, *La beatificazione di Osanna nel suo contesto*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Tertii Praedicatorum Ordinis Diva*, atti del convegno (Mantova, 23-24 settembre 2005), a cura di G. Zarri e R. Golinelli Berto,

- Mantova, Casandreasi, 2006, pp. 141-148; L. CINELLI, *Il processo di canonizzazione di Osanna da Mantova tra agiografia e storia*, in *In gloria 1515-2015*, cit., pp. 95-119.
25. Per tutti i biografi citati, e per altri, basti rinviare a: G. ZARRI, *Osanna da Mantova «rivestita alla moderna». Riscritture agiografiche tra la fine del Cinquecento e il Settecento*, in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Tertii Praedicatorum*, cit., pp. 89-101; L. CINELLI, *Le legendae della beata Osanna da Mantova, terziaria domenicana*, in *La Beata Osanna e i Domenicani*, cit., pp. 57-79.
  26. La fortuna viennese della beata è stata riscoperta da NIGRELLI, *Osanna Andreasi nelle stampe*, cit., pp. 214-218.
  27. Si vedano, per esempio, le stampe riprodotte da GHIRARDI, *I pittori della Beata*, cit., fig. 8; NIGRELLI, *Osanna Andreasi nelle stampe*, cit., figg. 5-6, 9.
  28. GHIRARDI, *I pittori della Beata*, cit., pp. 95-98, fig. 6.
  29. G. PANAZZA, schede 15-16, in *Opere d'arte e cimeli storici della Pinacoteca e del Museo storico nella Casa Madre*, Brescia, Ancelle della Carità, 1996, pp. 42-43.
  30. GHIRARDI, *I pittori della Beata*, cit., pp. 97-98.
  31. La proposta attributiva è di PANAZZA, schede 15-16, in *Opere d'arte*, cit., pp. 42-43.
  32. *Ibid.*
  33. La Biblioteca di Zanica e la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia, interpellate sulla questione, non hanno saputo fornire aiuto.
  34. Nella sua scheda sulla Villa Tasso di Zanica lo riferisce V. Zanella, in C. PEROGALLI, M.G. SANDRI, V. ZANELLA, *Ville della provincia di Bergamo*, Milano, Rusconi Immagini, 1983, p. 389 nota 3. Si aggiunga che dall'Archivio Diocesano di Bergamo, nella persona del dott. Matteo Esposito, mi informano gentilmente che il conte Cesare Varese di Rosate, uno dei proprietari della villa dopo i Tasso, aveva sposato Lelia Albani (circo- stanza che può dar origine al nome Albani della villa?), ma che la villa appartiene alla parrocchia, non alla Curia Vescovile come scrive Panazza.
  35. Lo dichiara la stessa Piccini, nella sua giovanile supplica al Doge del 20 novembre 1663 dove scrive: «ho inventati alcuni disegni»: la supplica, pubblicata da GOSEN, *Isabella Piccini*, cit., p. n.n., si conserva, come informa DI VAIO, *Suor Isabella Piccini*, cit., pp. 8, 13 nota 3, nell'Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, filza 724; secondo la ragionevole proposta di URBINI, *Sul ruolo della donna 'incisore'*, cit., p. 373, quando nelle stampe della prolifica suor Isabella manca il nome del disegnatore è plausibile pensare che l'ideazione del soggetto appartenga all'incisora stessa.



1. Rilievo della facciata dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto in Mantova.

SILVIO CARNEVALI

## L'ORATORIO PUBBLICO DELLA BEATA VERGINE DEL TERREMOTO

*A Franco Negrini (1937-2020)  
amico e collega  
dedico*

### *Il fatto*

L'abate Federigo Amadei (1684-1755), autore di varie importanti opere pubblicate, ci ha lasciato anche la *Cronaca universale della città di Mantova*, che alla sua morte rimase inspiegabilmente inedita e tale restò per 199 anni. È un'opera fondamentale per chiunque voglia parlare di Mantova, del Mantovano e di chi vi ha signoreggiato nei secoli. Il valore del suo autore è ormai universalmente noto e condiviso. Alessandro Luzio, nel 1922, ebbe modo di affermare che l'Amadei: «aveva rarissima coscienziosità e pertinacia di ricercatore, alacrità meravigliosa di lavoratore»<sup>1</sup>. La lettura della sua *Cronaca* ci mostra che essa segue il criterio cronologico: i fatti, dall'edificazione della città al 1750, vengono narrati col tempo presente e non sono sempre o solamente eventi di primaria importanza ma anche notizie ritenute “minori” come siccità, pestilenze, alluvioni, casi di inusuale longevità, morie di animali, terremoti ecc.

L'erudito abate, a proposito di terremoti, riferisce l'opinione di studiosi di tale fenomeno secondo i quali a Mantova i terremoti sono cosa rara perché la città «è circondata tutta dalle acque e situata in un terreno umido e poroso»<sup>2</sup> che a loro dire dovrebbero proteggerla. Ciò può essere empiricamente vero tanto che egli registra solo cinque terremoti: nel 365, nel 1472, nel 1694, nel 1708 e nel 1745.

Nel terremoto del 20 agosto 365 «Mantova restò quasi tutta seppellita sotto le sue rovine»<sup>3</sup>. È questa la più remota notizia di un evento sismico rovinoso, le successive parlano sempre e solo di molto spavento e di lievi danni.

Cominciò quest'anno [1472] con ispavento di tutta Mantova, essendosi sentito nel giorno primo gennaio, tra le tre e le quattro della vegnente notte, una scossa assai grave di tremuoto. Non leggo però di veruna rovina cagionata alle fabbriche [...]<sup>4</sup>.

Il giorno delli 6 luglio [1693] verso le ore diece, sentissi in Mantova ed anco fuori una non piccola scossa di tremuoto, susseguita pochi minuti dopo da un' altra, e poi dopo mezz' ora dalla terza, ma gagliarda cotanto che non vi fu chi non tremasse atterrito, chiedendo misericordia a Dio<sup>5</sup>.

Nel giorno 27 [maggio 1708] verso le ott'ore, correndo la festa di Pentecoste, fu sentita una scossa di tremuoto<sup>6</sup>. A dì 3 luglio [1708] verso le ore cinque e mezzo di notte [...] fu sentita un'altra scossa di tremuoto<sup>7</sup> [...]. La sera delli 20 detto mese [settembre 1745], alli tre quarti d'ora della notte, in sentendo universalmente per tutta la città una scossa di tremuoto, ed un'altra, meno sensibile, verso le ore otto. Questo tremuoto non cagionò per divina misericordia veruna rovina in città, alla riserva di tre o quattro fumanti caduti<sup>8</sup>.

L'abate Amadei assiste personalmente al terremoto del 1693 e ne è così grandemente colpito da lasciarci questa drammatica testimonianza:

Vidi allora cose non più da me vedute nell'età mia tenera di soli nove anni e mi rimasero talmente impresse nella fantasia che tuttora sembrami di vedere quel mesto spettacolo di sacerdoti scalzi, con funi al collo, corone spinose in testa e pesanti croci sugli omeri, andarsene dimessi piangendo li loro e gli altrui peccati. Al loro esempio anco li secolari intervennero abiettamente vestiti, dame a lutto ed a capo chino, cavalieri senza servidori e simili preceduti dalla Duchessa [Anna Isabella Gonzaga di Guastalla], la quale eccitava colla maestà del suo portamento umile a lagrime di compunzione [...]. Fu veduto a del sereno da tutt'i circostanti un penetrante lampo verso la porta di S. Giorgio, furieri d'altra spaventosa scossa (m' inorridisco ancora in rammentarmela), per cui la vasta piazza rimbombò di urla e di gemiti, figurandosi ciascuno di rimanere o ingoiato nelle voragini della terra o seppellito sotto le rovine de' crollanti palazzi che la circondano.

Nell'universale ondeggiamento del popolo, che non sapeva dove trovare scampo, la Duchessa si accostò all'altare portatile alzato sulla porta maggiore della Cattedrale, ove stavasene il Vescovo [Enrico Vialardi] assiso, e colà tennesi immobile come in asilo di sicurezza.

Di tante temute rovine nessuna ne accadette per divina misericordia, alla riserva di pochi fumanti che dalli tetti crollarono senza nuocere a persona alcuna [...]. Degna cosa è da rimarcarsi in congiuntura di questo tremuoto, cioè lo scuoprimento d'una miracolosa imagine di Nostra Signora, tenendo il bambino Gesù in braccio, a destra S. Giuseppe ed a sinistra S. Rocco, ed ecco come ciò seguisse.

Sulla piazzetta dell Albrisa, [...] abitava un certo Pietro de Stefani, sartore di mestiere, in una casetta a pigione sull'angolo di essa piazzetta che appartiene al signor Andrea Comini e serviva per comodo della di lui carrozza. Sul muro eravi dipinta un' immagine di Nostra Signora, quasi inosservata perché smarrita di colori, esposta senza verun riparo all'acque piovanti.

Pietro Stefani trovavasi presso il muro della sua abitazione quando sentironsi le prime scosse del tremuoto ed asseverantemente assicurò diversi circostanti spaventati che in quel sito egli non sentiva niente, invitandoli a rifugiarsi vicini al muro e raccomandarsi a quell'immagine per essere salvi dalle temute rovine.

In breve d'ora divulgatosi il prodigio, vi accorsero moltissimi adoratori, i quali offerironle copiose limosine, laonde fu da certuni giudicato bene d'impiegarle a riparare l'immagine dall'intemperie delle stagioni col farle d'intorno una nicchia, ed un piccolo coperto che sporgesse in fuori due braccia in circa; locché è quel jus comune di ciascun padrone di casa sulla via pubblica, non potendosi dilatare più innanzi senza licenza del Principe [Ferdinando Carlo, x e ultimo duca di Mantova], che è padrone delle strade e delle piazze [...]<sup>9</sup>.

In questa dettagliata descrizione il colto prelado, forse accelerando gli avvenimenti, dà conto di come iniziò il culto all'immagine della Beata Vergine invocata quale protettrice dal terremoto.

### *Il culto*

Circa il culto tributato all'immagine della Beata Vergine bisogna distinguere tre momenti.

Il primo si manifesta spontaneamente e contestualmente all'evento sismico verificatosi il 7 luglio 1693 e si incrementa nei mesi immediatamente successivi. La fede del popolo è grande e si palesa con costanti e abbondanti elemosine che istintivamente vengono impegnate nella protezione dell'affresco con l'immagine miracolosa. Sempre l'Amadei ci parla delle circostanze che hanno fatto evolvere la situazione:

Ma crescendo sempre più il concorso dei devoti che d'ora in ora se le inginocchiavano davanti, appendendole voti e tavolette per grazie ricevute, né talvolta potendocisi accostare attesa la strettezza della nicchia oppure per l'incomodo della pioggia e fango nella piazza, unironsi col signor Comini, padrone di casa, vari altri devoti e supplicarono il Duca con loro memoriale in data delli 12 giugno 1694, acciò permettesse graziosamente che si potesse dilatare sulla piazzetta una cappella cinta di mura [...] per comodo de' devoti adoratori, ed in essa alzarvi un altare per il divin sacrificio.

Ottennero il favorevole rescritto e trattanto formarono provvisoriamente una cappella di legni coperta di tetto e vi piantarono l'altare, appagando con ciò la calca de' devoti, che trovò il comodo di starsene al coperto orando.

Il Duca medesimo prese tanta divozione a quest'immagine che non lasciò mai di visitarla; anzi gli fu concesso dal Vescovo che una qualche fiata, lui presente, potesse farvi celebrare la Messa per suo comodo, ma non altrimenti ciò si potesse in di lui assenza fino a tanto che la cappella non fosse cinta di muraglia, per decenza del Sacramento dell'altare<sup>10</sup>.

La costruzione di un capitello di legno, fortemente voluta da Andrea Comini proprietario della casa, non si interruppe con la sua morte avvenuta all'età di 42 anni il 22 luglio 1694<sup>11</sup> ma fu proseguita da Francesco Villimpenta che fungeva



da sagrestano, e costituisce il secondo momento del culto pubblico tributato alla sacra immagine. Tra pochi altri documenti è conservata copia del memoriale con il quale si chiedeva al duca l'autorizzazione a costruire un riparo in legno per l'immagine venerata e per i devoti veneranti<sup>12</sup>. Sembra fin troppo ovvio che questa superstite documentazione sia stata esaminata dall'abate Amadei per rinfrescare i suoi giovanili ricordi.

Da una lettera del 12 settembre 1713<sup>13</sup> si apprende che

Sono vari anni che si tiene in affitto dal Comini tre Camere per servizio della Beata Vergine, nelle quali si custodiscono le robbe ad uso ed ornamento quotidiano della medesima e per abitazione del sagrestano<sup>14</sup>.

I fratelli Romualdo e Ubaldo Villimpenta, succeduti al padre Francesco nel 1703, essendo Giuseppe Comini minorenne grazie anche all'intervento del tenente Pallavicino, riuscirono a ottenere dall'amministrazione arciducale del Ducato di Mantova un decreto, di cui si è conservata copia, che così dice:

Essendo precisa nostra mente che li Sig. Fratelli Villimpenta vadino continuando, si nella dirrezione della Cappella della Miracolosa Imagine della Beata Vergine, posta nel muro di ragione degli Eredi Comini verso la piazzola davanti al Palazzo Canossa, che nella fedele custodia delle robbe tutte sinora donate ed acquistate con limosine, e che saranno per accumularsi dalla publica pietà, commettiamo alli medesimi di continuare col zelo loro solito la dirrezione e custodia predetta, nelli stessi modo e forma che hanno sin ora praticato, altro in contrario non ostante. Vie più certi che oltre il merito che da tal opera pia s'acquistaranno [...], ne incontreranno anche il nostro pieno aggradimento<sup>15</sup>.

Il documento, del 23 luglio 1711, sembrerebbe chiudere definitivamente la questione, ma l'evidente opposizione del Comini porta pochi anni dopo alla conclusione della vicenda con il ripristino della legalità violata e il ribaltamento del precedente decreto, forse favorito dalla morte di Romualdo Villimpenta<sup>16</sup> che fungeva da sagrestano mentre il di lui fratello Ubaldo amministrava le offerte. Giuseppe Torri, nel 1718<sup>17</sup>, ci fa sapere l'esatto importo delle offerte nei 187 mesi della gestione dei fratelli Villimpenta. In cassa si trovarono 10.899 lire. Lo stipendio del sagrista di 60 lire, l'onorario del parroco di 14 lire e il compenso dei chierici di 8 lire veniva corrisposto mensilmente attingendo dalla cassetta delle offerte e ciò che restava diventava capitale. Si può ben capire la contrarietà dei fratelli Villimpenta a rinunciare a un così lucroso incarico.

Melchior Ernesto di Risenfeld, firmatario del decreto del 1711 che legittimava l'illecito, presumibilmente nel 1719 così si esprime scrivendo a Sua Altezza Serenissima il Signor Principe Governatore:

Attesa la necessità di provvedere di un depositario vicino e comodo per servizio della B. Vergine del Canossa in luogo del Signor Dottor Ubaldo Villimpenta che



per la gran distanza non si può avere alle occorrenze, ne esso può attendere senza discapito de suoi propri interessi, si perché il medesimo, come si vede dalla resa de conti già fatta pretende aversi lecitamente ritenute lire due milla seicento e più per sua mercede per il tempo che esso ha amministrato il denaro di detta Beata Vergine, cosa riuscita nuova per non avere mai dato di tal pretesa alcun indizio, anzi più tosto dichiaratosi sempre di avere per onore di servire per pura divotione la Beatissima Vergine e senza alcun interesse, oltre la poca economia in ispendere senza risparmio l'elemosine e denaro che è passato fin d'ora in sua mano [...]. Quindi vien supplicata Sua Altezza fare che sia provveduto di persona che senza alcun interesse possa servire per depositario la Beata Vergine sodetta, quale potrebbe essere di piena sodisfazione de divoti il Signor Francesco Duranti mercante noto nella città e di abitazione contiguo alla sodetta chiesuola, come altresì fare che il Signor Giuseppe Comini [...] avesse la direzione di detta Cappella unitamente col Signor Parroco di S. Andrea sotto la cui parrocchia è esistente detto Oratorio<sup>18</sup>.

Questo bel voltafaccia celava un ulteriore inganno, tanto che Giuseppe Comini decise di inviare una supplica alla Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà dell'imperatore per sottoporli due distinti quesiti:

Nel primo perché altri non vengano a metter mano agli interessi e servitio di detta Beata Immagine alla risserva del solo Parroco [...]; Nel secondo capo perché sia provveduto alla baldanza del Sagristano cagionatagli dal Rescritto che tiene per quel posto, pretendendo in tal maniera di non istare sottoposto ad alcuna correzione<sup>19</sup>.

Non è dato di sapere se l'imperatore abbia o meno risposto al Comini, certo è che lui vivente, e i suoi eredi poi, continueranno a occuparsi dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto.

Il terzo significativo momento legato al culto dell'immagine miracolosa è costituito dalla costruzione in muratura dell'attuale edificio successivo alla morte di Giuseppe Comini<sup>20</sup>. Il Comini ebbe dalla moglie Giovanna Visconti due figlie: Teresa, sposa e poi vedova Cantoni, e Annunciata, sposa e poi vedova di Giacomo Benintendi<sup>21</sup> che in seconde nozze sposò Carlo Marchesi. Proprio grazie all'interessamento<sup>22</sup> del nobile Giacomo Benintendi, podestà di Mantova, e non senza difficoltà, si diede inizio e compimento alla costruzione. L'autorizzazione non tardò ad arrivare anche se non tutte le richieste avanzate vennero accolte. L'allungamento dell'edificio fu consentito in misura inferiore a quanto richiesto e non fu, previo sopralluogo del perito Alessandro Milani, consentita la costruzione di un atrio con la motivazione «che tale erezione verrebbe ad estendersi fino alla metà della detta Piazzetta rendendo difforme l'aspetto della medesima»<sup>23</sup>.

L'incarico di costruire l'edificio sacro fu probabilmente affidato a Giovanni Tovagliari, lo stesso a cui qualche anno prima il vescovo Antonio di Bagno aveva affidato, su progetto di Nicolò Baschiera, la nuova facciata della chiesa Cattedrale di Mantova<sup>24</sup>.

Il notaio Pietro Melli, estensore dell'inventario dei beni del fu capomastro Giovanni Tovagliari, dice di avere assolto al suo incarico «d'ordine dell'Illustrissimo Signor di Ragion Consulto Collegio Don Giacomo Benintendi Podestà di Mantova» a tutela degli interessi dei tre figli minorenni del defunto<sup>25</sup>. La costruzione dell'edificio sacro va dunque situata entro un ristretto arco temporale e la data 1759 apposta sulla lapide collocata superiormente al portale deve essere considerata come l'inizio e non come la conclusione dei lavori<sup>26</sup>. La spesa sostenuta, sicuramente ingente, fu in parte coperta con le oblazioni capitalizzate e in parte dallo stesso Benintendi che agiva in nome e per conto della moglie e della cognata, alle quali apparteneva la casa sulle cui pareti esterne era dipinta l'immagine miracolosa e veneratissima di Maria.

Ancora nel 1803 il notaio Ignazio Menegazzi ci informa della volontà degli eredi delle sorelle Comini che «resti riservato in comune il Casino con Oratorio della B. V. del Canossa, e che le spese occorrenti al medesimo pei risarcimenti e le tasse e contribuzioni siano a peso comune»<sup>27</sup>. Il periodo delle copiose offerte andava progressivamente esaurendosi, tanto che nel 1848, con rogito del notaio Francesco Bacchi<sup>28</sup>, il vescovo di Mantova monsignor Giovanni Corti erige canonicamente una Cappellania Ecclesiastica nell'oratorio della Beata Vergine del Canossa in Mantova portando il nome di Cappellania Bancari<sup>29</sup>.

Tra il 1803 e il 1848 avviene la dismissione dell'oratorio da parte degli eredi Comini a favore della basilica di Sant'Andrea che, anche grazie al lascito Bancari, può continuare a provvedere alle necessità ordinarie e straordinarie del piccolo oratorio.

### *Introibo ad altare Dei*

Le celebrazioni liturgiche all'interno dell'oratorio prima dell'istituzione del beneficio ecclesiastico erano poco numerose e comunque essenzialmente legate al culto della Madonna e dei due santi contitolari; dal 1848 le funzioni ebbero almeno cadenza settimanale dovendosi assolvere al legato della pia testatrice.

Il primo titolare della Cappellania Bancari è don Giovanni Battista Cottini<sup>30</sup> che la regge fino alla sua morte, avvenuta il 7 luglio 1859. Con decreto vescovile di monsignor Giovanni Corti viene sostituito da don Giacomo Ferrari<sup>31</sup> che muore improvvisamente il 6 dicembre dallo stesso anno. La Cappellania rimane senza titolare e solo nel 1875 il vescovo Pietro Rota nomina un nuovo cappellano nella persona di don Carlo Mazzocoli<sup>32</sup>, con l'obbligo della celebrazione quotidiana della messa in giorni feriali a eccezione dei mesi di settembre e ottobre nei quali deve essere celebrata nei soli giorni festivi.

Nel corso della seconda metà del XIX secolo si aggiungono alla modesta rendita Bancari tre nuovi legati a nome di Elisabetta Trippini, Apollonia Mon-

toncelli e Cecilia Luppi<sup>33</sup>. Nonostante questi nuovi apporti di denaro, la rendita per il beneficiato risulta assai modesta e il numero delle messe incompatibile con la materiale possibilità di assolvere agli obblighi derivanti dall'accettazione dei legati. In considerazione di ciò il vescovo Giuseppe Sarto con proprio decreto concede la riduzione degli oneri che gravano sui legati stessi<sup>34</sup>.

Secondo la credibile testimonianza di monsignor Ciro Ferrari, memoria storica delle vicende della Chiesa mantovana nel secolo scorso, l'ultimo beneficiario officiante all'altare dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto fu nella prima metà del secolo scorso un sacerdote cieco che per indulto vescovile era autorizzato a celebrare sempre e solo la messa votiva di *Sancta Maria in Sabbato* che aveva faticosamente memorizzato. Alla sua morte le celebrazioni tornarono a essere saltuarie e comunque affidate al clero della basilica di Sant'Andrea.

Per poter tornare ad assistere a regolari celebrazioni liturgiche con cadenza settimanale bisognerà attendere l'emanazione dell'indulto vescovile<sup>35</sup> con il quale monsignor Egidio Caporello l'8 giugno 2004 (protocollo 666/04), accogliendo le legittime richieste di un largo numero di fedeli presentate sotto forma di petizione già nel luglio dell'anno precedente, concedeva «la facoltà di celebrare l'Eucarestia secondo il rito previsto dal Messale romano del 1962». Il decreto stabiliva che la Santa Messa poteva essere celebrata «ogni sabato e vigilia di festa» nella chiesa della Beata Vergine del Terremoto. La prima celebrazione ebbe luogo il 3 luglio 2004 alle ore 18 e fu officiata dal delegato vescovile monsignor Sergio Denti di fronte a una gran folla di fedeli che gremiva all'inverosimile il piccolo luogo di culto, tanto che molti, nell'impossibilità di entrare, dovettero assistere al rito dalla piazza antistante. La liturgia fu accompagnata da canti eseguiti dai gregorianisti Bruno Battarelli e Sabina Ferrari, membri del gruppo corale mantovano «In itinere». Dell'evento hanno fornito ampi resoconti i quotidiani «Gazzetta di Mantova» e «La voce di Mantova» oltre al settimanale diocesano «La Cittadella». L'«Associazione per la salvaguardia della liturgia latino gregoriana», che tante energie e tanto impegno sia a livello nazionale che locale ha dedicato all'iniziativa, può giustamente essere soddisfatta per il risultato conseguito.

L'oratorio torna a essere officiato e ad assolvere così alla funzione per la quale fu voluto e costruito: essere cioè luogo di preghiera. A seguito del più che discreto afflusso di fedeli, dal 20 dicembre 2008 la celebrazione venne trasferita nella ben più capiente chiesa dei Santi Simone e Giuda distante poche centinaia di metri.

### *L'edificio*

L'epigrafe posta nella cartella, entro l'animata figurazione in pietra e stucco che corona il portale d'ingresso, ci ricorda l'anno di erezione del piccolo tempio, 1759, quando ancora perdurava incontrastato un sentire e un fare barocco.

La nostra chiesetta presenta su un alto basamento degli spazi di precisa modellazione geometrica, un ritmo rispettoso delle equidistanze tra lesene e semicolonne sormontate da capitelli corinzi e tra cornici inferiori e superiori su paramento murario leggermente curvilineo. Lo spazio centrale è riservato al portale, segnato da modanature in pietra, sovrastate da cimasa. Al di sopra si apre un'ampia finestra con finto balconcino. Un basso e corto timpano conclude la parte superiore della facciata che segue l'altezza reale dell'edificio, enfatizzato dall'artificioso frontone a vela, dal profilo arcuato e fiancheggiato da due elementi architettonici rampanti ad andamento curvo, nascenti da due cubi, in asse con le semicolonne e, forse in origine, reggenti vasi con fiamme o fiori. Decorazioni in stucco animano con sobrietà piccoli spazi: festoni fitomorfi, dal modellato morbido, corrono nella fascia che collega i capitelli; cadenzate volute e girali, di un finto baldacchino, si adagiano sull'apertura della finestra; un paesaggio con edifici sconvolti dalle onde sismiche orna il parapetto del balconcino, mentre nel frontone a vela un ovale è retto da due simmetriche volute. Il linguaggio, espresso nelle linee del progetto architettonico e decorativo, manifesta la sua matrice settecentesca ma con attenzione per gli insegnamenti rinascimentali che, nel presente edificio, mitigano gli accenti d'effetto del chiassoso barocco.

Nell'interno il linguaggio architettonico si sviluppa in pieno accordo con gli equilibrati ritmi della facciata. L'aula ecclesiale, impostata sulla figura geometrica del rettangolo, assume, per la presenza di quattro nicchie angolari, un andamento curvilineo convergente lo sguardo in direzione del piccolo presbiterio, avente come fondale l'altare di marmi policromi, con nel mezzo l'immagine miracolosa. Ogni nicchia è fiancheggiata da due semicolonne raccordate nella parte superiore da ornati e cornici, configurando all'insieme il disegno di portale di tempio. Decorazioni di gusto barocco in stucco segnano le pareti e la volta a padiglione.

Le quattro statue, di ignoto ma buon autore, rappresentano le quattro Virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza. Esse non sono e non vogliono essere solo un abbellimento dell'edificio sacro ma indicare e ricordare al cristiano un retto percorso di vita. Differiscono infatti sostanzialmente dalle Virtù teologiche (Fede, Speranza e Carità) perché, mentre queste ultime si ricevono per infusione all'atto del battesimo, le quattro virtù morali crescono sotto l'influsso dello Spirito ma vengono acquisite per una decisione della volontà personale. La Prudenza è la virtù che aiuta il cristiano a regolare i propri atti secondo norme morali, è la virtù del governo e della disciplina della vita pratica. La Giustizia è la virtù che consiste nella costante e ferma volontà di dare a Dio e al prossimo ciò che è loro dovuto. La Fortezza è la virtù che, nelle difficoltà, assicura la fermezza e la costanza nella ricerca del bene. La Temperanza è la virtù che modera l'attrattiva dei piaceri e rende capaci d'equilibrio mantenendo i desideri entro i limiti dell'onestà.

## *Il restauro*

Il piccolo edificio religioso, per l'incuria degli uomini e per l'azione degli agenti atmosferici, presentava da lungo tempo inequivocabili segni di degrado, non nella struttura architettonica, per fortuna, ma solo nei parati murari e negli elementi decorativi e ornamentali. Infatti si è reso necessario l'intervento al basamento, all'ordine gigante, all'altana, agli stucchi, alle inferriate e al portale. La Fondazione Gnudi, Istituto di Diagnostica e Sperimentazione per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali, è stata partecipe per l'analisi scientifica di alcuni campioni prelevati ad altezze e in punti diversi delle murature con finitura superficiale al fine di individuare gli impasti mal-tizi utilizzati per il fondo della facciata e dell'impasto per modellare i rilievi decorativi. Le analisi hanno rilevato che la malta da intonaco è costituita da un impasto di tipo tradizionale, mentre l'impasto utilizzato come stucco plastico è dato da una miscelanza di calce e gesso con aggiunta di sabbia e frammenti di cocciopesto. Le analisi dei pigmenti pittorici presenti sugli intonaci attestano l'uso, in tempi diversi, di ocre gialle, ocre rosse e terre brune: la cromia gialla è risultata la più recente, mentre la cromia rossa è la più antica. L'intervento di restauro ha reso necessari la demolizione degli intonaci incongrui, degradati e dannosi per la presenza di miscele cementizie su tutta la fascia basamentale del prospetto principale e nelle facciate laterali, seguita da un'accurata pulitura del paramento murario al fine di eliminare possibili ristagni idrici. All'intervento di ripristino delle lesioni murarie, con tecnica a cuci-scuci, impiegando mattoni di recupero analoghi per forma, dimensioni e materia agli originali, è seguita la realizzazione, al piede della muratura perimetrale, per un'altezza di 20 cm, di una barriera chimica per garantirne l'equilibrio igrometrico. Gli intonaci originali, che presentavano zone di sollevamento o di decoesione, sono stati consolidati mediante infiltrazioni di malte idrauliche naturali micronizzate e resine acriliche in emulsione. Il paramento murario del tempietto è stato coperto con uno strato d'intonaco di fondo a base di calce idraulica naturale e inerti formulata al risanamento dell'umidità. Particolare attenzione è stata dedicata al ripristino delle cornici aggettanti e alla conservazione degli stucchi e degli ornati, con rimozione del sudiciume e dei depositi di particellato di varia natura, rimozione meccanico-manuale di strati non pertinenti con bisturi e microattrezzatura accompagnata da impacchi localizzati a base di miste di solventi e lavaggi. Gli ornati, dove presentavano piccole lacune e sollevamenti, sono stati integrati e consolidati con impasti analoghi agli originali.

L'elegante cornice del portale, in pietra bianca di Verona, dopo la pulitura è stata consolidata nelle parti in distacco e sono state tolte le stuccature a matrice cementizia, sostituite con malta idraulica naturale e inerti selezionati. La

parte mancante di fregio, a coronamento del portale, è stata riprodotta secondo l'immagine fotografica storica. Tutte le stuccature e le parti ricostruite degli elementi decorativi sono state velate con terre coloranti naturali.

L'ingresso della chiesetta presentava due gradini in cemento, opera barbarica degli anni '50 del secolo scorso: entrambi sono stati sostituiti con gradini bocciardati in pietra di Verona. La croce in ferro, che funge da acroterio sulla vela della facciata, fortemente intaccata dal processo di ossidazione del metallo, è stata oggetto d'accurata pulitura e da stesura di film protettivo e da integrazione delle parti mancanti, quali i raggi. Il medesimo trattamento è stato applicato ai due portabandiera posti ai lati della facciata e ai telai in ferro delle finestre.

Opere di ebanisteria e di trattamento antitarlo hanno ricevuto il portale in legno di larice, le finestre e tutte quelle parti lignee, vuoi di decorazione vuoi di sostegno, che completano l'architettura dell'edificio. Tutte le operazioni di restauro sono state condotte con rigore scientifico e metodologie artigianali supportate da tecniche e materiali rispettosi dell'originale, per una più sicura ed efficace conservazione nel tempo<sup>36</sup>.

Si è pure provveduto alla totale revisione della copertura con la sostituzione dei coppi rotti con altri di recupero analoghi per forma e composizione. Anche la guaina protettiva ardesiata e i pluviali di gronda in rame sono stati integrati nelle parti ammalorate, conservando il medesimo posizionamento e andamento delle calate. Un cancello in ferro, esemplato sul disegno delle inferriate esistenti poste alle finestre, è stato collocato davanti al portone d'ingresso per permettere la visione dell'interno dell'edificio sacro evitando il ripetersi di atti vandalici.

### *Campanile e campane*

I pochi documenti pervenutici non permettono di sapere se il piccolo campanile a vela a unico fornice, collocato sul lato sinistro del tetto in prossimità dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto, sia coevo o successivo alla costruzione dell'edificio sacro. Il fatto che non gravi come avrebbe potuto e dovuto sulla muratura perimetrale lascia però intendere che non sia stato costruito contestualmente. L'assoluta mancanza di eleganza e di qualunque tipo di ornamento architettonico e la sua inusuale collocazione fanno ragionevolmente pensare che sia stato costruito almeno cinquant'anni dopo la chiesetta, per assolvere alla funzione di ospitare alcune campane che nel frattempo si erano rese disponibili. L'esame diretto compiuto in occasione dei recentissimi lavori di risanamento e restauro avvala questa ipotesi: infatti diversa e più grossolana appare la tessitura muraria del campanile rispetto a quella dell'aula cultuale. La sorpresa maggiore, non visibile dalla piazza, è però stata vedere una terza campana in ottone e il sostegno di una quarta al momento non presente. An-



cora in opera e visibili i quattro fori per le corde che un tempo cadevano nel locale prossimo alla sagrestia.

Giuseppe Gerola così si esprime: «Trovandomi nel dicembre del 1917 a Mantova con speciale mandato del Ministero dell'Istruzione per il salvataggio delle opere d'arte e per la protezione dei monumenti minacciati dalla guerra, giudicai opportuno [...] visitare tutti i campanili della città per esaminare le singole campane»<sup>37</sup>. La rilevazione fu, incredibilmente, compiuta nell'arco di soli due giorni per un totale di settantacinque campane collocate su ben ventidue campanili; alla voce «S. Maria del Terremoto» egli registra la presenza di tre campane. La prima da lui esaminata porta il n. 40: «La campana è traforata da sei finestrelle gotiche, l'epigrafe in tre righe»<sup>38</sup>. Ben visibile lo «stemma di Tullio Petrozanni primicerio di S. Andrea: troncato, nel primo all'unicorno rivolto nascente, nell'altro alla sbarra. E data 1593». La seconda porta il n. 41: nessuna epigrafe ma solo la data «MDXCIII» e la sigla «AE». La terza e ultima porta il n. 42: «Anepigrafica: della stessa epoca?».

Le campane esaminate dal Gerola provenivano dunque dal campanile a vela dell'oratorio fatto costruire nel 1590 dal conte Tullio Petrozanni e dedicato al martire san Lorenzo nell'ex via del Bacchio, ora intitolata a Isabella d'Este. L'edificio sacro rimase aperto al culto sino al 1810, divenne magazzino e tale rimase fino al 1890 quando la Chiesa Valdese ne acquistò la proprietà, lo restaurò e lo riaprì dedicandolo al culto riformato. La disponibilità delle campane fu l'occasione per costruire il campanile all'oratorio della Beata Vergine del Terremoto e per almeno un secolo il loro suono richiamò i fedeli alle funzioni religiose. Successivamente alla rilevazione del Gerola la piccola campana finestrata venne rimossa dal campanile e con il consenso dell'autorità ecclesiastica depositata presso il Museo di Palazzo Ducale, dove Leandro Ozzola<sup>39</sup> la registrò al n. 245 dichiarandola alta 50 cm per un diametro di 40 cm e inventariandola con il n. 1595. Al momento nulla è dato sapere circa la provenienza della campanella in ottone.

Quando si metterà mano al campanile per ripristinare i ceppi usurati e quando si rimetteranno le corde il piccolo concerto tornerà ad assolvere alla sua funzione: *Vivos voco, Defunctos ploro, Nimbium fugo, Festa decoro*.

### *Ex voto e offerte votive*

Nel 1987 venne redatto un inventario di tutto ciò che era posseduto dalla basilica di Sant'Andrea; a pagina 14 si parla della chiesa del Terremoto e si dice: «Nella stanza all'ultimo piano [...] numerosi quadretti ex voto». L'allora parroco di Sant'Andrea don Rino Garosi decise, per comprensibili ragioni di sicurezza, di trasferire in basilica il materiale ritrovato per poterlo meglio

custodire anche in previsione di un restauro dell'edificio sacro. Interpellato alcuni anni dopo si mostrò, come sempre, disponibile e promise di mettere a disposizione gli ex voto per una rilevazione fotografica che ne consentisse lo studio e la lettura. Purtroppo il 24 ottobre 1998 quasi improvvisamente venne a mancare, lasciando questo e altri ben più significativi progetti incompiuti. A lui si devono gratitudine e riconoscenza per la ciclopica campagna di restauri che ha riguardato e ancora riguarda Sant'Andrea ma che non gli ha fatto dimenticare l'oratorio della Madonna del Terremoto, per il quale ha sempre manifestato premura e attenzione, tanto da volerlo riaprire dopo la lunga chiusura, anche grazie alla fattiva collaborazione di Antonio Galeotti, e nel quale durante il mese di maggio presiedeva alla recita del Rosario, mentre il 7 luglio vi celebrava la Santa Messa. Per l'oratorio aveva concepito un articolato piano di restauri che partendo dal tetto avrebbe poi interessato l'interno e avrebbe dovuto concludersi con il ripristino della facciata.

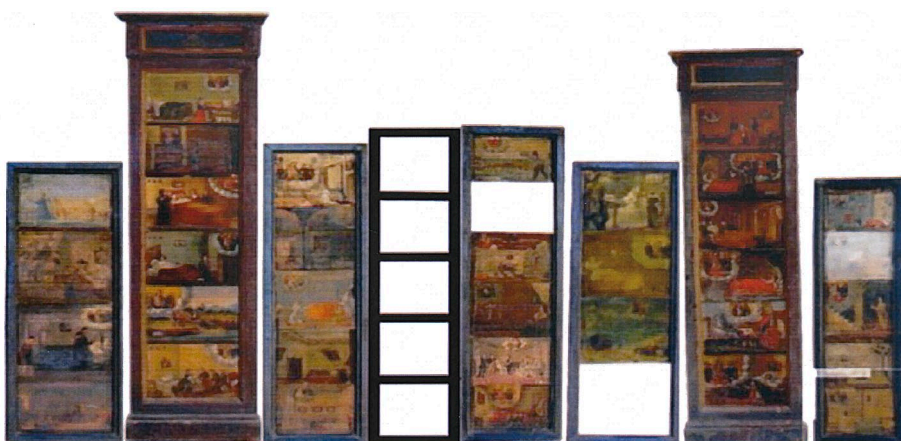
Alla disponibilità e alla pazienza di don Angelo Cavana, nominato amministratore parrocchiale di Sant'Andrea alla morte di don Garosi, si deve l'individuazione dei due pannelli contenenti nove quadretti ex voto portati dall'oratorio della Beata Vergine del Terremoto in basilica da don Garosi per garantirne la sicurezza. Per poterne rilevare le misure e fotografarli agevolmente i due pannelli furono trasferiti, dal poco accessibile luogo in cui erano stati depositati, nella più comoda sagrestia dei Canonici. Una vecchia fotografia, dono dell'indimenticato monsignor Celestino Costa, per moltissimi anni parroco di Sant'Andrea e buon amico di famiglia, risalente alla fine degli anni Cinquanta, mostrava però una situazione ben diversa: non due, ma ben otto pannelli per un totale di quarantuno quadretti votivi, la cui individuazione e ricerca non ha cessato di appassionarmi (*fig. 2*). In modo fortunoso e insperato, durante i lavori di coibentazione del tetto del piccolo oratorio, l'impresa edile incaricata dall'architetto Giovanni Mori di eseguire i necessari lavori, sull'estrodo della volta ritrovò cinque pannelli con ben venticinque tavolette votive che vennero presi in consegna dal nuovo parroco di Sant'Andrea monsignor Ulisse Bresciani. Grazie a lui si è potuto provvedere a una nuova rilevazione della totalità degli ex voto pervenutaci a opera del fotografo Cristiano Gilioli dello studio fotografico Frammenti (*fig. 3*). A completare la superstite raccolta di quadretti votivi mancherebbe un intero pannello contenente cinque tavolette più altri due quadretti pertinenti ai pannelli fortunosamente recuperati e da questi staccatisi o tolti in epoca imprecisata.

Gli ex voto non sono però l'unica superstite offerta votiva: vi sono anche una muta di sei candelieri d'argento con crocifisso e tre lampade pensili pure d'argento eseguite dall'argentiere mantovano Giuseppe Bortolotti tra il 1720 e il 1730. Può meravigliare il fatto che una così importante commessa venisse realizzata non per una chiesa ma per un'edicola di legno, ma non bisogna



2. Gli ex voto dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto nella fotografia della fine degli anni Cinquanta del Novecento.

3. Gli ex voto dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto nella rilevazione fotografica recentemente effettuata da Cristiano Gilioli.



dimenticare che il vescovo Vialardi aveva autorizzato già negli ultimi anni del XVII secolo la costruzione di un altare e la celebrazione della Messa. Si era perciò reso necessario provvedere a tutto ciò che servisse; si volle e si pretese il meglio e con i denari spontaneamente e generosamente offerti si dotò l'edicola prima e la chiesetta poi di un cospicuo corredo. Oggi la muta di candelieri viene utilizzata per ornare l'altare di Sant'Andrea ed è riconoscibile sui tre lati del piede l'immagine della Beata Vergine del Terremoto, unitamente a quella dei santi Giacinto e Rocco.

Gli stessi quadri di Giuseppe Bazzani raffiguranti la *Natività* e la *Deposizione*, oggi al Museo Diocesano e fino a pochi anni fa sulle pareti della chiesa, possono essere considerati offerte votive non già perché il pittore li offrì spontaneamente, ma perché pagati con le offerte dei fedeli.

La Beata Vergine del Terremoto si autofinanziò almeno sino al completamento dei lavori dell'attuale edificio in muratura, poi lentamente ma inesorabilmente iniziò il declino, almeno dal punto di vista economico, al quale non furono certamente estranei l'illuminismo, il positivismo, l'anticlericalismo e l'agnosticismo che vanificarono un culto che si era rapidamente diffuso ma non sufficientemente consolidato.

### *Affresco e stampe popolari*

L'affresco, che ha dato origine al culto e che oggi si trova collocato superiormente al dossale dell'altare, è di probabile fattura cinquecentesca. Nel 1693 presumibilmente passava inosservato perché dilavato dall'acqua piovana. È dunque sicuro che da allora a oggi abbia subito più di un intervento di restauro: uno in particolare, nella seconda metà dell'800, lo ha decisamente stravolto.

Oggi la Madonna appare seduta, preoccupata di sostenere il Bambino in atto di aggrapparsi a lei. Ai lati e in piedi san Rocco in abito da pellegrino e san Giuseppe con la mano destra protesa nell'atto di voler aiutare la Madonna. La raffigurazione riprende uno dei più diffusi temi iconografici mariani, quello che la tradizione fa risalire allo stesso san Luca: la *Madonna della Tenerezza*. Gli atteggiamenti del figlio nei confronti della madre e di questa nei confronti del figlio esprimono un amore vicendevole profondamente umano. Il bambino, che sembra voler cingere con il braccio il collo della madre, appare anche come il consolatore, il salvatore misericordioso di una sua creatura. La madre rappresenta l'umanità, accoglie in sé ogni sentimento umano e lo trasfigura in preghiera.

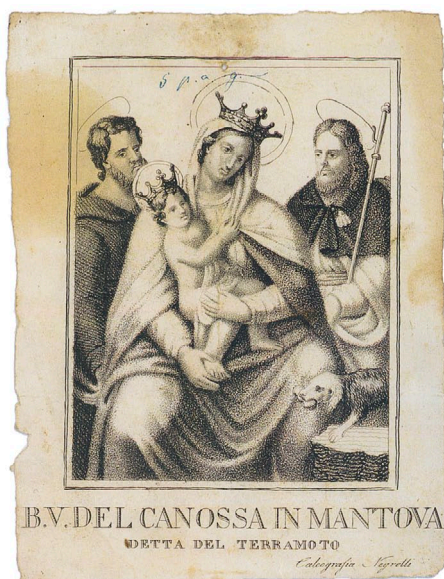
Le stampe popolari (figg. 4-7) che ci sono pervenute, oltre a evidenziare una devozione diffusa, ci mostrano una immagine diversa da quella che oggi conosciamo: tre sono le varianti più significative. La prima riguarda la torsione del viso dei due santi: un tempo con devozione e rispetto osservavano la Madonna con il Bambino; oggi hanno lo sguardo altrove. La seconda riguarda il progressivo allungamento della barba dei due santi. La terza variante riguarda la mano del santo opposto a san Rocco, che da distesa lungo il fianco destro oggi si protende verso la Madonna. Variante di minor conto riguarda san Rocco, che si è visto trasferire da una spalla all'altra la *concas* o conchiglia del pellegrino e privare del bordone.





4. «Vera Effigie dell'Immagine Miracolosa di Maria Vergine detta del Terremoto su la Piazzola Canossa in Mantova», XIX secolo.

Da non trascurare il fatto che la stessa identificazione dei due santi ha avuto alterne vicende. San Rocco non è mai stato messo in discussione,



5-6. «Beata Vergine del Canossa in Mantova, detta del Terramoto», calcografia dei Fratelli Negretti, XIX secolo.

troppi elementi iconografici lo contraddistinguevano. Il santo a lui opposto l'abate Amadei dichiara essere san Giuseppe, ma nel *Diario di Mantova per l'anno bisestile 1836* si legge che «In quest'Oratorio si venera con particolare divozione dai Mantovani una sacra Immagine di Maria Vergine avente sulle ginocchia il suo Divin Figliuolo, seduta frammezzo ai Santi Giacinto e Rocco Confessori». In una *Novena in preparazione della festa della B.V. Maria così detta del Terremoto* si parla della possibilità di lucrare l'indulgenza plenaria nella festa di San Giacinto e San Rocco che il Martirologio Romano collocava al 16 di agosto.

Particolare interesse rivestono le periodiche ristampe della *Novena* in onore della Madonna; sino a ora ne sono state reperite ben quattro. La prima, di anonimo autore come le altre, fu stampata presso gli Eredi Pazzoni forse in concomitanza con l'erezione della chiesetta votiva nel 1759 o in anni di poco posteriori. La seconda vide la luce presso lo stampatore Francesco Elmucci nel 1837 ed è del tutto uguale alla precedente, a eccezione dei caratteri tipografici. La terza edizione fu stampata dai Fratelli Negretti nel 1850. L'ultima edizione conosciuta fu stampata presso la Tipo-Litografia Eredi Segna nel 1885; è certamente la più completa poiché alla fine aggiunge i *Privilegi ed altri vantaggi*





7. «Vera effigie dell'immagine miracolosa di Maria Vergine detta del Terramoto su la piazzola Canossa in Mantova», stampa del XIX secolo.

*spirituali conceduti dai Sommi Romani Pontefici con bolle particolari ai Divoti e Divote ascritti alla Congregazione della B. V. del Terremoto detta del Canossa esistente nel suo santuario in Mantova.* È indubbio che questi privilegi furono sollecitati, anche se è oggi impossibile stabilire da chi. I confratelli della congregazione godevano dell'indulgenza plenaria per tutto il mese di maggio come pure nei giorni 5, 6, 7 luglio e in ogni festa che la chiesa dedica a Maria, e cioè: Concezione (8 dicembre), Natività (8 settembre), Purificazione (2 febbraio), Presentazione (21 novembre), Annunciazione (25 marzo), Visitazione (2 luglio) e Assunzione (15 agosto). Indulgenza plenaria anche il 16 agosto, festa dei santi Giacinto e Rocco contitolari dell'oratorio.

A parte l'originario interessamento del vescovo Enrico Vialardi non è dato sapere l'atteggiamento dei vescovi che a lui si sono legittimamente succeduti; la stessa stampa o la ristampa della *Novena* alla Madonna non poteva non avere la previa autorizzazione del vescovo di Mantova. Parimenti la richiesta a Roma alla Sacra Penitenzieria di privilegi o indulgenze doveva avere il suo consenso e il suo appoggio. La dispersione dell'archivio dell'oratorio non consente però un ulteriore approfondimento delle ricerche.

Le quattro edizioni della *Novena*, sostanzialmente identiche, portano tutte la preghiera alla Madonna che così recita:

Atterriti dalla coscienza dei commessi peccati, e perciò dal timore dei più severi divini castighi da noi tante volte già provocati, a chi possiamo ricorrere con più viva fiducia che a Voi. Rifugio de' peccatori e Madre di misericordia, Maria Santissima? Coi sentimenti della più tenera riconoscenza noi ricordiamo le tante volte, che per la vostra intercessione siamo stati liberati da tanti disastri, e da quello singolarmente, che sopra tutti i temporali divini flagelli è spaventevole, cioè il Terremoto, dalle cui ruine il validissimo vostro patrocinio ha già liberato altre volte questa nostra Città. Ma qual sarebbe la nostra riconoscenza pei ricevuti favori, se vi negassimo la più viva fiducia di godere anche in avvenire i benefici effetti della vostra potentissima protezione? Vero è bensì che ad impegnarvi nella nostra difesa è indispensabile il detestare i commessi peccati, e risolvere efficacemente una stabile emendazione. Ma eccoci appunto qui ai vostri piedi per professarvi il più vivo e più sincero dolore di tutte le nostre colpe e con esso il più fermo proponimento di fuggire non solo il peccato, ma ancora per quanto ne sia possibile tutte le occasioni di peccare. [...] Non già, o Madre divina, che da noi punto presumasi di nostre forze; che anzi siamo persuasi, e ne siamo pur troppo convinti ancora dall'esperienza, che di noi stessi nulla possiamo prometterci: ma siccome il presente nostro dolore e proponimento ce lo avete ottenuto voi stessa, per le cui mani crediamo co' Santi Padri che tutte passino le grazie divine alla nostra salute di rette, così vi preghiamo prima di tutto di ottenerci una stabile perseveranza in questi medesimi sentimenti, e con essa poi la liberazione dai temporali divini flagelli, e sopra tutto dal più spaventoso, del Terremoto.

## APPENDICE

## I.

Archivio di Stato di Mantova Archivio Notarile, notaio Giovanni Cotti, b. 3705  
*(i numeri in apice fanno riferimento al glossario pubblicato in calce al documento)*

Martedì 7 luglio 1711

Descrizione delle robbe dell'Oratorio detto della Madonna del Canossa di ragione del Signor Giuseppe Comini che restano consegnate al detto Signor Giuseppe come padrone di detto Oratorio da Ferdinando Diamantini del quondam Ascanio Mantovano della contrada del Leopardo, sagrestano del suddetto Oratorio e sono:

Un collo di perle minute piccole da cento di quattro fili, con suo capo<sup>1</sup> rosso; due filetti di perle crudette<sup>2</sup> e altri due uniti assieme piccoli scaramazzatte, senza capo.

Sei fili perle scaramazze dolci<sup>3</sup>.

Una gioietta da petto, d'oro smaltata, con perle undici.

Un'altra gioietta d'oro con suo galanino<sup>4</sup> con entro perle diecisette e ritratto nel mezzo.

Un'altra gioietta d'oro da collo con due briletti<sup>5</sup>, rotta.

Una gioiettina legata in argento con pietre turchine con capo rosso.

Un cordoncino d'oro filato, attacco al quale tre croci, due d'oro, cioè l'una e l'altra a fili-grana d'argento sopra indorata, con brilli sette bianchi.

Tre lampade mezzane<sup>6</sup> d'argento use, una delle quali più grande delle altre due.

Dodici tovaglie di tela diversa, cinque con pizzi a disegno e le altre sette con pizzi a tutt'osso<sup>7</sup>.

Una tendina di drappo<sup>8</sup> color incarnato<sup>9</sup> e verde con pizzo attorno d'oro buono, fodrata di tela gialla con cordoncino di seta rossa.

Un'altra tendina di broccadino<sup>10</sup>, fondo verde, fiori bianchi, fiorettini d'oro con monperiglia<sup>11</sup> d'argento attorno e in mezzo, fodra di cendale<sup>12</sup> cangiante color d'oro, con capo verde di seta.

Un'altra tendina di rigadone<sup>13</sup>, fatto a fiamma, più colori con fascia attorno di cendale incarnato e monperiglia d'oro falso, con tela incarnata con capo incarnato.

Un'altra di broccato<sup>14</sup> fondo bianco incarnato, verde e fiorami d'oro, fornito in capo<sup>15</sup>, nel mezzo e nel fondo di un pizzo a rilievo di seta e oro e un contro pizzo attorno, fodrata di cendale color celeste con suo capo bianco di seta.

Un'altra tendina di damaschino broccato<sup>16</sup>, con fondo turchino, fioretti rossi e argento, con puntina<sup>17</sup> d'argento buono attorno, con capi rossi di seta.

Un'altra tendina di drappo vari colori, con puntina d'argento falso, fodra di cendale turchino, vecchia, usa, senza capi. Tre corone d'ambra gialla, due con medaglia filigrana e l'altra con crocettina e Cristino d'argento.

Due corone di cristallo bianco, una delle quali con medaglia filigrana d'argento.

Tre cartelle da altare coperte di velluto cremese<sup>18</sup> con fiorami d'argento macizzo<sup>19</sup> attorno la cornice.

Un voto<sup>20</sup> tutto d'argento cioè lastra tirata sopra una tavoletta di legno con cornice a ricamo fondo velluto cremese, fiori d'oro filato e cantonali d'argento macizzo.

Un voto d'argento sul velluto nero, con cornice nera, quattro aquile d'argento, quattro gigli pure d'argento sulla cornice nera.

Un altro voto d'argento sopra una tavoletta con cantonali a fiorami d'argento e cornice di velluto cremese. Due altri voti d'argento, sopra una tavoletta con cornice soglia<sup>21</sup> adorata, bislunghi.

Due altri simili voti d'argento, sopra una tavoletta con cornice inargentata.

Due altri voti d'argento sopra tavoletta, con due gambe, per uno con fondo di velluto cremese e l'altro nero con cornice indorata.

Due altri voti d'argento sopra una tavoletta con cornice nera.

Un voto, piccolo d'argento sopra tavoletta con cornicetta sopraffodrata di scaia<sup>22</sup> d'argento.

Un altro voto sopra una tavoletta coperta di velluto nero, senza cornice. Una fruttiera mezaneta di grandezza, argento basso<sup>23</sup>.

Due altre piccole di rame sopra inargentato.

Ha dichiarato e dichiara detto Signor Giuseppe Comini, come padrone del sudetto Oratorio, di volere avere in consegna altre robbe spettanti al medesimo Oratorio esistenti presso altre persone.

#### GLOSSARIO

1. *Capo* fiocco, nappa
2. *Perle crudette* perle piccole, poco sviluppate
3. *Scaramazze dolci* perle di forma irregolare, di fiume
4. *Galanino* fiocchetto
5. *Briletti* vetri lucenti
6. *Mezane* di media grandezza
7. *Pizzi a tutt'osso* pizzi eseguiti a fuselli
8. *Drappo* tessuto di lana o di seta per abiti e paramenti liturgici
9. *Incarnato* colore rosa pallido
10. *Brocadino* tessuto di seta con disegni rilevati sul fondo del tessuto
11. *Monperiglia* guarnizione in tessuto di lana sottile con trama d'oro o d'argento
12. *Cendale* tessuto sottilissimo, velo di seta o di lino detto anche zendale
13. *Rigadone* tessuto di seta o di lana che nel dritto ha strette scannellature
14. *Broccato* tessuto di seta con disegni ottenuti da trame supplementari d'oro e d'argento con effetto di rilievo
15. *Fornito in capo* ornato in alto
16. *Damaschino broccato* tessuto di seta a fiorami, caratterizzato da diversa lucentezza tra il fondo del tessuto e il disegno e con effetti di rilievo
17. *Puntina* particolare decorativo del bordo del pizzo
18. *Cremese* colore rosso vivo, rosso scarlatto
19. *Macizzo* massiccio
20. *Voto ex voto*, oggetto offerto alla divinità, in ricordo di grazia ricevuta
21. *Soglia* solamente
22. *Scaia* lamina
23. *Argento basso* lega d'argento di scarso valore

2.

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Notarile, notaio Giovanni Cotti, b. 3724 bis  
*(i numeri in apice fanno riferimento al glossario pubblicato in calce al documento)*

Arredi sacri, robbe preziose ed altro di ragione della Chiesuola o Oratorio della Beata Vergine detta del Canossa ricevuti da Clemente Picenardi sagrestano dello stesso Oratorio, per quello custodite e mantenute salvo l'uso e restituitoli all'illustrissimo signor Giuseppe Comini depositario generale de medesimi; questo di 14 marzo 1738.

Alla Immagine della Beata Vergine:

Cinque fili perlette fine

Cinque fili perlette ed agranate<sup>1</sup> mistre

Uno filo coralli rossi

Una Gioietta grande, creduta d'oro smaltato, con alcune perlette pendenti e nel mezzo dipinta con l'immagine creduta della Beata Vergine

Una crocetta d'oro con perlette Una crocetta d'argento con brilli<sup>2</sup>

Due corone d'argento, una alla Beata Vergine, l'altra al Bambino Gesù

Due orecchini d'oro

Sopra l'altare

Due puttini di legno dipinti ed in parte dorati che sostengono una corona di legno dorata sopra l'immagine

Due placche d'ottone inargentate piccole.

Uno scalino di legno con suoi modioni<sup>3</sup> compagni intagliati ed inargentati, con sopra quattro candelieri e quattro vasi di legno inargentati e intagliati, vecchi; vi sono poi altri due candelieri simili

Altri quattro candelieri torniti piccoli, inargentati, di legno

Altri quattro candelieri piccoli, intagliati ed indorati, usati

Tre cartelle per la Messa con cornici inargentate, vecchie

Un crocifisso di ottone con piedestallo di legno indorato

Due tavolini piccoli di pioppa con sopra quattro pannicelli<sup>4</sup> di tela stampata a vari colori

Due armaioli vecchi, un de quali senza portelle

Due portiere<sup>5</sup> di panno rosso, vecchie ma buone, con sue bacchette di ferro

Una tovaglia di renso<sup>6</sup> con pizzo a maglia

Un palio di drappo<sup>7</sup> morello<sup>8</sup> guarnito d'argento falso e sua cornice

Una tendina davanti l'immagine di cendale<sup>9</sup> morello con trinetta<sup>10</sup> all'intorno, d'argento basso

Quattro palme di fiori vecchie

Due angiolini intagliati e dorati, sopra le portelle, vecchi

Sopra la ferrata quattro mezzi vasi di legno inargentati con dentro quattro palme di fiori, vecchie

Due scalette portatili di legno

Due scalini di legno

Un vaso di maiolica<sup>11</sup> turchino

Una lampada d'argento già donata dal fu Giovanni Erba

Un'altra piccola d'argento donata da una signora tedesca e tenente Collarella Alhertorf del reggimento laismasther

Due lampade piccole d'ottone con sue catenelle usate e suoi ferri che le sostentano  
 Un campanello d'ottone  
 Due quadri grandi di asse con cornici e fondo nero con sopra cento e diecinove voti d'argento, parte grandi e parte piccoli  
 Quattordici quadretti tra piccoli e grandi, parte con cornici nere e parte dorate con sopra 36 voti d'argento diversi  
 Tre altri quadretti con sopra un voto d'argento cadauno  
 Sei inginocchiatoi piccoli sganolati<sup>12</sup> di pioppa  
 Un altro più grande con portelle, con dentro quattro rami di fiori vecchi e di nessun valore  
 La cassetta delle limosine  
 Alla porta, la tendina di tela turchina, strazzata con sua bacchetta di ferro  
 Nella casa ove abita il Sagrestano  
 Un armadio di piella<sup>13</sup> usato che si apre al di sopra, con sua chiave e chiusara e nel fondo un cassetto entro al qual armario:  
 Un palio<sup>14</sup> da altare di brocato<sup>15</sup>, fondo color muschio, con fiorami d'oro e d'argento, listato d'oro falso, fodrato di tela scura  
 Un altro di damasco<sup>16</sup> verde, listato d'argento falso, fodrato di tela verde  
 Un altro di brocato vari colori, fondo bianco con friso<sup>17</sup> ricamato di seta ed argento ed oro falso, con tela che lo copre, con una tendina per coprire l'immagine della Beata Vergine, compagna foderata di cendale color blù  
 Un altro di drappo ricamato a fiorami vari colori, d'oro e d'argento, trinato d'oro falso, con sua tela che lo copre  
 Un altro di velluto rosso, trinato d'oro buono  
 Un altro ricamato a fiori vari colori con fondo bianco, con sopra due arme<sup>18</sup> e nel mezzo una cifra<sup>19</sup> ricamata d'oro filato  
 Un altro di drappo colori bianco e rosso, trinato di pizzetto d'oro buono filato  
 Un palio a punto francese<sup>20</sup> con guarnizione d'oro falso  
 Un altro di drappo fondo color muschio, guarnito d'oro falso  
 Un palio bianco vecchio di drappo, con franza guarnita d'oro falso  
 Un altro di seta color canna, guarnito d'una lista larga ricamata a fiorami di seta  
 Un altro detto di seta rigato fondo verde e vari colori, guarnito d'oro  
 Una tendina per coprire la sacra immagine di drappo, fondo incarnato<sup>21</sup>, fiorami verdi, trinato di pizzo d'oro, fodrato di tela  
 Un'altra di drappo, fondo verde, fiori bianchi e d'oro, trinata di pizzetto d'argento buono, fodrata di cendale color cangiante  
 Un'altra di ormesino<sup>22</sup> cremese<sup>23</sup>, trinata di pizzetto d'argento falso  
 Un'altra di drapetto, fondo color blù, fiori vari colori e fiori d'argento e color di rosa, trinato di pizzetto d'argento, fodrata di cendale rosso  
 Un'altra detta di color d'oro schietto<sup>24</sup>  
 Un'altra di drappo vari fiorami, usata, con trenetta d'argento falso  
 Una tendina di drappo fiorato, fondo color bianco, guarnita d'argento falso, con fodra di tela color d'oro, vecchia  
 Un'altra quasi simile con fodra di cendale rigato, vari colori  
 Un'altra di tafferà<sup>25</sup> con contorno di cendale rosso, guarnito d'oro falso e fodra di tela rossa  
 Un'altra piccola di punto francese nel mezzo, con contorno di ricamo ordinario, con guarnizione d'oro falso



Una tendina di renso bianca, ricamata attorno con fiori a vari colori e nel mezzo un ovato con le lettere A. V. M.  
Un'altra di drappo fondo color verde mare, con fiori a diversi colori, schietta e buona  
Un'altra di mora turchina<sup>26</sup>, orlata di corda rossa  
Un'altra di cendale verde, con trenetta d'argento falso  
Un'altra d broccato vecchio, fondo color persico<sup>27</sup>, con fiori e liste d'oro e trinata di pontine d'oro falso  
Un'altra di cendale bianco contornata di pizzo e pontina<sup>28</sup> d'oro e d'argento ed al di sopra un friso ricamato e nel mezzo dipinta l'immagine della Beata Vergine  
Un'altra di drappo rigato con sue foglie e franze di seta cremese fodrato di tela  
Un baldacchino di velluto cremese con sue cascate<sup>29</sup> e con guarnizione e franze d'oro creduto buono  
Un altro di drappo fondo color rosa, con cascate guarnite di pizzetto d'argento filato buono  
Un altro di drappo fondo color muschio con alcuni fiori d'oro e sue cascate compagne, il tutto vecchio  
Un altro baldacchino di drappo bianco con sue cascate compagne e franze di seta  
Un altro di capicchiola<sup>30</sup> color d'oro, fodrato di tela e con cascate di tela solamente, vecchio e macchiato  
Diecinove tovaglie di tela di renzo, tutte con suoi pizzi, parte a disegno, parte a maglia  
Sei panicelli pure di tela diversa tutti con i suoi pizzi come sopra  
Sette brazza<sup>31</sup> di pizzo a tocchi<sup>32</sup> alto  
Un pezzo di pizzo a maglia, fatto a forma di una coltrina<sup>33</sup>, per la Beata Vergine  
Un braccio e un terzo circa di tela nera lustra  
Quattro pezzi di pizzo di seta, antico  
Diversi pezzi di robbe di seta e tocca<sup>34</sup>, vecchi e straziati di poco e niun valore  
Un braccio e mezzo drappo fondo color muschio e fiori diversi  
Tre brazza circa di ponto francese con franze di seta, diviso in due pezzi  
Tre brazza circa di mussola<sup>35</sup> ricamata di seta rossa, vari fiori a forma di friso  
Sei candelieri di legno intagliati ed inargentati, con croce, crocifisso compagno  
Quattro vasetti di stagno per rinfrescare i fiori  
Due vasi grandi di legno, dipinti color scuro, con filetti dorati, con dentro due rame di vari frutti  
Due fruttierine, credute di rame, sopra inargentate  
Sei rami di fiori da altare, usati ma buoni  
Otto mazzolini di fiori secchi  
Una palmetta di fiori di seta e oro falso  
Un crocifisso di ottone sopra una cornice di legno nero  
Due puttini di legno dipinti con le ali dorate che sostentano candelieri  
Sei vasi di legno intagliati e inargentati per le palme da fiori e due altri mezzi vasi simili, grandi  
Quattro candelieri di ottone  
Due vasetti di legno coperti con diversi coralli e manizze<sup>36</sup> d'ottone, in parte rotte, con suoi fiori entro a filigrana  
Due altri vasetti coperti di seta e riporti diversi, guarniti d'argento falso  
Due reliquiari di legno con entro due cere  
Una cassetina di legno nera con entro una Madonna di cera, vecchia

Un libretto per le litanie con cartoni coperti di seta bianca, ricamata a fiori diversi  
 Due cossini<sup>37</sup> da altare, di capicchiola fondo bianco a fiori diversi  
 Due crocefissi: l'uno sulla croce d'ottone e l'altro sulla croce di legno, ambedue di ottone, vecchi e piccoli  
 Dieci candelieri di legno intagliati inargentati vecchi ed in parte rotti  
 Un crocefisso di cartone, sopra croce di legno vecchio  
 Quadretti diecisette di diverse sorti, quasi tutti di carta e di pochissimo valore  
 Segno + di me Clemente Picenardi col quale dichiaro di aver ricevute in consegna le robbe suddette e quelle mi obbligo di restituire

## GLOSSARIO

1. *Agranate* granato, pietra semipreziosa di colore rosso scuro
2. *Brilli* diamanti falsi
3. *Modioni* elementi di sostegno
4. *Pannicelli* tovaglette
5. *Portiere* tende copri porta
6. *Renso* tela bianca di lino sottile, originaria di Reims, città della Francia
7. *Drappo* tessuto di lana o di seta per abiti e paramenti liturgici
8. *Morello* colore scuro, quasi nero
9. *Cendale* tessuto molto sottile, velo di seta o di lino
10. *Trinetta* trina, pizzo
11. *Maiolica* ceramica rivestita di smalto stannifero
12. *Sganolati* con angoli smussati
13. *Piella* legno di abete
14. *Palio* rivestimento della parte anteriore dell'altare
15. *Broccato* tessuto di seta con disegno ottenuto da trame supplementari d'oro e d'argento con effetto di rilievo
16. *Damasco* tessuto di seta a fiorami, caratterizzato da diversa lucentezza tra il fondo del tessuto e il disegno
17. *Friso* fascia ricamata
18. *Arme* stemma
19. *Zifra* lettera dell'alfabeto
20. *Punto francese* definizione di particolare esecuzione tecnica di pizzo
21. *Incarnato* colore rosa pallido
22. *Ormesino* tessuto leggero di seta, originario di Ormuz, città dell'Iran
23. *Cremese* colore rosso vivo, rosso scarlatto
24. *Oro schietto* oro puro, oro zecchino
25. *Taffetà* tessuto di seta: un solo filo di ordito intreccia un solo filo di trama
26. *Mora turchina* colore azzurro supo
27. *Persico* color pesca
28. *Puntina* particolare decorativo del bordo del pizzo
29. *Cascate* i lati ricadenti di tessuto del baldacchino
30. *Capicchiola* tessuto grossolano di lino o di canapa
31. *Brazza* misura di lunghezza, 0,58 m
32. *Tocchi* a pezzi
33. *Coltrina* tenda

34. *Tocca* tessuto di seta con trame di lamina metallica d'oro o d'argento, usata per addobbi sacri
35. *Mussola* tessuto leggerissimo di lana o di cotone, originario di Mosul, città dell'Iraq
36. *Manizze* manici di vaso
37. *Cossini* cuscini

## 3.

*De benedictione et impositione primarii lapidis pro Ecclesia aedificanda*

[Opportuno ricordare che prima di iniziare la costruzione di una chiesa si dovrà ottenere il permesso esplicito del vescovo<sup>40</sup>, che prima di concederlo dovrà assicurarsi che nulla di ciò che è necessario mancherà alla costruzione, alla sua manutenzione, al mantenimento di chi è messo a servirla e alle spese di culto. All'ordinario spetta il diritto di benedire e pesare la prima pietra<sup>41</sup> del nuovo edificio sacro; egli può però delegare un sacerdote per la benedizione<sup>42</sup>.

Questa cerimonia, già presente nel *Pontificale Romano*, è stata emendata per volontà del Concilio Vaticano II che nella costituzione sulla Sacra Liturgia ha ordinato, tra le altre cose, una revisione generale dei sacramentali sia nelle cerimonie che nei testi. In conseguenza di ciò il suggestivo rito preparatorio alla costruzione di una chiesa è stato cassato e si è inoltre riformato quello successivo della Dedicazione e Benedizione.]

La cerimonia per il *Rito della benedizione e posa della prima pietra di una costruenda chiesa* è nello stesso tempo grave e solenne.

Se le fondamenta non sono ancora scavate, se ne fa il tracciato per terra. Prima della cerimonia una croce di legno è piantata al posto dove sorgerà l'altare. Questa croce sarà della grandezza d'un uomo.

La pietra verrà benedetta dal Vescovo secondo il rito descritto nel *Pontificale Romano*. Questa pietra deve essere cubica e il suo posto deve essere alla base delle fondamenta, all'angolo destro del fondo della chiesa, cioè dalla parte del Vangelo. Se le fondamenta non sono ancora aperte, si scaverà una fossa abbastanza profonda nel posto indicato per collocarvi la pietra. Si può facilmente comprendere il simbolismo di questa pietra angolare, immagine di Cristo stesso, per comprendere il rispetto che la Chiesa vuole ispirarcene.

Questa pietra non viene collocata al suo posto in precedenza, ma viene messa su una mensola dalla parte del Vangelo, oppure, su due cavalletti ai lati della fossa.

Il Vescovo è ricevuto dal clero e in processione si reca al posto della funzione. Il Vescovo comincia a benedire il sale e l'acqua secondo il rito ordinario. Poi al canto dell'antifona: *Poni qui, o Signore Gesù Cristo, il segno della redenzione e non permettere all'angelo sterminatore di entrarvi* cui fa seguito il salmo 83: *Quanto sono amabili i tuoi tabernacoli, o Signore, Dio onnipotente*, il Vescovo, si reca vicino alla croce, asperge il sito dell'altare e canta un'orazione con la quale chiede a Dio (il quale « benché né la terra né il cielo riescano a contenerlo, vuole anche qualche volta scegliersi una dimora sulla terra dove il suo nome sia

*costantemente invocato*» di voler visitare questo luogo con un raggio della sua bontà) di purificarlo e poi di volerlo custodire puro al riparo di tutte le «*incursioni* diaboliche». Il Vescovo fa questa preghiera invocando la SS. Vergine, tutti i santi e specialmente il titolare della futura chiesa.

Poi si avvicina alla pietra. Qualche versetto ne richiama il simbolismo: la pietra che i costruttori hanno disprezzata è quella sulla quale la Chiesa è fondata. Poi due orazioni la consacrano alla sua destinazione:

*«Signore Gesù Cristo, figlio del Dio vivente, tu che sei il vero Dio onnipotente, lo splendore e l'immagine del Padre e la vita eterna; tu che sei la pietra angolare, strappata alla montagna senza il lavoro delle mani, e il fondamento incrollabile; consolida questa pietra che sta per essere collocata in nome tuo.*

*Tu che sei il principio e la fine, principio nel quale in origine Dio Padre ha tutto creato, sii pure, te ne preghiamo, il principio, lo sviluppo e il termine di quest'opera che sta per essere intrapresa a lode e gloria del tuo nome.*

*Signore Santo, Padre onnipotente, Dio eterno, degnati di benedire questa pietra posta a fondamento di una chiesa ad onore di [Maria santissima] per Nostro Signor Gesù Cristo, tuo figliolo, pietra scelta, angolare e preziosa, messa a base di tutto l'edificio, della quale l'Apostolo ha detto: la pietra era Cristo».*

Il Vescovo asperge la pietra, segna con una croce ciascuna delle sue faccie, e termina questa prima parte della cerimonia con un'ultima preghiera a favore di coloro che aiuteranno a costruire il nuovo edificio. Poi, in ginocchio vicino alla croce, intona le litanie dei Santi. Al termine di queste, si rialza e si reca ai lati della fossa, al canto del salmo 126: *Se il Signore non edifica la casa, lavorano invano quelli che la costruiscono*; questo salmo è preceduto e seguito da una antifona che ricorda la consacrazione, compiuta da Giacobbe in sul mattino, della pietra sulla quale aveva riposato; poi si cala la pietra nella fossa mentre il Vescovo recita la orazione seguente: *«Nella fede di Gesù Cristo posiamo questa prima pietra in queste fondamenta, nel nome del Pa+dre, del F+iglio e dello Spirito + Santo, affinché qui regni la vera fede, il timore di Dio, e l'amore dei fratelli; questo luogo sia consacrato alla preghiera, all'invocazione e alla lode del nome di questo stesso Gesù Cristo, nostro Signore che con il Padre ecc...»*. Al principio della formula il Vescovo aveva la mano posata sulla pietra. Appena discesa, il Vescovo l'asperge, dicendo l'antifona: *Asperges*, seguita dal salmo 50 *Miserere mei, Deus*, gli operai addetti sigillano la pietra a cui segue il rito di purificazione del suolo e delle fondamenta. Finito il salmo, il Vescovo percorre il sito della futura chiesa, costeggiando dall'interno e beneducendo le fondamenta, e facendo tre fermate, a un terzo di giro, a metà giro e al punto di partenza. Egli comincia intonando l'antifona: *Oh! come deve essere rispettato e temuto questo luogo!* seguita dal salmo 86: *Le sue fondamenta sono poste sui monti santi*; finito di cantare il salmo e ripetuta l'antifona, il Vescovo canta questa splendida orazione: *«Dio onnipotente e misericordioso, che ai tuoi sacerdoti, preferendoli a tutti gli altri, hai conferito tale grazia che tutto ciò che è compiuto da loro in tuo nome, in modo degno e perfetto, deve essere ritenuto come compiuto da te stesso; noi supplichiamo la tua clemenza di voler visitare tutto quello che noi andiamo visitando in questo momento, e di benedire tutto quello che stiamo per benedire, e di fare sì che, al nostro umile arrivo, per i meriti dei tuoi santi, i demoni fuggano e l'Angelo della pace faccia il suo ingresso»*.

Dopo questa breve sosta, si riparte al canto di una seconda antifona non seguita però da nessun salmo. Si domanda ancora la pace non più attraverso l'intervento di un angelo, ma come frutto dell'opera stessa delle tre divine Persone.

«Che la pace eterna, che viene dall'Eterno, sia in questa dimora».

«Che il Verbo divino, che è la Pace senza fine sia la pace per questa dimora».

«Che il Consolatore accordi nella sua bontà la pace a questa casa».

Una seconda orazione, accompagnata da una triplice benedizione, domanda a Dio di voler bene+dire, santi+ficare e consa+crare il luogo della nuova chiesa. Alla terza partenza, si canta il salmo 68 *Mi sono rallegtrato quando mi dissero: Andremo nella casa del Signore*, dopo l'antifona *La casa del Signore è ben fondata sopra una solida pietra*. Al ritorno una preghiera chiude tutta questa parte della cerimonia: *O Dio, che con la riunione di tutti i tuoi Santi in un medesimo luogo, prepari alla Maestà tua una dimora eterna, da a questa casa, che noi ti innalziamo, un accrescimento celeste in modo che la tua grazia finisca quello che per tua volontà viene fondato*. Si conclude la funzione cantando l'inno allo Spirito Santo *Veni Creator Spiritus* con due orazioni.

Poi dà la benedizione solenne e concede le indulgenze. Può su un altare a ciò predisposto, celebrare egli stesso o far celebrare la messa della Madonna alla quale l'edificio sarà dedicato. È una messa bassa, che gode però i privilegi della messa votiva *pro re gravi*.

#### 4.

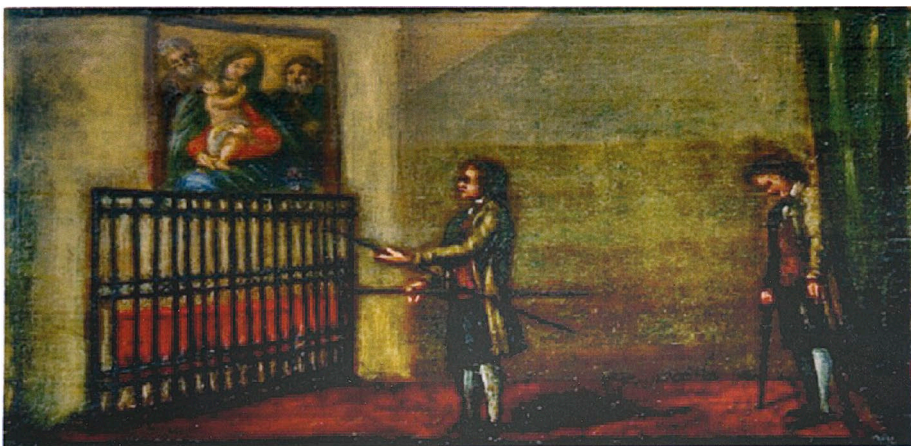
#### *Votum Fecit, Gratiam Accepit*

Il termine *ex voto* deriva dalla locuzione latina *ex voto suscepto*, ovvero “secondo la promessa fatta” e si riferisce a un dono offerto a un santo o alla Madonna per ringraziare di un beneficio ricevuto. Gli *ex voto* sono allo stesso tempo testimonianze di vera fede ma anche documenti di storia e costume e rappresentano l'espressione più antica che lega l'uomo al soprannaturale. È documentato che tutte le antiche civiltà erano solite offrire *ex voto* ai loro dei; il Cristianesimo ne ha ereditato l'uso e lo ha trasmesso fino a noi depurandolo dalle residue tracce di paganesimo e arricchendolo di significati più intimi e profondi.

La tipologia dell'*ex voto* è assai varia: si va da quello anatomico, che in cera o metallo più o meno prezioso raffigura parti malate del corpo, ai diffusissimi cuori, vero simbolo totalizzante della persona offerente.

Ma l'*ex voto* che esprime con maggiore immediatezza e chiarezza l'intervento divino nel quotidiano è senza dubbio la tavoletta votiva con la scena del miracolo. Essa rappresenta testimonianza di grazia implorata e di grazia ricevuta, ed è preziosa fonte per la conoscenza della religiosità popolare e della sua evoluzione nel tempo. Nella loro committenza, forte protagonismo appartiene alle classi subalterne e ai ceti più popolari ma non solo a loro: il dialogo tra la divinità implorata e l'uomo implorante attraversa trasversalmente la società. Alla Madonna ci si rivolge con precise finalità di ringraziamento in relazione ai casi più diversi della vita quotidiana (incidenti, malattie, agguati, guerre) dai quali si è usciti sani e salvi.

Nel nostro caso l'immagine venerata della Madonna affiancata dai santi Giacinto e Rocco che interviene taumaturgicamente è generalmente collocata nella fascia alta della tavoletta votiva, mentre nella parte bassa è presente l'acronimo PGR, P(er) G(razia) R(ricevuta).



8. *L'ex voto «B2» dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto.*

Gli anonimi “artisti”, probabilmente appartenenti alla categoria artigiana degli affrescatori, tinteggiatori e decoratori, nell'eseguire le loro opere sulle tavolette votive mostrano, secondo l'uso e secondo i desideri dei committenti, particolare attenzione al realismo dell'avvenimento raccontato. Fanno così della loro opera una testimonianza importante sulla vita quotidiana, testimoniando che quest'arte semplice e ingenua può essere ricca di suggestioni poetiche. La scelta di dipingere su tavolette di legno piuttosto che su altro più labile materiale era dettata dalla necessità di assicurare solidità e durata all'offerta votiva.

Sul trascurato universo dei pittori votivi si è recentemente concentrato l'interesse di storici delle religioni ed esperti di folklore popolare che ne hanno sottolineato l'importanza documentaria per lo studio dei più diversi campi: l'economia, l'abbigliamento, i mezzi di trasporto, gli arredi, gli strumenti e le tecniche di lavoro, il paesaggio agrario e urbano... Anche la Chiesa ne ha riconosciuto il valore documentario: infatti nel nuovo *Codex Juris Canonici* promulgato da papa Giovanni Paolo II con la Costituzione Apostolica *Sacrae Discipline Leges* (25 gennaio 1983) al canone 1234 comma secondo si legge: «*Votiva artis popularis et pietatis documenta in sanctuariis aut locis adiacentibus spectabilia servantur atque secure custodiantur*». Estremamente importante affermare che le testimonianze votive dell'arte e della pietà popolare debbano essere conservare in modo visibile e custodite con sicurezza nei santuari o in luoghi adiacenti; l'*ex voto* dipinto trova la sua naturale collocazione nello spazio dell'edificio sacro, centro privilegiato di socialità religiosa dove svolge la sua fondamentale funzione di immediata comunicazione del messaggio religioso che qualunque categoria di fedeli è in grado di comprendere.

Una fotografia fu fatta più di cinquanta anni fa con il palese intento di documentare la presenza e la consistenza di tavolette votive all'interno dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto. Molto tempo e molta pazienza sono stati necessari per poter verificare che la quasi totalità dei pannelli, all'interno dei quali erano stati assemblati gli *ex voto* offerti singolarmente, erano ancora presenti e in discrete condizioni se si esclude lo strato di sudiciume che ne ha offuscato le originarie cromie.



L'esame del *corpus* di tavolette dipinte dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto ha riservato diverse sorprese che saranno oggetto di un futuro contributo. Per ora si è ritenuto di dover identificare solo i singoli pannelli con una lettera maiuscola dell'alfabeto da A a H partendo da sinistra a destra e dall'alto al basso, e segnalando il numero delle tavolette votive contenute nei singoli pannelli, incluse quelle tuttora mancanti: A (1-4), B (1-6), C (1-5), D (1-5), E (1-6), F (1-4), G (1-6), H (1-5). Se integro, l'intero *corpus* sarebbe stato costituito da 41 *ex voto*, di cui 7 al presente mancanti. Qui si presenta il B2, uno tra i più antichi in cui la venerata immagine è protetta solo da una cancellata: un devoto con evidenti problemi motori ottiene la grazia e presenta alla Madonna le grucce che prima dell'intervento miracoloso lo sostenevano.

### ABSTRACT

Silvio Carnevali proposes a comprehensive analysis of the Beata Vergine del Terremoto oratory, a small Mantuan place of worship recently restored. The oratory had been raised in the 18<sup>th</sup> century after an earthquake, and filled by worshippers with votive offerings.

### NOTE

#### ABBREVIAZIONI

ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio Notarile

1. A. LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, II, Verona 1922, p. 17.
2. F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, 5 voll., Mantova 1955, V, p. 145.
3. *Ibid.*, p. 145.
4. *Ivi*, II, p. 173.
5. *Ivi*, IV, p. 126.
6. *Ibid.*, p. 262.
7. *Ibid.*, p. 263.
8. *Ivi*, V, pp. 142-143.
9. *Ivi*, IV, pp. 127-129.

10. *Ibid.*, p. 128. Vedi inoltre ASMn, AG, b. 3304, fascicolo «Chiesa del Canossa» 1693-1759, c. 606, 12 giugno 1694: «Serenissima Altezza Alcuni Divoti dell'Immagine Miracolosa della Beata Vergine situata sul muro di Casa Comini nella Piazza Canossa, desiderando di chiudere di muraglia il capitello, che al presente vi si trova, e dilattarlo in larghezza di Brazza dieci, et in Longhezza di Brazza dodici à fine non solamente di riparare detta Immagine Santissima dalle ingiurie del tempo, ma di potervi erigere un Altare, e celebrarvi la Santa Messa; conoscano prima di metter mano in tal opera esser necessario il sovrano Beneplacito dell'Altezza Vostra, cosicchè la piccola Fabbrica debbasi erigere sulla pubblica strada quantunque all'ampiezza del sito nulla si tolga [...] ricorrono pertanto a Vostra Altezza supplicandola [...] ad ordinare che si possa [...] fabbricarsi la suddetta Cappella [...]». Il braccio mantovano corrispondeva a 58 centimetri, dunque l'edificio sarebbe risultato di 5,80 m in larghezza e 6,90 m in lunghezza.
11. ASMn, AN, notaio Ottavio Mazzi, b. 5602 bis, testamento 28 ottobre 1691, aperto e pubblicato il 22 luglio 1694. Dopo una serie di legati minori al fratello Ippolito, al figlio naturale Francesco, alla moglie Claudia Crescimbeni: «In tutti poi gli miei beni [...] istituisco mio herede universale Giuseppe mio figliolo hora pupillo [...] Tutti poi et Curatori del detto mio figliolo, et delli di lui beni, [...] eleggo e deputo gli Signori Giuseppe Torri mio cognato et Cesare Bergamozzi mio confidente». ASMn, AN, notaio Ottavio Mazzi, b. 5604bis, atto 29 aprile 1695: consegna e approvazione della descrizione dei beni dell'eredità di Andrea Comini. Si segnala come in questo atto per la prima e unica volta si parli di Antonio, fratello di Giuseppe, nato dopo la morte, si presume improvvisa, del padre Andrea, e morto a sua volta in tenerissima età.
12. ASMn, AG, b. 3304, c. 589: da Venezia dove si trovava il 28 luglio 1696 il duca Ferdinando Carlo scrive al «Primicerio nostro Carissimo Comeche Somamente ci sia caro, che s'acrescano gl'ornamenti alla Miracolosa Immagine della Beata Vergine posta nel muro di ragione delli Eredi Comini [...], onde dall'ampliamento del Culto si faccia anco maggiore il contento de Popoli devoti e benefattori, abbiamo deliberato per quello spetta a Noi di appoggiare al nostro Zelo, ed alla nostra prudenza d'assistere al proseguimento dell'opera con cui si lavora [...] colla direzione indefessa di Francesco Villimpenta, la Cappella a detta Immagine».
13. ASMn, AG, b. 3304, cc. 590-591.
14. ASMn, AG, b. 3304, cc. 607-609r, senza data ma successivo al 1718, su una prosaica questione di interesse circa le copiose offerte fatte alla Madonna: «Morto già il Sig. Andrea Comini, e di poi il Sig. Francesco Villimpenta, i due figliuoli di quest'ultimo, che continuavano successivamente al Padre nell'assistenza alla Beata Immagine, passarono a pretendere la cura presso di loro delle divote mobilie e limosine, che si andavano facendo ogni giorno».
15. ASMn, AG, b. 3304, c. 587, 23 luglio 1711.
16. ASMn, AN, notaio Giulio Cesare Mutti, b. 6224bis, atto 5 maggio 1718: «Inventario redatto in morte del fu Signor Segretario Romualdo Villimpenta».
17. ASMn, AG, b. 3304, c. 599, 29 giugno 1718, «Porto [...] in adempimento del mio debito la notizia d'havere ubbidito à quanto hammi ordinato Sua Altezza Serenissima il Signor Principe Governatore Signore benignissimo col mezzo di due ricevute Commissioni [...] circa gli Aredi preziosi ed altre Robbe date dalla pietà de Divoti alla Miracolosa Imagine di Maria Vergine dipinta sul muro, che di ragione della Casa Comini guarda

sulla piazza Canossa. Feci fare un esatto Inventario coll'intervento del Signor Parroco di S. Andrea, e col mezzo di Notaro alla presenza di Testimoni di tutte le dette Robbe, che si trovano in casa del fu Signor Segretario Romoaldo Villimpenta, ed asportate di là si consegnarono al Signor Giuseppe Comini, come pure si fece delle altre, che si trovavano e nella Chiesiola di detta Imagine e nelle camere ad essa contigue».

18. ASMn, AG, b. 3304, c. 601, senza data.
19. ASMn, AG, b. 3304, c. 605, 24 marzo 1728.
20. ASMn, AN, notaio Giuseppe Ferrari, b. 4336, anno 1752: «Semplice descrizione de Mobili esistenti nella casa di ragione del fu Giuseppe Comini, e di lui propria abitazione fatta fare dalle Illustrissime Signore Teresa Comini moglie dell'Illustrissimo Signor Michele Federico Cantoni e Annunciata Comini moglie dell'Illustrissimo Signor Avvocato Giacomo Benintendi, ambe Sorelle, Figlie ed Eredi del predominato».
21. Per una biografia di Giacomo Benintendi *cfr.* ASMn, Fondo Carlo d'Arco: *Mille scrittori...*, I-2, pp. 21-22.
22. ASMn, AG, b. 3304, c. 612. Il podestà Benintendi il 7 luglio 1759 motivò la richiesta, sua e della Congregazione Municipale, alla Regia Giunta di Vice Governo, asserendo di agire spinto «dalle pie richieste di diversi Benefattori e per riparare la imminente caduta della Cappella formata in legno all'immagine della Beata Vergine [...] ha stabilito di questa formare in pietra al cui effetto riscontrandosi necessario il doversi dilatare sopra la Strada per dar luogo opportuno alli Fondamenti e mantenere l'ambiente di quell'estensione in cui trovasi presentemente, Once quindici per parte e per darle una forma piu confacente alla capienza de' Concorrenti allungarla braccia cinque circa oltre alla poca estensione che potesse importare un piccol atrio a comodo de' devoti nel frequente maggior concorso; ma non potendo l'Orante ciò effettuare senza il benignissimo permesso dell'Eccellenza Vostra».
23. ASMn, AG, b. 3304, c. 611, 12 luglio 1759. «Gl'Individui Reggenti del Corpo Civico» interpellati dalla Regia Giunta di Vice Governo fanno diverse osservazioni e opportunamente segnalano che oltre a un aspetto estetico vi è una seconda ragione che impedisce di autorizzare la costruzione dell'atrio: si teme infatti «il disordine che potrebbe accadere e che per pratica si rileva in altri luoghi ove trovansi eretti simili atrii di servire questi di ricovero a mendicanti e vagabondi in tempo di notte e con una somma indecenza del luogo, ivi lasciandovi immondezze».
24. ASMn, AN, notaio Gaetano Righelli, b. 7992, atti 27 e 28 maggio 1755.
25. ASMn, AN, notaio Pietro Maria Melli, b. 5857bis, atto 29 luglio 1761. La notizia, ora pubblicata per la prima volta, si deduce dal fatto che il Tovagliari, alla sua morte nel 1761, vantasse crediti nei confronti di Jacopo Benintendi per lavori da lui eseguiti e mai completamente saldati: «nella chiesiola della B. V. del Canossa come da Libro A e P»; e più oltre quando afferma che «deve il Signor Podestà Benintendi per fatture fatte incominciando dall'anno 1757 a tutto 1759 come da Libro segnato D». Avrebbe avuto per noi grande importanza poter leggere i libri in cui il capo-mastro annotava «le giornate de Maestri e de Manuali come pure de materiali e legnami provediti per la fabbrica», ma i suoi eredi non hanno ritenuto di doverli conservare o consegnare al Rettore della chiesetta. Dall'esame dei documenti si può comunque affermare che il Tovagliati intervenne sia sull'edificio in legno precedente sia sull'attuale in muratura.

26. ASMn, AG, b. 3304, c. 614, 17 luglio 1759: «Fa la Giunta di Vice Governo rispondere al Corpo Civico, che si uniforma al di lui sentimento per ciò riguarda l'estensione laterale [...] di once quindici, e l'allungamento della medesima più di quello si trova presentemente di braccia quattro in cinque, giusta il disegno stato esibito». Ricevuta l'autorizzazione si è potuto procedere alla demolizione della Cappella di legno per sostituirla con la presente in muratura. Si corregge Giuseppina Pastore che nel volume *Arte Fede Storia. Le Chiese di Mantova e provincia*, Mantova 2004, p. 66, afferma essere la chiesetta costruita nel 1754. Non si dà conto di altre inesattezze pure presenti.
27. ASMn, AN, notaio Ignazio Meneghezzi, b. 5912, atto del 1 aprile 1803.
28. ASDMn, Benefici, S. Andrea, b. 23/5, atto 22 gennaio 1848: *Erezione canonica della Cappellania Ecclesiastica nel Oratorio della B. V. Del Canossa in Mantova e portante il nome di Cappellania Bancari e contemporanea nomina del titolare della stessa Cappellania*.
29. *Ibid.*, «Con testamento del 7 aprile 1836 [...] la Signora Contessa Irene Bancari nata Risenfeld obbligò la di lei figlia ed erede [...] di prelevare dalla sua sostanza austriache Lire 10000 che legò alla Fabbriceria di questa insigne Basilica di S. Andrea, onde intervenendo il concorso della Venerabile Curia Vescovile di questa città e diocesi [...] istituisse con detta somma una Cappellania o Beneficio Ecclesiastico [...] e coll'assegnazione alla stessa Cappellania o Beneficio quel numero di messe tassate [...] da celebrarsi nel Santuario della Beata Vergine del Canossa in questa città in suffragio dell'anima della testatrice e delle anime de genitori di lei in perpetuo [...]. Che il Cappellano da nominarsi avrà l'obbligo di celebrare cento venti messe all'anno in perpetuo nelle quali si comprenderanno tutte le messe festive dei due mesi di settembre ed ottobre e dovranno comprendersi il giorno 17 aprile anniversario della morte della pia fondatrice ed il 6 luglio festa della Beata Vergine del Terremoto titolare dell'Oratorio». Il nome di *Beneficio ecclesiastico*, preso dal diritto feudale, fu attribuito alle proprietà fondiarie o immobiliari che si concedevano a chierici o sacerdoti in usufrutto per compenso dei loro uffici, e che alla morte del beneficiario ritornavano alla Chiesa, che li riassegnava secondo consuetudine e norma. Non esisteva un codice di diritto canonico ma solo un insieme inorganico di leggi raccolte in volumi chiamati *Decretali*. Fu per volontà di papa Pio x che si cominciò la stesura del Codice poi promulgato da papa Benedetto xv nel 1917. Papa Giovanni Paolo II, con la costituzione *Sacrae Disciplinae Leges* del 25 gennaio 1983, promulga il nuovo *Codex Iuris Canonici* affermando che esso è lo strumento indispensabile per assicurare il debito ordine sia nella vita individuale e sociale sia nell'attività stessa della Chiesa. Consta di 1752 canoni raggruppati in VII libri; il libro V (cann. 1254-1310) riguarda i beni temporali della Chiesa e nei suoi 57 canoni si occupa della loro acquisizione, amministrazione, alienazione; si occupa anche di lasciti e pie fondazioni. In Italia in base alle norme sugli Enti e Beni Ecclesiastici (3 giugno 1985, artt. 21-24; 27-28) i benefici ecclesiastici sono stati estinti e il patrimonio proveniente da essi è stato trasferito agli Istituti diocesani per il sostentamento del Clero (*CIC*, can. 1274, parte I).
30. ASDMn, Benefici, S. Andrea, b. 23/5, *passim*.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. ASDMn, Amministrazione Fabbriceria, b. 265, *passim*.
34. *Ibid.*

35. Non è superfluo ricordare che l'indulto concesso dal vescovo di Mantova è diretta conseguenza di quello voluto e stabilito da papa Giovanni Paolo II, di venerata memoria, reso pubblico in forma di Lettera Circolare dalla Congregazione per il Culto Divino il 3 ottobre 1984, dal titolo *Quattuor abhinc annos*, indirizzata ai presidenti delle diverse Conferenze Episcopali e in cui si afferma: «*ipse Summus Pontifex, coetibus istis absecundare desiderans, [...] qui ritui Tridentino nuncupato inhaerentes manserant [...], Episcopis diocesanis facultatem concedit utendi indulto, quo sacerdote set christifideles [...] Missam celebrare Missale Romano adhidendo iuxta editionem typicam anni MCMLXII*». Alcuni anni dopo il papa con il *motu proprio Ecclesia Dei Adflicta* del 2 luglio 1988 confermava e ribadiva l'indulto concesso. Con questo strumento giuridico il Santo Padre nel desiderio di assecondare i gruppi di sacerdoti e fedeli legati al cosiddetto rito «tridentino» richiamava i vescovi al rispetto delle «giuste aspirazioni» dei cattolici fedeli alle tradizioni liturgiche della Chiesa e ribadiva la necessità di «un'ampia e generosa applicazione dell'indulto».
36. I lavori di risanamento e restauro conservativo degli esterni dell'oratorio della Beata Vergine del Terremoto furono progettati e diretti dall'architetto Giovanni Mori ed eseguiti dal laboratorio di restauro «Alchimia» di Cavezzo di Modena. La spesa fu sostenuta per i due terzi dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali grazie alla sensibilità del ministro Giovanna Melandri e per il restante terzo dall'Amministrazione Provinciale di Mantova presieduta da Tiziana Gualtieri.
37. G. GEROLA, *Le campane delle chiese di Mantova*, «Atti e Memorie della Regia Accademia Virgiliana di Mantova», nuova serie, XI-XIII (1918-1920), pp. 201-217.
38. *Ibid.*, p. 210. L'iscrizione, di difficile traduzione, così recita: «UT TANDEM ORE NU[N]C DICAT ANIMU[M] AERE DATO MIRONIS / AT PLENU[M] OPUS AMORIS NO[N] OS NEQ[AE] OS TAM AES IN ESSE / DAT SONUM R[ESPONDIT] MERITIS GRATIAS QUI SO[N]IT IN AURES SERVAVIT». È possibile che il Gerola abbia commesso un piccolo errore di trascrizione, infatti avrebbe dovuto essere SONAT e non SONIT. Si corregge Giacomo Cecchin, «storico per passione», che, nel suo «piccolo» scritto *La Beata Vergine del Terremoto*, in *Quattro piccole chiese mantovane*, Mantova 2003, pp. 49-54, confonde la grande campana finestrata di Sant'Andrea fatta realizzare da Guido Gonzaga nel 1444 con quella ben più modesta fatta realizzare da Tullio Petrozanni per San Lorenzino nel 1593. Sarebbe bastato leggere, se ne avesse immaginato l'esistenza, il saggio di L. BELTRAMI, *La campana dalle otto finestre nella basilica di S. Andrea in Mantova*, «Archivio Storico Lombardo», seconda serie, X (1893), pp. 204-210, per evitare il perpetuarsi di imprecisioni ed errori.
39. L. OZZOLA, *Il museo medioevale di Mantova: Palazzo Ducale*, Mantova 1949, p. 62 nota 245 e fig. 274.
40. *Pontificale Romanum Clementis VIII pont max. iussu restitutum atque editum*, Romae 1595: «*Nemo ecclesiam aedificet, prius quam Pontificis iudicio locus et atrium designentur*», pp. 281-296.
41. *Ibid.*
42. *Rituale Romanum Pauli v Pont[ifex] Max[imus] iussu editum*, Romae 1614: «*Ritus benedicendo et imponendi primarium lapidem pro Ecclesia aedificanda servandus a Sacerdote facultatem habentem ab Episcopo*», pp. 156-160.



1. *Antonio Ruggeri (?)*, Busto di Antonio Casiglieri,  
*il «Parrucchiere del Mincio».*  
*Mantova, Museo di Palazzo Ducale.*



STEFANO L'OCCASO

## COLLEZIONISMO E MERCATO ARTISTICO NELLA MANTOVA DELL'OTTOCENTO

**L**a dispersione del patrimonio artistico mantovano è un “dramma” in più atti, che inizia con la vendita delle collezioni da parte di Vincenzo II Gonzaga, prosegue con il famigerato Sacco di Mantova (1630-1631) e con la dispersione che seguì la fuga di Ferdinando Carlo da Mantova, nel 1707<sup>1</sup>. Con queste vicende il Palazzo Ducale di Mantova fu privato di un ingente, notevolissimo, patrimonio artistico. Si sa.

Meno conosciute sono le vicende delle soppressioni religiose, avvenute in epoca teresiana, giuseppina e quindi napoleonica, a cavallo dei secoli XVIII e XIX. Questo uragano si abbatté sul patrimonio ecclesiastico, svuotando interamente chiese ricchissime, come San Francesco e San Domenico, causando la demolizione di altri templi, come Sant’Agnese degli Agostiniani, mescolando il patrimonio di opere d’arte: in qualche caso trasferite in altre chiese, nel corso dell’Ottocento, in qualche altro caso giunte in collezioni pubbliche, in molti casi disperse e giunte infine in collezioni private o chissà dove. In sostanza, se agli inizi del Settecento Palazzo Ducale aveva già perso la massima parte del frutto del mecenatismo e del collezionismo gonzaghesco, ma il patrimonio artistico cittadino era rimasto in buona misura intonso, gli ultimi decenni del secolo infierirono anche sul patrimonio ecclesiastico, riversando le collezioni, alla rinfusa, tra lo stesso Palazzo Ducale, aste pubbliche e dispersioni d’ogni genere.

I decenni tra Sette e Ottocento lasciarono un’indelebile cicatrice sulle vicende del patrimonio artistico locale. Per quanto alcuni studi siano stati fatti e per quanto credo si abbia adesso almeno una visione d’insieme<sup>2</sup>, mi sembra che la questione possa meritare un supplemento d’indagine. Che tuttavia non è l’oggetto di queste pagine, anche se l’argomento che vengo ad affrontare non è certamente slegato dalla messa in circolazione delle opere causata dalle soppressioni ecclesiastiche.

Il mercato artistico di primo Ottocento è l'appendice, talvolta farsesca, all'ultimo atto; tra scartoffie e burocrazia, sfuma in commedia, mentre i regolamenti e le loro eccezioni avvolgono in una coltre di nebbia i protagonisti e gli eventi, finendo per giustificare tutto e tutti. D'altronde, si aprono in questi decenni dinamiche nuove, in linea con la nuova fase storica.

Un primo approccio a collezionismo e mercato artistico mantovano nel XIX secolo è stato tentato da Giancarlo Schizzerotto<sup>3</sup>, il quale seppe descrivere in maniera davvero lungimirante «un incredibile fenomeno di reviviscenza dell'interesse per gli oggetti d'arte da parte di benestanti possidenti terrieri, borghesi, professionisti, artigiani, impiegati, aristocratici e gente di chiesa, in un miscuglio così variamente eterogeneo di classi che sembrano smarrire i più definiti contorni per recuperare, nell'investimento di beni magari economicamente considerati sicuri, una comunanza e quasi un'identità di atteggiamenti»<sup>4</sup>.

L'argomento è stato poi affrontato da chi scrive e, qua e là, da altri studiosi, in maniera tutt'altro che sistematica. Pochissimi anni fa, a proposito del mercato artistico nella Mantova ottocentesca, notavo: «Più che un vero e proprio mercato artistico, sembra di riesumare un mercatino ortofrutticolo, con qualche Dulcamara schiamazzante»<sup>5</sup>. Non credo che l'affermazione, abbastanza tranciante, si debba correggere più di tanto, alla luce dei documenti e delle testimonianze che vengo a esporre e che cercherò di limitare alla Mantova pre-unitaria. Semmai, queste pagine serviranno a rendere la misura del fenomeno e a lasciarne intravedere il perimetro, per raggiungere il quale serviranno però ulteriori pazienti indagini.

La situazione mantovana va paragonata a quanto avvenuto in altre città negli stessi decenni e certamente il confronto più interessante è con la vicina Verona, anche per la possibilità di avvalersi di uno straordinario studio di Enrico Maria Guzzo, il quale ha approfondito e sondato la situazione della città scaligera, offrendo inoltre più d'una pista di ricerca espressamente mantovana<sup>6</sup>. Anche a Verona il fenomeno dovette essere vivace e un po' caotico, tanto che Da Persico nel 1820 parlava di «tumulto e contrasto di molti raccoglitori»<sup>7</sup>, una frase che in quello stesso anno e nei due decenni successivi potrebbe ben applicarsi anche a Mantova.

Il lavoro di Guzzo si basa sugli inventari delle collezioni, esattamente come gli studi di Grazia Agostini e Lucio Scardino per Ferrara, città nella quale il collezionismo ottocentesco prese avvio dalla stessa base delle soppressioni ecclesiastiche, «in cui autentico amore per l'arte, speculazione e ricerca di prestigio sociale si mescolarono in un insieme difficilmente districabile». Una decina di raccolte si formano e rimangono integre per tutto il secolo, che vede anche rafforzarsi altre raccolte storiche; alcune di queste collezioni divennero pubbliche già nel corso del XIX secolo<sup>8</sup>.

Anche la situazione milanese, di ben altra caratura rispetto alla nostra, attende uno studio sistematico e generale, ma per ora ci si può affidare a una buona quantità di affondi sparsi e di ricerche confluite in tesi, numerose delle quali presso l'Università Statale di Milano, sotto la guida di Giovanni Agosti. Proprio a lui devo numerosi consigli, offerti in seguito alla lettura di una prima redazione di questo testo: diverse piste di ricerca, non tutte da me diligentemente seguite.

Nell'analisi del contesto mantovano emergono nomi eclatanti – Mantegna, Leonardo, Raffaello, Correggio – ma si ha subito l'impressione che essi siano stati spesi con molta generosità, non corrispondendo alla reale natura e alla qualità delle opere trattate, che saranno state perlopiù mantegnesche, raffaellesche, correggesche e leonardesche. È notevole che di tanto tesoro di nomi non sia rimasto nulla in città; sono citate nelle lettere più opere del Correggio di quante l'artista si sia mai sognato di dipingere. La collezione d'Arco, pur certamente di alto interesse, non è Palazzo Pitti e una delle collezioni private mantovane allora più declamate, quella di Gaetano Susani (1771-1854), non fu acquisita dal Comune e non fece entusiasmare Otto Mündler, il quale nel 1857 giudicò che tra i 700 quadri della raccolta «There is scarcely one picture worth noticing»<sup>9</sup>. Si affacciano alla realtà virgiliana, tuttavia, alcuni nomi di rilievo nazionale o internazionale: Giuseppe Molteni, Charles Locke Eastlake, Gaetano Giordani, Mündler, Carl Perkins<sup>10</sup>, anche se il loro interesse per le cose mantovane risulta abbastanza sporadico e casuale.

Com'è ovvio, il fenomeno mantovano – pur non presentando motivi di interesse nazionale, per la limitata e forse anche modesta qualità delle opere oggetto di mercato (rispetto a Roma, Milano, Firenze o Venezia...) – è invece importante per la storia della città, soprattutto per l'inestricabile intreccio tra problemi di tutela, collezionismo, committenza, produzione artistica, ricerca storico-artistica e restauro. Accade infatti che alcuni personaggi – emblematico in tal senso è il conte Carlo d'Arco – siano stati artisti dilettanti, abbiano patrocinato l'altrui produzione, siano stati in contatto con molti degli artisti dell'epoca, abbiano studiato il materiale passato sotto i loro occhi, si siano interessati al restauro, abbiano commerciato opere d'arte e si siano occupati, al contempo, anche della tutela del patrimonio locale. Che questi diversi aspetti fossero compatibili, è fenomeno tipico di un'epoca che non distingueva ancora i ruoli nella odierna netta separazione.

Occorre, prima di tuffarci nella documentazione, anticipare qualche considerazione. Emergono, qua e là, contatti con Verona, Venezia<sup>11</sup>, Milano e Roma, a testimoniare una situazione di non completo isolamento della città, che nel primo Ottocento non poté vantare una vita artistica e culturale di grande prestigio. Emergono poi anche i nomi di alcuni collezionisti che riuscirono a mettere insieme delle pinacoteche più che discrete, come a esempio Alessandro Nievo, nonno di Ippolito, il cui inventario è qui trascritto in appendice.

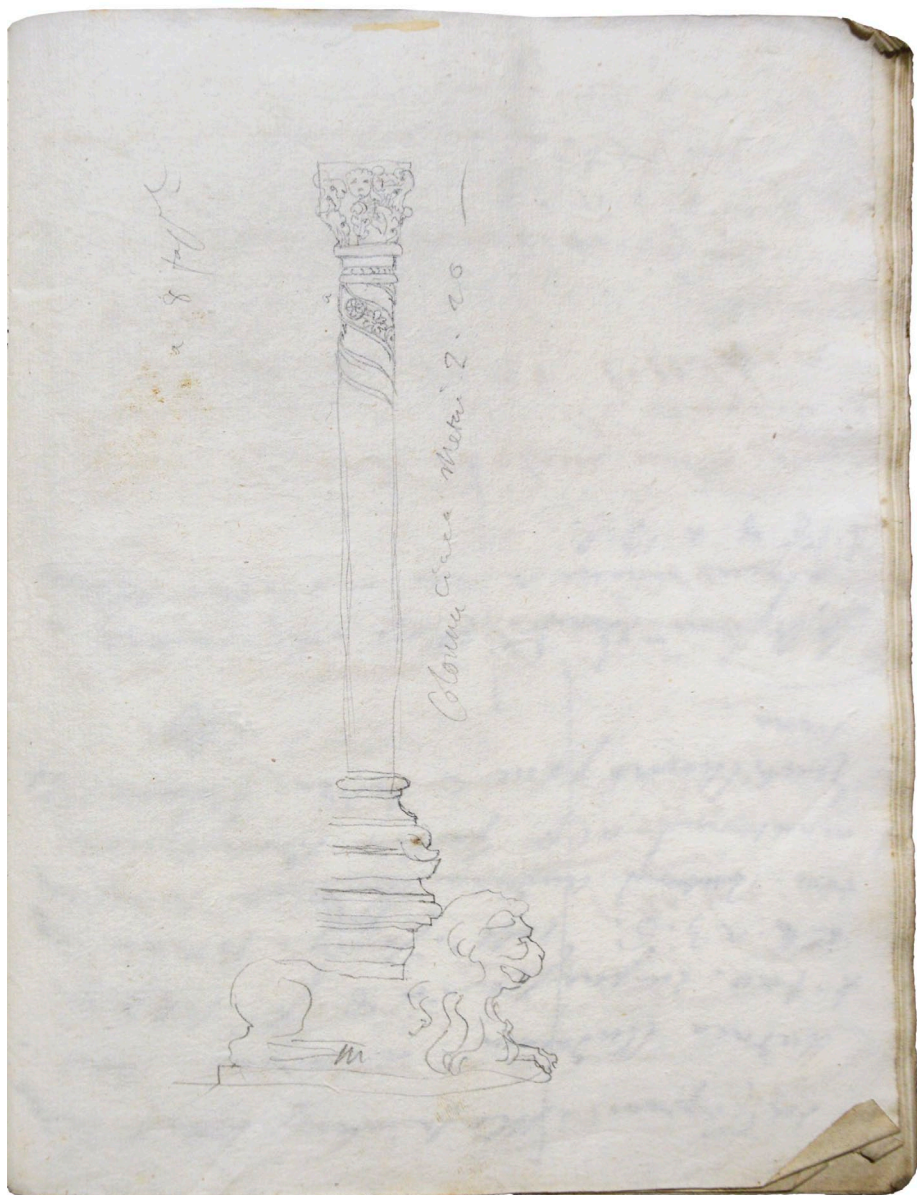
La tipologia di opere smerciate e raccolte include principalmente dipinti, ma vengono alla luce anche altri limiti nel mercato artistico locale. Non c'è mai un'apertura di gusto nuova o originale: si cercano e si vendono e si acquistano opere di artisti già celebrati dalla storiografia locale e nazionale. Non c'è quasi traccia di collezionismo di statue e sculture, né di disegni: tra le poche significative eccezioni c'è ancora Carlo d'Arco, al quale forse si deve la raccolta di un ingente patrimonio grafico, quello attualmente conservato dalla Fondazione d'Arco, che include sia fogli antichi che fogli di artisti mantovani o attivi a Mantova, come Giuseppe Bazzani o Agostino Comerio.

Non fu però solo Carlo ad acquistare. Suo fratello Luigi gli scrisse alcune lettere, purtroppo non datate, dalle quali risulta evidente che era spesso lui a occuparsi di questi affari: Pietro (Pierino) Biaggi «mi ha detto che la passione che avete voi di Alberto Duro a bulino ella è una copia del Raimondi carte pregevolissime di quelle che ho d'Alberto, seguito a comprare», «Il cambio forse del disegno di Raffaello e quello di Giulio col libro vi sembrerà non essere stata buona cosa, ma osservateli e decidete»; a Milano «Ho comprato 20 grandi disegni»<sup>12</sup>.

Lo stesso conte d'Arco dovette interessarsi anche a marmi e statue: è lui a segnalare la presenza delle colonne tortili del sepolcro di Alda d'Este a Brugnato di Reggiolo, forse nella villa De Moll; di queste colonne si conserva anche un appunto grafico dello stesso d'Arco, prezioso poiché indica l'altezza della «colonna circa metri 2.20», forse intendendo il solo fusto (*fig. 2*)<sup>13</sup>. Fu ancora d'Arco a raccogliere l'*Angelo annunziante* acefalo, dallo stesso monumento, oggi conservato presso la Fondazione, che accoglie anche altri marmi e frammenti di monumenti, tra i quali segnalo anche un frammento in terracotta con un *Angelo*, riferibile ad Antonio Begarelli. Una collezione di marmi è testimoniata anche dall'inventario dei beni di Alessandro Nievo («Appendice», I, nn. 47-91).

Qualche interesse dovette destare anche lo splendido busto in cotto di Francesco II Gonzaga, opera di Gian Cristoforo Romano: il pezzo, oggi nel Museo di Palazzo San Sebastiano, fu forse un tempo della famiglia Andreasi, poi sicuramente di Pasquale Coddè, il quale lo donò al Museo Civico<sup>14</sup>. Nel 1815 si ha poi notizia circa l'invio di statue da Mantova a Bergamo, ma non è chiaro se si tratti di statue antiche o moderne<sup>15</sup>.

Ferdinando Negri possedette una collezione numismatica<sup>16</sup>. Di preziosi oggetti d'arte applicata non c'è quasi traccia, salvo la notizia della vendita, a tale Giambattista Brambilla di Milano (nel 1843)<sup>17</sup>, di una preziosa urna rinascimentale che nel 1835 era stata ampiamente descritta, quand'era a Gazzuolo, da Giuseppe Defendi, sulle pagine della «Gazzetta di Mantova» (5 settembre): di 40 × 50 × 70 cm, a quattro facce scandite da venti lesene binate e altrettante colonne spirali di cristallo, i lati aperti da cristalli di rocca ellittici, con ornati a farfalle e uccellini, con un coperchio a tronco di piramide e, all'interno,



2. Carlo d'Arco, disegno della colonna dell'arca di Alda d'Este.  
Mantova, Fondazione d'Arco, Archivio d'Arco Chieppio Ardizzoni, busta 216, fascicolo 7.





3. Incisione su disegno di  
Sigismondo Fabbrici, bacile.  
Dai Monumenti di pittura  
e scultura trascelti in Mantova  
e nel territorio, 1827.

una base intarsiata di pietre preziose. Dalla descrizione, sembra di vedere qualcosa di simile all'urna di Santa Barbara, oggi nel Museo Diocesano di Mantova. Carlo d'Arco nei *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel territorio* del 1827 (tav. XII; fig. 3) riproduce anche, sulla traccia

grafica di Sigismondo Fabbrici, un bacile già conservato in Santa Barbara e attribuito a Benvenuto Cellini; pare tuttavia che trent'anni prima «la rapace mano dello straniero» lo ghermisse e quindi l'oggetto non sarebbe mai entrato in circolo nella Mantova ottocentesca. Il riferimento a Cellini è peraltro privo di particolare rilievo, vista la grande fama ottocentesca dell'artista, a fronte di scarse conoscenze sull'oreficeria rinascimentale<sup>18</sup>. Il bacile è peraltro discusso e illustrato (con eliografia da un calco) da Eugène Plon nel 1883<sup>19</sup>. Il volume presenta peraltro, nella tavola finale dei «signori associati», un elenco completo dei protagonisti o dei semplici spettatori di questo periodo. I *Monumenti* pubblicati da Carlo d'Arco, con incisioni di Luigi Bustaffa, cercano di dosare ed equilibrare diverse tipologie di opere d'arte, dal monumento funebre all'oggetto di oreficeria, dal rilievo al dipinto, con opere di proprietà pubblica quanto privata.

Come accennato, non è sempre facile distinguere, negli episodi che si prendono in considerazione, tra problemi di tutela, collezionismo e mercato, anche se sotto la corona sabauda la tutela sembra più vispa. L'interesse per gli arazzi si limita a pochissimi episodi, per quanto significativi. L'illecita alienazione, nel 1891, di un arazzo proveniente da Sant'Andrea, dapprima sequestrato ma poi disperso, giunse sulla stampa locale. Misurava 5 × 6 metri: «Ha un contorno con figure mitologiche, fiori e frutta. La tela è divisa in tre parti, o quadri da cariatidi che sostengono un pergolato d'uva. Nella prima parte v'ha un personaggio coronato d'alloro che tiene abbracciata una giovine donna con diadema: nello sfondo si vedono varie persone, fanti, cavalla e suonatori. Nella parte di

mezzo figurano due lottatori in azione e due cavalieri in atto di corsa. La terza parte è costituita da un guerriero che accarezza con la mano un cavallo, e da due donne sedute a terra: in fondo delle monache e delle signore»<sup>20</sup>. La dettagliata descrizione spero possa portare qualcuno più abile di me all'identificazione dell'arazzo. Qualcosa di simile dev'essere successo a un altro importante arazzo uscito da Mantova, e per la precisione dal duomo cittadino, entro il 1879. Si tratta del celebre panno mantegnesco raffigurante l'*Annunciazione*, oggi conservato a Chicago<sup>21</sup>.

### *Perlustrazioni sul territorio*

Altra questione da evidenziare è il fatto che a cavallo tra Sette e Ottocento si avviano le prime sporadiche perlustrazioni sul territorio, in località sino ad allora ignote alla letteratura artistica. Alla fine del Settecento, questo scopo perlustrativo emerge, per esempio, in una lettera di Giovanni Antonio Armano a Giovanni Maria Sasso, da Bologna, del 28 agosto 1792: «Al monastero, o sia l'abbazia di San Benedetto prima di Mantova credo d'aver scoperti due bellissimi portelli d'organo del Mantegna, l'esteriore de quali è dipinto da Dosso Dossi, quali quadri erano ignorati con molti altri di Luca Longhi ravennate, ma quelli monaci sono ricchissimi e non si può cavar nulla se non de buoni pranzi»<sup>22</sup>. Armano vede le due ante dipinte nel 1514 dal Correggio, probabilmente su ambo i lati, e delle quali ne conosciamo oggi una, in collezione privata torinese. Il suo rammarico è aver trovato i monaci sordi all'argomento; se fosse passato pochi anni più tardi, alla soppressione del cenobio polironiano, avrebbe potuto fare ben altri affari. Il conte Carlo d'Arco nel 1820, stimolato dalle discussioni di studiosi e amici mantovani, si reca a vedere a Levata la pala d'altare che oggi è riferita a Gian Francesco Tura. In un suo taccuino egli annota, a proposito dell'autore del dipinto: «mi sembra uno che fosse tra il Francia ed il Raffaele», aggiungendo che la pala sarebbe stata donata, a detta del parroco e di sue presunte ricerche, da tale Matilde Gonzaga<sup>23</sup>.

Antonio Ruggeri scrive il 19 novembre 1824 a d'Arco che «Il quadro di Tabellano ha avuto l'onore di essere stato veduto da Belluti, lo ha trovato eccellente e di stile fiorentino»: si tratta della pala di Gian Francesco Tura del 1527, dipinta per la famiglia Strozzi di Mantova<sup>24</sup>. Il territorio (come la città, del resto) è visto come luogo di furbesche razzie per opere da destinare al mercato.

Il viaggiatore esperto è dunque spesso a Mantova con l'intenzione di accaparrarsi qualche tesoro. Armano ha la «sfortuna» di arrivare a San Benedetto Po qualche anno prima delle soppressioni, che gli avrebbero aperto le porte ai tesori del cenobio; gli stessi intenti sono palesi nei viaggi di Eastlake e Mündler, dei quali si dirà.

### *Commercio e tutela*

Esisteva una vigilanza sul commercio di opere d'arte? La risposta è sostanzialmente negativa.

Nei primissimi decenni dell'Ottocento l'attività di tutela nei confronti del patrimonio cittadino e, in particolare, dei privati, è blanda. Esistette ovviamente una normativa tesa a tamponare l'emorragia di opere d'arte dalle chiese, ma essa non fu forse sufficiente e fu, inoltre, oggetto di numerose eccezioni. Lo stesso governo austriaco indisse alcune aste per l'alienazione di opere d'arte provenienti da chiese soppresse: nel 1847 un primo tentativo andò deserto, quindi le 145 opere interessate furono trasferite a Milano nel 1853 e furono lì oggetto di alienazione<sup>25</sup>.

Nel 1833, con la nascita della Commissione cittadina, incaricata di occuparsi della tutela del patrimonio artistico locale, si ebbe una prima attenzione a temi di tutela; i suoi membri s'impegnarono anche a valutare le richieste di «estradizione» di quadri di privati, in ossequio alla Notificazione Governativa del 17 febbraio 1819 (art. 5) che limitava l'esportazione di opere d'arte<sup>26</sup>. Questo compito ricadde sul conte d'Arco e sull'artista Antonio Ruggeri<sup>27</sup>, i quali intrattennero anche un ricco carteggio, del quale conosco tuttavia solamente le lettere in arrivo al nobile, ma non anche quelle di suo pugno. L'attività trovava il suo fulcro nell'Accademia Virgiliana (fondata nel 1752, ma così denominata solo dal 1797), la quale poteva arrivare a riconoscere, il 17 ottobre 1866, a Giovanni Giglioli, un attestato di uomo «dedito da molti anni anche a scopo di privata speculazione» a raccogliere opere d'arte<sup>28</sup>. Questa attestazione è sottoscritta anche da due artisti, Luigi Antoldi e Giuseppe Razzetti, quest'ultimo coinvolto in più occasioni in operazioni di compravendita, tanto quanto in operazioni di tutela, disegnando e rilevando scavi archeologici e pitture medievali.

Infatti, se di Antoldi sappiamo poco – nel 1836 realizza a Milano una (non rintracciata) litografia con una *Madonna con il Bambino, san Giovanni e san Giuseppe*, di sua proprietà e di mano di Giulio Romano<sup>29</sup> –, abbiamo invece alcune notizie sull'attività «imprenditoriale» di Razzetti. Nel 1864 Razzetti mette in vendita un quadro «di scuola veneta ben conservato di classico autore, con figure alla metà del vero, dell'altezza di metri due e trentacinque centimetri, e della larghezza di uno e novanta, con decorosa cornice indorata, rappresentante una Sacra Famiglia: ove si vede la Beata Vergine, che tiene il Bambino semiseduto sopra un cuscino, che graziosamente volgendosi verso la Madre, pone, assistito da s. Giuseppe, il cappello cardinalizio sul capo di s. Girolamo che gli sta genuflesso d'innanzi. All'indietro, a destra si scorge una elegante architettura, indi una campagna sparsa di colline, che termina in un orizzonte rischiarato come da un crepuscolo»<sup>30</sup>. La descrizione combacia notevolmente con la tela di Paris Bordon nella chiesa milanese di Santa Maria dei Miracoli

e San Celso; anche la larghezza coincide, mentre l'altezza è minore, quindi ipotizzo che Razzetti possedesse una copia o replica priva della gloria angelica in alto<sup>31</sup>.

Infiniti argomenti si intrecciano dunque nei documenti presi in visione e dei quali propongo un antipasto, forse più utile a individuare temi e problemi e le fonti disponibili, ovvero a stuzzicare l'appetito, piuttosto che a tracciare un bilancio provvisorio o incauto.

### *Il carteggio d'Arco*

Il fondo archivistico più ricco di informazioni sui traffici che animano la Mantova di primo Ottocento è il carteggio del conte Carlo d'Arco, ossia le centinaia e centinaia di lettere a lui indirizzate nell'arco di mezzo secolo. Va da sé che tra queste carte emergono spunti importanti per l'argomento in oggetto, come anche per conoscere la produzione degli artisti dell'epoca<sup>32</sup>, le relazioni tra artisti e letterati e istituzioni ecc. Il fondo meriterebbe una tesi.

Va sottolineato il carattere assai eterogeneo del carteggio stesso: a lettere compassate e formali, specie alle date più tarde, si associano missive scritte d'impeto, non prive di sgrammaticature, affondi e maldicenze, da parte di artisti e altri personaggi, come Antonio Casiglieri (*fig. 1*), Agostino Comerio e Antonio Ruggeri, che si giustificano proprio per la natura assolutamente privata e confidenziale del materiale. D'Arco appare quasi un osservatore esterno e distaccato, ma forse è così solo perché ignoriamo le sue repliche.

Anche in questi frammentari appunti emergono alcuni nomi rilevanti per il nostro rapido *excursus*. Negli anni a cavallo tra XVIII e XIX secolo si andarono formando alcune interessanti collezioni private, talvolta con l'immissione sul mercato di opere di provenienza ecclesiastica, talaltra con operazioni di scambio tra collezionisti di città vicine. È questo il caso, per esempio, del citato Nievo (Alessandro), ma lo stesso potrebbe dirsi della collezione di Ferdinando Negri, di Francesco Rizzini o di Gaetano Susani, per citare alcune su cui abbiamo qualche informazione in più. In appendice a queste pagine presento gli inventari Negri e Nievo, mentre la collezione Susani è in fase di studio e approfondimento da parte di Andrea Torelli.

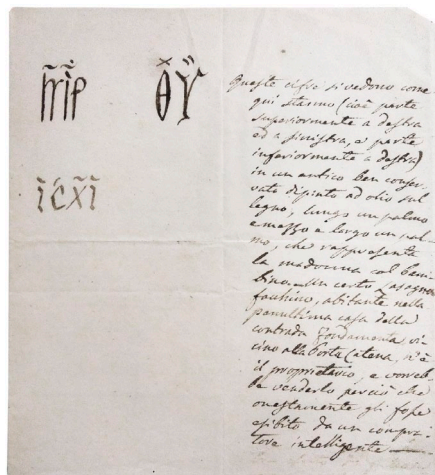
Un prezioso corrispondente del conte d'Arco è Antonio Casiglieri, noto come il «parrucchiere del Mincio» e attivo anche come poeta<sup>33</sup>, le cui lettere sono inoltre piacevoli per vivacità e arguzia. È nota la sua attenzione verso l'arte del suo tempo, tanto da essere effigiato nei panni di Pietro Aretino da Agostino Comerio, in una non rintracciata *Morte di Raffaello* dipinta nel 1824<sup>34</sup>. È altresì noto che Casiglieri possedette una sua collezione, anche se i documenti ci rivelano che furono di sua proprietà, con sicurezza, solo le tele (oggi perdute)

con le dodici *Imperatrici* dipinte nel 1681 da Girolamo Pelosi da Gazzuolo per Federico Gonzaga dei Nobili, già in casa Lanzoni (la Casa del Mantegna) e acquisite nell'Ottocento dal poeta<sup>35</sup>. Consapevole della qualità artistica di Pelosi, mi domando se Casiglieri avesse buon gusto. Tuttavia, nella selezione di lettere di Casiglieri, alcune delle quali piuttosto spassose, inizierei da una del 14 giugno 1826, che riguarda il già citato Sigismondo Belluti, sul quale sarà poi opportuno tornare: «Volendo dire due parole sui Belluti e Bellutini dirò, che mi si presentò occasione di lavorare per Madama ed io non rifiutai, pel doppio scopo di essere in qualche modo introdotto nella misteriosa magione e per guadagnare»; la signora in questione potrebbe essere di casa Ratti, presso la quale Belluti aveva stanza. Più avanti, nella stessa lettera, i Belluti e Bellutini sono definiti «questi poveri tapini» ed emerge anche il nome di un «Francesco, il venditor de' quadri [che] morì all'Ospitale. Amadei Quadrimaniaco morì oppresso dal peso di 200 quadrucoli, pochi eccettuati di mediocri». Troviamo, in questa mitragliata di divertenti macchiette, anche un giudizio sulla committenza ecclesiastica: «Abbisognava nella chiesa di San Martino un Sant'Antonio e l'hanno fatto fare a Venezia per 90 bavare. Nemmeno un S. Antonio poteva farsi in Mantova?»<sup>36</sup>; l'opera in questione è la pala dipinta da Gaspare Diedo, oggetto di una sferzante lettera di Antonio Ruggeri, del 22 giugno 1826, ancora a Carlo d'Arco: «Una Compagnia di devoti di Sant'Antonio hanno voluto far fare un quadro di questo Santo e si sono diretti a Venezia presso signor Gaspare Diedo nobile diletante, ma che riceve denari per necessità; la grand'opera è costata cento scudi romani, e la tela su cui è dipinta, a mio giudizio e di tutti gl'intelligenti, avrebbe maggior valore se non fosse dipinta»<sup>37</sup>. Lo stesso Ruggeri, in una lettera del 1° settembre 1821, ci rende partecipi delle aspirazioni di Belluti come pittore<sup>38</sup>.

Tornando a Casiglieri, egli scrisse a d'Arco il 2 luglio 1826: «dopo lunghi mesi di misterioso silenzio escì un quadretto in tavola, rappresentante l'adorazione del serpente di bronzo, uscì questo dalla mistica officina Bellutiana e passò ad imbalsamare Ballardì, *et posuit nomen Caracci*, né tarderanno altri cerotti per corroborare il conte Rizzini, grande ammiratore e mecenate del suddetto». Insomma, il conte Francesco Rizzini sarebbe un credulone che acquista in buona fede le opere che emergono dall'«officina Bellutiana» dopo essere state sottoposte a lunghi interventi di chirurgia estetica, che sortiscono anche un nome, un'attribuzione, se non persino una firma. Tra le altre facezie, nella lettera emerge anche la notizia che «La morte del ballottino di quadri, Francesco Artoni, ha sparso un squallore nel commercio quadristico che non è descrivibile».

Ancora Casiglieri scrive a d'Arco il 24 luglio: «imminentemente escirà dal mistico laboratorio l'Adultera a lei nota» e s'intende, se non capisco male, che Nieve ha acquistato un *Mosè salvato dalle acque* di Paolo Veronese, o quantomeno di lui creduto. In quel frangente, inoltre, «Babbeo Gallizzi si buscò

4. Pietro Accordi, appunti  
in una lettera a Carlo d'Arco.  
Mantova, Archivio di Stato.



replicatamente dell'Asino nell'Areopago Boraliano». Il 7 agosto 1826 il carteggio riguarda «vari contratti fatti a Verona» tra cui «un quadro che io credo di Benvenuto da Garofolo» con «una storia evangelica con 21 figure, in alto vi è il Padre Eterno che è di bellissima maniera lombarda, vi sono 7 vecchi che sembrano veneziani, 5 donne che hanno 8 bambini che sono affatto raffaeleschi, un bambino ha una viola in mano, una donna un garofano»; questo dipinto è «alto b. 2 largo 1½ milanesi». Come mi suggerisce Giovanni Agosti, l'iconografia sembra quella della *Heilige Sippe*, la “Sacra parentela”; un'iconografia abbastanza rara in Italia. Nella stessa lettera leggiamo che «Il Vedovo Paolino (gommaarabia) dacché trovò il Leonardo più non trovò cosa bella», ma anche che «Il foglio del 30 p.o p.o luglio aveva una data nella quale S.M. il nostro Sovrano concedeva al Sig.<sup>r</sup> Sigismondo Belluti pittore di Mantova, il privilegio d'esser ammesso all'Accademia di Perugia qual membro (fracido pendente) e di accettarne la Patente. Tutti sanno che Sanguinetti ha fatto *brojo* per incensare l'unico che in Mantova lo avvicinò. Si sa pure che la stessa Patente fu offerta al Cav. Longhi e non la volle accettare. Longhi è Longhi, ma Belluti non sarà che Belluti»<sup>39</sup>.

Qualcosa su Belluti si dirà più avanti, anche se di non molto lusinghiero. Torniamo al carteggio d'Arco, con lettere che aggiungono dati e suggestioni al contesto che sta progressivamente prendendo forma. Anche alcune lettere di Pietro Accordi, sempre indirizzate a d'Arco<sup>40</sup>, riguardano opere d'arte. Il 6 giugno 1858 egli scrive al conte: «Queste cifre – fa riferimento a un disegno lì allegato e qui riprodotto (*fig. 4*) – si vedono come qui stanno (cioè parte superiormente a destra ed a sinistra, e parte inferiormente a destra) in un antico ben conservato dipinto a olio, lungo un palmo e mezzo e largo un palmo, che rappresenta la Madonna col Bambino. Un certo Lasagna facchino, abitante nella penultima casa della contrada Fondamenta vicino alla Porta Catena, n'è il proprietario, e vorrebbe venderlo per ciò che onestamente gli fosse esibito da un compratore intelligente». Sempre Accordi scrive l'8 dicembre 1859 a proposito delle sanguigne di Giuseppe Bazzani che ancora oggi si conservano nella Fondazione d'Arco<sup>41</sup>.





5. Bottega di Botticelli, Allegoria dell'Autunno. Chantilly, Musée Condé.

6. Mariotto Albertinelli e Giuliano Bugiardini, La Madonna con il Bambino, san Giovannino e un angelo. *Mercato antiquario*.



Tra i corrispondenti illustri c'è Pietro Selvatico, il quale scrive il 21 febbraio 1840 di aver visto a Roma un dipinto proveniente da Mantova e identificabile con l'*Allegoria dell'Autunno*, della bottega del Botticelli, oggi presso il Musée Condé di Chantilly (fig. 5)<sup>42</sup>.

Non è senza interesse il ruolo della famiglia Susani, di origine ebraica. Luigi aveva acquistato agli inizi dell'Ottocento la pala di Francesco Borgani che oggi si conserva nel Museo di Castelvecchio a Verona<sup>43</sup>; suo figlio Gaetano Susani fu senz'altro uno dei più rinomati collezionisti mantovani del primo Ottocento e di lui pertanto si dirà ancora in seguito; ma anche Moisè Susani – forse non parente di Gaetano – ebbe interessi in questo ambito. Moisè fu l'autore di testi a stampa, tra i quali un *Sulle attuali condizioni massime economiche dell'agricoltura nella provincia di Mantova*; si trasferì a Milano nel 1836 assieme ai figli Elisa e Guido, futuro ingegnere e deputato. Negli anni venti egli discute di attribuzioni e quadri antichi. Una sua lettera, da casa Goltara, del 20 giugno 1827, serve a convocare il conte d'Arco: «Ti prego a passare da me oggi circa alle 2 pomeridiane e così daremo una lettura alla sospirata dichiarazione del quadro del Mantegna»; altra lettera del 12 settembre dello stesso anno riguarda «la dichiarazione del quadro del Francia», si fa riferimento al fatto che d'Arco ha parlato con il signor Giacinto (Maina, evidentemente) e promette «entro domani i pochi cenni che mi restano a fare sul monumento Andreasi», ovvero il monumento di Girolamo Andreasi oggi in Sant'Andrea, che proprio in quel momento veniva pubblicato nei *Monumenti* di d'Arco<sup>44</sup>. Il che vuol dire che almeno parte dei testi di quella pubblicazione non furono vergati dal conte, ma da Moisè. Quanto al «Francia», si tratta del *San Giovanni Battista condotto da un angelo alla presenza della Madonna col Bambino*, allora attribuito al pittore bolognese ma ora riferito a Mariotto Albertinelli con l'aiuto di Giuliano Bugiardini; il dipinto, già presso il Metropolitan Museum of Art di New York, è stato di recente messo in asta (fig. 6)<sup>45</sup>. Nel primo Ottocento esso era dunque attribuito a Francesco Francia

e fu di proprietà Susani. Dal 1822 almeno, se a esso si riferisce un appunto di Carlo d'Arco di quell'anno<sup>46</sup>, e proprio nel 1827 il dipinto stesso fu riprodotto a stampa dallo stesso d'Arco nei *Monumenti*. Vi si ricorda – sarà vero? – che una sigla «FFA» (Franciscus Francia Aurifex) sarebbe stata cancellata da un mercante/restauratore al fine di spacciare la tavola per opera di Raffaello<sup>47</sup>.

In una lettera del 21 maggio 1817 Romualdo Zanatta scrive a d'Arco circa una medaglia affrescata da Ruggeri in casa Petrozzani, circa copie di Bustaffa dalla sala di Troia in casa di un «signor ebreo» e aggiunge: «Rosignoli pittoricchio da camera mi ha invitato ad osservare presso di lui alcune cartine, dic'egli bellissime e rarissime. Egli possiede un dipinto in tavola pregevolissimo, e di mano difficile a riconoscersi. Rappresenta desso una crocifissione di stile antichissimo»<sup>48</sup>. Il 25 giugno 1817, tra tante notizie su artisti contemporanei, leggiamo anche che Giacinto Maina ha inciso l'*Alessandro Magno* di Giulio Romano (o sua copia) che era ancora di proprietà di Tullo Guerrieri: era di proprietà Guerrieri Gonzaga almeno dal 1617<sup>49</sup>. Delle tre versioni oggi note del soggetto, quella incisa da Maina dovrebbe coincidere con un dipinto segnalato in America, in collezione privata<sup>50</sup>.

Un'altra lettera di Zanatta, del 9 settembre 1817, riguarda una gita a Verona, dove «il conte Laffranchini possiede un tesoro, il ritratto della Fornarina di Rafaello se non dipinto da lui, certamente da uno de' migliori suoi discepoli, o travagliata e ritocca in parte dalla mano di quell'uom divino» (era un olio su tavola)<sup>51</sup>; il 4 aprile 1818 egli accenna a lettere di Carlo d'Arco critiche nei confronti della *Guida* di Gaetano Susani; il 17 marzo e l'11 aprile 1818 si legge dell'«invida pervidia [*sic*] di Belluti» e di Pierino Biaggi, «un imbecille che si fa raggirare da quel brigante di Belluti»<sup>52</sup>. L'accento alla *Guida* offre il destro per divagare su un curioso episodio avvenuto nel 1818. In quell'anno Gaetano Susani diede alle stampe il *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova*, edito da Francesco Agazzi; solo l'anno prima Francesco Antoldi aveva pubblicato la sua *Guida pel forestiere che brama di conoscere le più pregevoli opere di belle arti nella città di Mantova*, per i tipi dell'Apollo.

Il lavoro di Susani fu interpretato come uno sgarbo. A Verona, la tipografia di Pietro Bisesti stampa nello stesso 1818 le *Osservazioni di un forestiere*, che ridicolizzano il lavoro di Susani, dichiarandolo inutile e infarcito di errori. Susani, piccato, risponde nello stesso anno con un'*Appendice*, ancora stampata da Agazzi, infarcita di toni polemici. La schermaglia è riassunta nel «Giornale della letteratura italiana»<sup>53</sup>, da una penna non molto indulgente verso Susani, ma in realtà la schermaglia stessa non è neppure conclusa, poiché l'ultima parola se la prende il «forestiere», con una *Risposta* stampata a Milano da Placido Maria Visaj, ancora nel 1818. Il fioretto lascia il posto alle clave in queste polemiche sterili, manna per gli stampatori, specchio di una cittadina non priva di tensioni provinciali, né più e né meno di oggi. Per fortuna, aggiungo, sennò sai che noia.



7. *Lorenzo Leonbruno, San Girolamo. Mantova, collezione privata.*



In questo botta e risposta tra Susani e il «forestiere» troviamo accenni a un dipinto di Leonbruno passato da Belluti e il «forestiere» mette in dubbio l'autenticità del dipinto: purtroppo non è dichiarato il soggetto dell'opera. Ma si trattava forse del *San Girolamo* (fig. 7). Insomma, il «forestiere» incarna le obiezioni e le perplessità che emergono nel carteggio d'Arco e quindi l'anonimo critico fu forse o lo stesso conte o persona a lui molto vicina. È d'Arco il «forestiere»?

Emerge anche una posizione assai scettica nei confronti delle firme sui quadri, forse perché consapevole delle falsificazioni che si realizzavano, anche a Mantova: «Se il Sig. Susani si appaga nel giudicare i quadri dai soli nomi, che vi si trovano scritti sui medesimi, sono certo che in poco tempo formerà una galleria di nomi più celebri, ma non già di opere classiche»<sup>54</sup>.

Non tutto il carteggio d'Arco è pirotecnico come quello con Casiglieri. Alcuni corrispondenti, già negli anni venti, si limitano a riportare informazioni che pure potranno tornare utili agli studi.

Se di Belluti e del suo «ragazzino Ratti», forse allievo, scrive Paolo Pellicani il 2 settembre (1820?)<sup>55</sup>, il pittore Carlo Picozzi di Masnago (alle porte di Varese) riferisce di due quadri giulieschi, dei quali inoltra anche due copie disegnate: una delle due scene è quella del *Laocoonte* della sala di Troia, in Palazzo Ducale, ma l'altra è un soggetto abbastanza oscuro ma indubbiamente giuliesco: forse, mi suggerisce Giovanni Agosti, una scena con Venere e Anchise. Mi sembra tuttavia utile riprodurre entrambe (fig. 8-9)<sup>56</sup>.

### *Le lettere di Antonio Ruggeri*

L'artista Antonio Ruggeri è tra i corrispondenti più generosi di informazioni sui quadri che transitavano in città<sup>57</sup>. Ruggeri fu pittore e scultore (ossia modellatore)<sup>58</sup>. Il 23 maggio di un anno non precisato egli scrive a Milano a



8. Carlo Picozzi, disegno del Laocoonte di Giulio Romano in una lettera a Carlo d'Arco. Mantova, Archivio di Stato.

9. Carlo Picozzi, disegno di soggetto mitologico di Giulio Romano in una lettera a Carlo d'Arco. Mantova, Archivio di Stato.



Carlo d'Arco che «Il nostro Borali compra sempre, paga poco ed è fortunato, ha già comperati cinque buoni antichi mantegneschi destinati per Milano, ma un altro negoziante di quadri parte a momenti per Milano con un altro cassone di quadri. Questi è un certo don Caleffi. Diversi quadri ha comprato Borali da Comerio e per un prezzo assai tenue». Il 19 agosto, ancora una volta di un anno imprecisato, egli scrive a d'Arco a proposito di Bartolomeo Borali, il quale aveva appena acquistato «una intera galleria per quindici scudi», vendendo poi 18 dei 20 dipinti per tre scudi e desiderando quindi rifarsi con gli ultimi due, «uno de' quali si potrebbe affibiare a Giacomo Mazzola e qualche coglione potrebbe comperarlo». Nel corpo della stessa lettera egli aggiunge poi che ha acquistato «da certo Violinaro» un quadretto con un «S. Pietro con Gesù Cristo, il quadretto è bello di Federico Barocci ma pelato e patito». Il 9 novembre 1819 fa sapere all'amico che Alessandro Nievo sta andando a Milano a recuperare «il quadro ordinato al S.r Migliara»<sup>59</sup>.

Una lettera di Ruggeri del 24 giugno 1821 riguarda alcuni acquisti di Agostino Comerio da Borali: «la copia della Cena di Leonardo a chiaro scuro della quale ho parlato in altra mia e una copia di Coreggio, *Quem Genuit adoravit*» e da Collini («una Sacra Famiglia»). Dal Seicento il dipinto di Antonio Allegri agli Uffizi, l'*Adorazione del Bambino* donata nel 1617 da Ferdinando Gonzaga a Cosimo II de' Medici, recava nelle sue copie a stampa (per esempio le incisioni di Guillaume Chasteau, di Gaetano Cecchi e di Vincenzo Della Bruna) la scritta *Quem genuit adoravit*<sup>60</sup>.

Il 22 luglio forse del 1823 il nostro scrive che Borali è in partenza per Verona, portando «collà un quadro che mediante le informazioni o sincere o false di Comerio si vuole affibiare a certo sig. Bonfanti». Ruggeri è inoltre in attesa che lo stesso Borali porti a vendere a Milano «il mio Bottani». I «quadrimaniaci» mantovani dovevano riunirsi periodicamente per esibire e commentare dipinti, come sappiamo da diverse lettere, tra cui una di Ruggeri del 7 aprile 1825, laddove egli scrive a Carlo d'Arco che avrebbe portato alla «conversazione» un suo «quadretto di Daniele d'Avolterra per sentire cosa ne dice tuo fratello che deve aver veduto l'originale».

Ciò lascia intendere che questa cricca di «amici» (i toni non sono sempre dei più amichevoli) usava riunirsi periodicamente per prendere in esame le opere presentate alla comune attenzione e cercare di pervenire a proposte di attribuzione, anche in seguito a interventi di restauro. Da queste riunioni dovettero sbocciare nomi che avrebbero accompagnato i dipinti nel loro ingresso nel mercato o nelle collezioni. In queste occasioni dovettero però anche nascere i livori che scorrono carsici o emergono palesi nei carteggi qui presentati. Una lettera del 17 dicembre 1824 ci fornisce un'informazione interessante, a proposito di un «successo» di Borali, che tornava da Milano dopo aver «venduto alla Pinacoteca di Brera la celebre sua Battaglia di Rube[n]s per 4000 franchi



più tre quadri a sua scelta». Purtroppo, di quest'opera, o di acquisti braidensi da Borali, non c'è traccia nel cosiddetto *Inventario napoleonico*. Non so cosa dedurne, senza escludere millanterie di Borali.

Il 23 settembre 1824 Ruggeri scrive da Gazzuolo circa una *Sacra Famiglia* della scuola di Giulio Romano vista nell'oratorio di San Pietro, di proprietà Petrozzani, «quadro grande di figure al vero»; ma vale la pena pubblicare anche la frase che segue e che dimostra una certa rapacità: «è un bellissimo quadro ma per disgrazia i padroni sanno quale è il merito del quadro, è in cattivo stato, squarciato in vari luoghi, ma io ne vorrei essere volentieri il padrone». Credo ci siano due possibilità: o Ruggeri ha presentato come della scuola di Pippi il dipinto di Giovan Francesco Tura, allora posseduto proprio da Ruggeri e in seguito dei Contini Bonacossi, oppure alludeva al dipinto di Teodoro Ghisi, proveniente appunto da Gazzuolo e un tempo riferito a Giulio, che si conserva oggi a Viadana, nella chiesa di Santa Maria e San Cristoforo in Castello<sup>61</sup>.

Il 26 marzo 1825 Ruggeri scrive a d'Arco: «Fui ieri chiamato da Paolino Gomarabica a vedere un quadretto di due putti volanti, lacero, stracciato e mancante di un quarto di detti putti, del quale quadro Borali ha esibito 10 zecchini e Belluti pure lo stesso [...] lo credano di Caracci»; il 26 maggio scrive: «Questa mattina ho veduto un quadretto divino, è posseduto dal primicerio di S. Andrea, una Sacra Famiglia stato giudicato di Raffaele, anche il vecchio Bottani di proprio pugno ed io conosco il carattere ha scritto il suo sentimento nel didietro dello stesso quadretto che è in tavola, giudicandolo pure di Raffaele». Su quest'opera, Ruggeri aggiungeva l'8 giugno dello stesso 1825 che, secondo tale Del Pero, il quadro fu donato al primicerio «dal morto d. Nicolini [Luigi Nicolini, il quale fu anche pittore], che asseriva che quel quadretto stava nel monistero di S. Orsola». Il 30 luglio 1825 Ruggeri accenna alle tre opere di «Leonbruno» che si trovavano presso Belluti, aggiungendo che Belluti gli ha mostrato anche «un grande quadro che dice di Tiziano, Davide che taglia la testa di Golia, pure buon quadro, ed alcuni disegni».

I traffici di Borali sono seguiti con un certo interesse da Ruggeri (e, presumo, anche da d'Arco). Il 21 settembre 1825 veniamo così a sapere che Borali torna da Milano «colla diligenza non mal contento della sua spedizione. Vendette disse per 50 zecchini e dieci scielto quadro di Parmegianini del cassone che gli costò cinquanta napoleoni sono ora già 4 anni». Il 1 ottobre 1825 Ruggeri giustifica la nomina di Belluti a socio onorario dell'Accademia perugina, per aver effettuato il «trasporto del quadro di Rizzini da una tavola all'altra»; il 16 novembre dello stesso 1825 egli disegna il quadro di Gian Francesco Tura poi Contini Bonacossi, dicendolo era di sua proprietà (*fig. 10*).

Una lettera del 21 febbraio 1826 riguarda «il ristauero anzi il trasporto della testa di Giorgione fatto da Belluti, nessuna sorpresa mi ha fatto, tanto più che vi si scorge moltissimo ristauero»; sembrerebbe alludere al fatto che l'intervento



10. Antonio Ruggeri, disegno di un dipinto di Giovan Francesco Tura in una lettera a Carlo d'Arco. Mantova, Archivio di Stato.

di trasporto non fosse riuscito alla perfezione e fosse stato quindi compensato con ampie riprese.

Il 22 giugno 1826 l'oggetto della lettera è una *Madonna*; Luigi d'Arco avrebbe detto a Ruggeri in proposito che «varie copie esistono in Mantova di quella

Madona, una delle quali ben mi ricordo era presso il fu Soresini e tanto mi piaque che desiderai di comprarla e l'avrei fatto se avessi avuto tempo. Borali sa ove esiste ma è mistero e dice di non poterlo dire [...]». Poiché si affermava che questo dipinto di Sanzio proveniva dalle collezioni Gonzaga, Ruggeri continua precisando che «Io ho già letto il catalogo di mobili dei duchi che è presso Casiglieri, ma nulla ho trovato, i quadri sono indicati solo per numero. Susani ha pure un catalogo di quadri, ma in quello altro non è indicato che l'autore e non ciò che rappresentano». Ruggeri apparentemente replica a una richiesta di informazioni da parte di Carlo d'Arco.

Il 4 luglio 1826 Ruggeri scrive circa la «Madalena dipinta da Coreggio. La famosa Madalena posseduta da Comerio può essere quella descritta dalla lettera»; esiste anche un disegno di Comerio, da lui donato ad Antonio Casiglieri e da questi al conte d'Arco, che si conserva ancora a Palazzo d'Arco e che raffigura, su carta azzurra, la *Maddalena*. Chissà se Comerio vi ha fissato i tratti del dipinto riferito al Correggio o se, invece, si tratta di una sua libera invenzione (fig. 11). Nel primo caso, dovremmo arguire che la composizione

11. Agostino Comerio, Santa Maria Maddalena, disegno. Mantova, Fondazione d'Arco.



riferita a Correggio non aveva a che vedere con il dipinto realizzato per Isabella d'Este, recentemente pubblicato da Ekserdjian e poi passato in asta<sup>62</sup>.

Il 6 agosto 1826 Ruggeri fa sapere al suo amico che sta restaurando un quadro acquistato da Nievo, del quale purtroppo non precisa il soggetto; il 20 settembre 1826 scrive che «domani andrò a vedere da Goma Rabica una grande copia del celebre quadro di Coreggio del S. Girolamo e vari altri quadri»<sup>63</sup>. Si tratta quindi di una copia del *Giorno*, del quale peraltro si conserva a Mantova, nella chiesa di San Barnaba, una copia di alta qualità, già riferita (ma credo a torto) al bolognese Cesare Aretusi<sup>64</sup>.

Il 3 aprile 1828 Ruggeri scrive che «Borali pure si è invaghito di due paesi posseduti dallo stesso Gommarabica ed ha esibite diverse monete grandi d'argento». Gommarabica risulta (da una lettera del 26 maggio 1825) che abitasse o lavorasse in Palazzo Cavriani.

Ruggeri e d'Arco condivisero, come detto, anche impegni istituzionali, venendo chiamati in causa per valutare l'esportazione di opere. Purtroppo non esistono registri delle opere sottoposte a richiesta di esportazione e quindi non sappiamo quando alcune di esse lasciarono Mantova. Prendiamo il caso – breve parentesi – del *Ritratto di Battista Fiera* di Lorenzo Costa il Vecchio, ora alla National Gallery di Londra<sup>65</sup>. Anche il *Cristo morto tra due angeli* di Giovanni Bellini, ora alla National Gallery di Londra (inv. 3912), era a Mantova nell'Ottocento: prima presso il conte Nuvoloni, poi presso Cesare Meneghini, dove lo annota anche Giovanni Morelli nel 1886<sup>66</sup>.

### *Le lettere di Agostino Comerio*

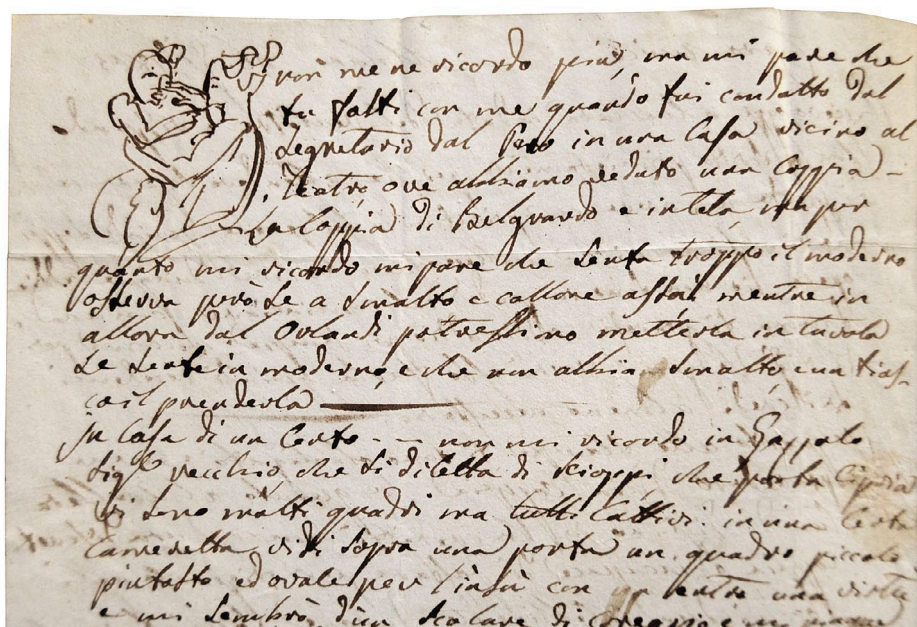
Il carteggio d'Arco include numerose e interessanti lettere di Agostino Comerio<sup>67</sup>. Il pittore scrive da Verona il 18 ottobre 1822: «Non pensare provar a far cambi di quadri: questi maledetti veronesi si sono scantati, mentre sono divenuti tanti accidenti» e, sempre replicando all'amico, «Non so chi sia più maledetto da Bonfanti a Borali, però io con Buonfanti ho fatto affari eccellenti quindi che sia pur maledetto il tabacchino»<sup>68</sup>. Il 3 novembre 1822: «ho creduto bene di dire a questi pregiatissimi Conti Co.. [*sic*] che mi era stato mandato un Michelangelo da vendersi ed alla più disperata da farsi un cambio a mio piacere. *Enfin*, essi risposero che non avevano né dennari per comprarlo, né quadri per cambiare con tal quadro», al che intervenne tale Buonfanti avvocato, «e mi propose un cambio. Ebbi sei quadri e tutti graziosi. Allo stesso diedi il tuo Dosso Dossi per un altro quadro»<sup>69</sup>; chiude la lettera chiedendo di essere messo «in buona vista con Borali, ti dirò poi il tutto». Sempre da Verona, il 1 dicembre 1822, Comerio scrive: «Buonfanti ti saluta e dice che se manderai qualche altro quadro, ma più buono del Caravaggio, farà dei cambi; io sono



persuaso che nei quadri troverai delle cose graziose, per esempio due quadri di Maganza rappresentanti il medesimo soggetto, cioè Ester avanti Assuero. Questi quadri sembrano di Pavolo ma hanno sofferto. Troverai un'Adultera del Pittoni cosa bella di quel autore però, due quadri di un emulo di Carpioni, cioè del Costantino, ma che superano li stessi capi d'opera di Carpioni, uno rappresenta Coriolano e l'altro il ratto delle Sabine, un quadretto antico del dal Moro Veronese rappresentante Parche quadro scandaloso, un ritratto». Sembra dunque che Comerio stia descrivendo i dipinti permutati con il «Michelangelo» (forse Merisi, più che Buonarroti o Cerquozzi). Allude a quadri per lo più vicentini, Maganza, Costantino Pasqualotto, o veneti: il veneziano Pittoni e il veronese Del Moro. Alcuni dipinti sono rintracciabili in Palazzo d'Arco: uno dei due *Ester e Assuero* è l'inv. 2529, ritenuto opera veneta del terzo quarto del XVI secolo; il *Coriolano* è l'inv. 1187, riferito alla bottega di Carpioni<sup>70</sup>.

L'11 dicembre, quindi pochi giorni dopo: «io ti riporterò i tuoi quadri ma spero che ti piacerà il quadro che ho fatto cambio: bello quel Mantegna bel milesimo, belle erbette, bei sassi lavorati». Si è spostato a Milano quando scrive il 27 dicembre: «Sappi che invece di spedire il quadro tuo del Orbetto in Mantova, il Morganti stuccatore» lo ha portato a Milano; aggiunge inoltre: «Osserva sempre che il Borali trova qualche cosa di Correggiasco. Mi raccomandando a te pel quadretto Arrivabene, penso che posso arrivare anche ad una Genova. Procura col tempo se poi avere tu la Madonna del Francia del prete di Porta Ceresa. Sappi che spenderò anche 15 zecchini. Procura di far risolvere Arrivabene». Sembra che Carlo d'Arco aiutasse quindi Comerio a fare affari commerciando in opere.

Ancora da Milano, Comerio scrive il 26 gennaio 1823: «In quanto al Adultera tua di Tiziano io la credetti sempre una discreta coppia»; e poi: «Il quadro di Parmiggianino coppia di quello di Napoli fu da me veduto in Belguardo [o Belgrando?] vicino Gazzolo in casa di una vecchia vicina (se non isbaglio) ad una piazza. Infìn fui condotto da quel pizzicagnolo sotto al porticco in Gazzolo quello che mi vendette un [*sic*] Madonna, non dirgli niente. Solo digli che bramaresti sapere se in Belguardo [?] vi sono quadri. Questo quadretto era in tela entro ad una stanza a piano terreno, ove vi era il letto, ed altri quadri. Eccoti ad un di questo la composizione» – Comerio abbozza il quadro (*fig. 12*) – «non me ne ricordo più, ma mi pare che tu fosti con me quando fui condotto dal segretario Dal Pero in una casa vicino al teatro ove abbiamo veduto una coppia. La coppia di Belguardo è in tela» e in un'altra casa a Gazzuolo egli ricorda d'aver visto «un quadro piccolo piuttosto ad ovale per l'insù con entro una virtù e mi sembrò d'un scolare di Coreggio e mi piacque ma non lo vidi da vicino»; non è finita, perché «In Gazzolo evvi un quadro in un oratorio di Caracci»; probabilmente allude al *San Rocco* posto sull'altare principale dell'omonimo oratorio di Gazzuolo: un dipinto ritenuto «di forte matrice bresciana



12. Agostino Comerio, disegno di un dipinto attribuito a Parmigianino in una lettera a Carlo d'Arco. Mantova, Archivio di Stato.

[con] echi della maniera di Moretto e Moroni»<sup>71</sup>, ma che potrebbe prendere ispirazione da una stampa di Cornelisz Cort da Hans Speckaert (1577). Della stessa opera di Gazzuolo scriveva anche Romualdo Zanatta il 9 settembre 1818, informato a sua volta dal prevosto che «fu sempre reputato di mano maestra, e della scuola veneziana. Da alcuni fu stimato del Tiziano»<sup>72</sup>.

In una lettera di Comerio del 14 novembre 1825 è inclusa un'altra dell'11 novembre di Casiglieri, nella quale questi prende per i fondelli «il conte Rizzini nuovo amatore di copie e cerotti (ben corniciati)», che «ha fatto fare un luminaire per dar lume al centro in una camera di quadri di puro stile». Rizzini colleziona quadri «o venduti o restaurati dal tesaurizzante Belluti. Allo stesso conte, Borali l'altro giorno vendette un cerottone di traverso con figure molte al vero rappresentante una Deposizione nel sepolcro. Chi lo voleva Carpaccio, chi Mantegna, chi Duccio di Boninsegna e chi un vero cerotto rancido e crudele: si crede a tempera ed ogni figura in atto piangente mostra i denti quasi mastini digrignanti. Sta di fatto che Rizzini se lo comperò per 12 bavare e 15 quadri, fra i quali uno che vale 100 zecchini almeno»<sup>73</sup>; per di più: «Vi dico con tutta segretezza che ne' quadri che Borali comperò in campagna vi è una pala alquanto



picciola con un frate che sembra un Benvenuto da Garofalo, tanto è bello, e d'imprimitura a gesso alquanto patito, ma tutte le figure salvate in viso»; ci sono anche notizie sul fatto che «Il Conte Francesco Arrivabeni ha mandato a Londra la Battaglia, Venere che accarezza Amore, Il Bagno delle Ninfe, e la Ninfa al Bagno, credo a pro di suo fratello colà emigrato»; veniamo a sapere inoltre che «Oggi Momoletto [in memoria del castrato Michele Albertini?] mi scrive che il 20 andante vuol esso stesso portare a Nievio il quadro restaurato» e che «Don Caleffi di Santa Apollonia è partito da 3 settimane per vender quadri a Venezia e ne prese seco anche per conto del ex frate Cami». In un post scriptum, il Par-rucchiere del Mincio continua a prendere in giro Rizzini per la commissione di un quadro a Belluti, chiudendo causticamente: «Vedete dunque se anche in questa cloacca ripullulano mecenati?». L'Arrivabene citato è invece il patriota Giovanni, il quale era appunto a Londra, fuggito per ragioni politiche, nel 1825.

Il 23 settembre del 1825 Comerio scrive che «L'indolente restauratore non sente di restaurare il Torbido. L'altro mi ha promesso d'accomodarlo per i quindici franchi, io poi ti darò la cornice». Il 16 dicembre dell'anno successivo «Ho consegnato (secondo tuo ordine) al Borali un pacco di quadri di n° 13, pure la tela rattolatata [*sic*] del Torbido». Il 14 febbraio 1827 s'informa se tale Majer è morto, perché gl'interessa «quella tale Madonina di quel prete della fiera d.° Cappello [*sic?*]. M'intendo una coppia della Madonna del Francia», sulla quale torna il 24 giugno 1828: «Il Borali ti consegnerà gli rami. In pari tempo di [*sic*] darà due prove a litografia della Madonna del Francia»<sup>74</sup>.

La *Madonna* del Francia non so se sia la stessa della lettera del 27 dicembre 1822 e, soprattutto, potrebbe essere un'opera diversa da quella posseduta da Gaetano Susani; varrebbe la pena considerare la *Madonna con il Bambino* della canonica della Santissima Trinità a Bozzolo.

Da Milano, il 23 maggio 1828, Comerio scrive a Carlo d'Arco per chiedere «Nel massimo se[c]reto vorrei sapere se si fa l'asta dei quadri di casa Paleotti ed in qual tempo si faccia, se si è fatta quali quadri abbia comprato Borali e qual uso ne abbia fatto»; ed ecco il perché, spiegato il 24 giugno dello stesso 1828: «Un tempo vidi certo ritratto con Borali in casa Paleotti, questo ritratto era mezza figura al naturale con mani, aveva il milesimo, e se non sbaglio 1545, ciò che mi sovviene di caratteristico si è un collare al collo bianco lavorato con ricami rossi [...] in quel tempo si fece sospetto che questo ritratto potesse essere del celebre Moroni d'Albino» e teme che Borali abbia fatto l'affare, acquistando a sua insaputa il dipinto. La casa Paleotti in questione potrebbe essere stata a Mantova; forse questa asta seguì una vicenda alla quale si riferisce un editto, il numero 2245, pubblicato nel quindicesimo *Supplemento alla Gazzetta di Mantova* del 13 aprile 1822. Il marchese Francesco Paleotti Lanzoni di Mantova presentò al Tribunale di Prima Istanza Civile di Mantova una istanza contro suo fratello Annibale, residente a Bologna, «in punto della divisione de' beni stabili di provenienza del

comune loro genitore marchese Alessandro Paleotti, posti nel Mantovano». Una provenienza Lanzoni è nota per alcuni dipinti appartenuti a Casiglieri e non è impossibile che essi siano stati immessi sul mercato in seguito alla divisione dell'asse ereditario. Anche una tavola in Sant'Andrea proviene dalla collezione Lanzoni: si tratta della *Madonna con il Bambino in trono e santi*, con una famiglia ebrea in basso. L'opera è conservata nella cappella di San Sebastiano, appartenuta nell'Ottocento alla famiglia Susani<sup>75</sup>. Una vendita si era d'altronde tenuta dopo la scomparsa di Giulia Bianchi, vedova Lanzoni, avvenuta il 1 febbraio 1838<sup>76</sup>.

Il 12 novembre 1829 introduce via lettera il latore della stessa, «sig. r Guala bresciano», che segnala come estrattista che avrebbe potuto operare sulle pitture del Correggio nell'atrio di Sant'Andrea o su «quei tali dipinti di Giulio», ma anche come «negoziante di quadri e d'altri oggetti d'arte». I contatti si allentano un poco negli anni, ma ancora nel 1831 Comerio scrive a d'Arco, chiedendo informazioni su opere mantovane di Mantegna e sulle facciate dipinte del Porde- none (24 gennaio), poi tornando sul commercio di quadri. Il 28 novembre cerca ancora informazioni sul ritratto visto in casa Paleotti, da proporre in vendita a «un giovinotto inglese» appena giunto a Milano; alla risposta di d'Arco, non rintracciata, Comerio replica riferendosi a un «ritratto del prete di S. Apollonia», che non avrebbe acquistato senza averlo prima visto; ricorda che quello Paleotti «aveva il ritratto della camicia intorno al collo bianca ricamato di rosso, aveva il milesimo a 1545 o 1555 e non mi sembrava venire dal Tintoretto», nome che forse veniva suggerito per l'altro ritratto. Non so poi come la vicenda si sia conclusa, ma non mi pare che del ritratto di casa Paleotti emergano ulteriori notizie.

Il 28 gennaio 1832 Comerio scrive circa una spedizione di quadri inviati da Carlo d'Arco a Milano, per la vendita: «Feci ritirare gli tuoi quadri della dogana. [...] Crivelli era mesto da me in attenzione che dovevo ricevere da Mantova un Gio. Battista [*sic*] Castiglioni: arrivò il quadretto, si trovò bensì un Castiglioni, forse il figlio, il fratello, ma non il celebre Castiglioni. Tu sai quanto era grande il Greghetto ed io posso assicurarti che in Mantova non vidi mai un vero Castiglioni. [...] Il quadretto tuo però è di preggio. Vidi la donna, non saprei a chi attribuirlo, forse potrebbe essere di Gregorio Lazzarini o della sua scuola». Il 1 aprile 1832 avverte di aver chiamato a vedere i quadri di d'Arco «due compratori britannici», rimasti però insoddisfatti dei tre quadri esibiti (una Venere, il presunto Castiglione e il ritratto). Quest'ultimo non piacque loro perché avevano appena comprato a Bergamo, da casa Brembati, un Giovan Battista Moroni, che potrebbe essere il *Ritratto di Bartolomeo Bonghi* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>77</sup>. La trattativa per il Castiglione sembra potesse andare in porto poco più tardi, come c'informa una lettera dell'8 giugno dello stesso 1832, con la quale Comerio dice a d'Arco del prossimo ritorno del «negoziante romano» Benucci «in luglio ed in allora comprerà il Castiglioni»<sup>78</sup>; proponeva inoltre uno scambio tra il «ritratto a sedere» e «un

ritratto di uomo mezza figura con mano della scuola di Vandich». Aggiunge anche che «Troverai nettato dal fondo l'abozzo di Rubens, così potrai osservare che detto quadro è un ritaglio e che doveva essere cosa assai bella. Peccato che sia stato così rovinato». La tentazione di identificare l'opera con uno dei frammenti della pala della Trinità si scontra con il termine *abozzo*, poco pertinente<sup>79</sup>.

Segnalo un'ultima lettera, segnata «Comerio 1833», con la quale Agostino informa che nel suo «passaggio di Verona acquistai per tre Napoleoni d'oro una tavoletta del Feti assai bella, rappresenta il Martirio dei S. Faustino e Giovita»: chissà se si tratta del *Martirio dei santi Fermo e Rustico*, un soggetto che effettivamente Fetti dipinse e che conosciamo grazie al dipinto su tavola del Wadsworth Atheneum e alla sua variante di bottega nota alcuni anni fa in collezione privata milanese<sup>80</sup>.

### *Altre fonti circa la dispersione del patrimonio mantovano*

Questo cumulo di informazioni ci fa capire che c'era una certa circolazione di opere, anche se non sarà facile identificare i dipinti di cui si parla, perché le descrizioni sono generiche, non ne conosciamo spesso le iconografie, tanto meno le dimensioni. Fidarsi delle attribuzioni proposte o declamate, sarebbe imprudente. Lo scambio di informazioni è laconico come altre fonti che pure possono integrare il quadro. Per esempio, Pietro Soresina nel 1814 dovette vendere a tale Bellasio pavese un quadro del Mantegna (un *Gesù nell'orto*)<sup>81</sup>. Dovettero uscire da Mantova, forse in quegli anni, anche alcuni dipinti poi giunti nella collezione

Costabili a Ferrara: certamente la *Santa Caterina* forse del Correggio, ma anche attribuita al Garofalo, della National Gallery di Londra (fig. 13); forse la *Crocifissione dei martiri giapponesi* di Elisabetta Sirani, firmata e datata 1656, che almeno in antico era a Mantova; forse un *Ritratto di giureconsulto* (il *Covaruvvias?*) di Ippolito Costa, colla problematica datazione 1571<sup>82</sup>.



13. Antonio Allegri, detto il Correggio, o Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, Santa Caterina. Londra, National Gallery.

Il quadro della Sirani avrebbe provenienza mantovana perché sappiamo che la pittrice dipinse l'opera per Maria Gonzaga nel 1656 e che la sua «tavolina» era destinata al Duomo di Mantova, dove però forse non giunse mai e dove oggi se ne conserva una copia su tela<sup>83</sup>. È interessante tuttavia notare che solo in alcuni casi viene evocato un *pedigree* gonzaghesco per le opere oggetto di commercio. Questo avviene per il Cesare da Sesto di Lisbona, al quale viene assegnata una provenienza gonzaghese, forse proprio per lucrare sulla fama delle collezioni Gonzaga<sup>84</sup>. Ma di patrimonio gonzaghesco in giro c'era poco o niente, anche se i rami laterali ancora possedevano qualcosa. Tanto che un Bianchi di Mantova (Giuseppe?) si sarebbe aggiudicato nel primo Ottocento un quadretto di Raffaello già dei Gonzaga di Novellara<sup>85</sup>; chissà se quello di cui scriveva Ruggeri.

Qualche indizio circa la provenienza da Mantova di opere ci viene anche da disegni e copie. Penso, a esempio, al fatto che un lucido della *Circoncisione* Cabral di Lorenzo Costa il Vecchio si conserva, diviso in più fogli, presso la Fondazione di Palazzo d'Arco, a suggerire una possibile provenienza mantovana dell'opera – alcuni anni fa presso la collezione Craunstone in Inghilterra – e il fatto che essa doveva essere a Mantova ancora ai primi dell'Ottocento<sup>86</sup>. Il lucido, infatti, fu realizzato probabilmente dallo stesso Carlo d'Arco.

Da tale «D. Luigi Montini» giunsero alla collezione veronese Gaspari diverse opere indicate in un inventario del 1829 circa, tra le quali anche un *Martirio di san Bartolomeo* di scuola fiorentina proveniente dalla famiglia Zanetti di Mantova, ma la stessa collezione includeva un *San Bernardino da Siena* riferito a Francesco Bonsignori e del quale era indicata una provenienza dalla chiesa di San Francesco di Mantova, nonché due *Nature morte*, una delle quali attribuita al Castiglione, acquistate presso un «Cavalier Mantovano»<sup>87</sup>. Da fonti manoscritte veronesi apprendiamo poi dell'acquisto, effettuato da un tal Coppi mantovano, di una *Santa Caterina* di Giulio Romano «proveniente da Luzzara Quadro sortito dal estinta famiglia Tomba, Gonzaga» e di una piccola *Madonna* su rame di Barocci già del canonico Giacomo Malavigi<sup>88</sup>.

Divennero oggetto di mercato anche affreschi strappati. Limitandoci al periodo pre-unitario e lasciando quindi fuori da questa analisi l'episodio forse più celebre dell'Ottocento mantovano, ossia lo strappo e la vendita dell'affresco giottesco della «torre della Gabbia», ossia della cappella Bonacolsi nel Palazzo Acerbi-Cadenazzi, estratto nel 1870<sup>89</sup>, non mancano episodi significativi avvenuti nella prima metà del secolo. Episodi che, chiaramente, vanno considerati in maniera distinta dagli strappi effettuati con finalità di tutela, fosse pur essa limitata alla musealizzazione.

Nel 1852 sei affreschi cinquecenteschi, distaccati venti anni prima da Palazzo Torelli di Mantova, furono venduti ad Andrea Monga, di Verona; la vicenda è ben nota<sup>90</sup>. Non mi pare sia noto che gli stessi affreschi furono proposti in vendita al Comune di Mantova nel dicembre del 1864, ma la trattativa non

andò in porto (o forse non iniziò neppure)<sup>91</sup>. Nel 1843 il bresciano Giambattista Speri effettuò strappi da Palazzo Nonio: l'affresco con *Diana e Callisto* (forse su disegno di Giovanni Battista Bertani) giunse a Berlino e poi a Bonn, ma è ora disperso (*fig. 14*)<sup>92</sup>.

### *Parentesi: Sigismondo Belluti*

Chi era dunque questo Belluti, tanto vituperato, sia da Casiglieri che da Ruggeri, nelle lettere al conte d'Arco, il quale doveva, credo, dividerne l'opinione? Qualche anno fa ho cercato di tracciare un primo profilo di questo controverso personaggio, il quale possedette alcune delle pitture più interessanti transitate sul mercato nella Mantova di primo Ottocento. Sua fu la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* di Cesare da Sesto a Lisbona, Museu Nacional, un tempo creduta di Leonardo; sue furono tre opere che recano la firma di Lorenzo Leonbruno: il *Giudizio di Mida* di Berlino (Staatsgemäldesammlung), il *San Girolamo* di collezione privata a Mantova e il *Compianto di Cristo* del Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Partiamo dal dipinto portoghese, del quale ho scritto alcuni anni fa, proprio in considerazione della provenienza mantovana<sup>93</sup>.

Il dipinto è presentato come opera di Leonardo nel 1830, quando è a Mantova, in proprietà di Sigismondo Belluti: «Il possessore assicura essere stata quest'opera eseguita da Leonardo per una monaca Duchessa di Mantova, per la qual cosa nel fondo suddetto del quadro vedesi accennato il Mincio coll'emblema caratteristico dei *Cigni*. [...]. Quanto al quadro del sig. Belluti, <il di cui cartone è nella raccolta Vallardi> ch'io – afferma forse lo stesso Vallardi – ebbi campo di esaminare più volte attentamente in Milano, aggiungerò soltanto ch'esso in qualche parte non è stato dall'artista finito; e più ancora riesce deplorabile che da imperita mano fu barbaramente lavato e ripulito»<sup>94</sup>.

Il bresciano Teodoro Lechi acquista il dipinto a Mantova, il 22 marzo 1833, presso il «sig. Ratti» per 8400 lire milanesi e aggiungendo anche quattro dipinti, tra cui un Moroni, uno Zenone Veronese, un Philip Wouverman e una copia da Paolo Veronese. L'opera è ritenuta di Leonardo da Vinci in un inventario Lechi di poco successivo all'acquisto: «Madonna col putto e San Giovannino. In legno, m. 0,81 x 0,65. La Vergine, di grandezza poco meno del vero e fino alle ginocchia, è assisa sovra un imbasamento di bei marmi, ed ha in grembo il Bambino, il quale reggendosi con la mano sinistra sul ginocchio della Madre, si volge indietro, ed alza in bell'atto la destra per benedire S. Giovannino genuflesso sullo stesso imbasamento, colle braccia incrociate al petto. La Madre con ambe le mani appoggiate ai due pargoli, sembra dolcemente farli accostare. [...]. Il fondo del quadro lascia vedere da una cortina verde un bel





14. Su disegno di Giovan Battista Bertani, Diana e Callisto. Già a Bonn.

paesaggio, nel quale scorre il Mincio coll'emblema caratteristico dei cigni, perché credesi quest'opera eseguita da Leonardo per una Duchessa di Mantova, che fu poi abbadessa nel convento di S. Cristoforo, dove esisteva il quadro»<sup>95</sup>. Il Lechi dovette avere delle informazioni quantomeno confuse, perché non è nota alcuna duchessa di Mantova divenuta badessa di San Cristoforo, e inoltre all'epoca di Cesare da Sesto, morto nel 1523, i Gonzaga non erano ancora duchi (lo divennero nel 1530); ma questo potrebbe essere un dettaglio. Neppure è chiaro a chi si debba l'affermazione circa la provenienza della tavola da San Cristoforo poiché nel 1830 questa notizia non compare e viene forse confezionata per fornire un allettante *pedigree* al bel dipinto, in vista della vendita al conte bresciano.

Un appunto rinvenuto da Marco Carminati nell'archivio Lechi attesterebbe una diversa provenienza dell'opera dalle «monache (francescane) di San Giuseppe residenti in questa città» di Mantova<sup>96</sup>. Il dipinto rimane di proprietà Lechi fino al 1860-1866 e riappare solo nel 1920 a Lisbona, dove è oggi attribuito a Cesare da Sesto. L'intervento di restauro evidenziato da Gerli nel 1830, evidente nel volto della Vergine, e forse anche nel paesaggio, fu probabilmente di Belluti<sup>97</sup>.

Nel 1815 egli era autorizzato a trarre calchi da due sculture conservate nel Museo Statuario di Mantova<sup>98</sup>; nello stesso anno egli intervenne come restauratore in Palazzo Te<sup>99</sup>. Il 20 maggio 1816 Lorenzini, custode del Palazzo Ducale, protesta per un suo comportamento poco ortodosso e quattro giorni più tardi si accenna a «una dettagliata informazione sullo stato attuale delle pitture [...] dell'immortale Giulio Romano» esistenti in Corte Vecchia, che Belluti si offre di approntare<sup>100</sup>. Si tratta evidentemente delle pitture del Leonbruno nella Scalcheria, che all'epoca si ritenevano opera del Pippi<sup>101</sup>. Nel 1817 è ricordato da Luigi Pungileoni in merito alla stima di un presunto bozzetto del Correggio<sup>102</sup>. Belluti partecipa inoltre come disegnatore alla stampa delle pitture del Te di Pietro Biaggi<sup>103</sup>.

Sotto le sue mani passarono, ai primi dell'Ottocento, tre dipinti su cui oggi compare la firma del pittore mantovano Lorenzo Leonbruno: in due casi questa è verosimilmente aggiunta dallo stesso Belluti e infatti le analisi hanno rilevato la presenza di porporina nelle iscrizioni sul *Giudizio di Mida* di Berlino e sulla *Pietà* del Palazzo Ducale di Mantova<sup>104</sup>. Rimane oggi esente da dubbi la sola firma sul *San Girolamo*, che si trova in una collezione privata mantovana<sup>105</sup>.

Non è un caso che un uomo dall'occhio forse non troppo acuto, ma di indubbia onestà come Carlo d'Arco, si sia chiesto ironicamente, a proposito dei dipinti passati sotto i pennelli del Belluti e da lì emersi con la firma del Leonbruno, quanti altri ne sarebbero emersi se egli fosse vissuto più a lungo<sup>106</sup>.

Antonio Ruggeri nel suo carteggio allo stesso d'Arco fa riferimento ad Antonio Ratti «giovinetto di Belluti» e riporta, in una missiva del 15 novembre 1824, informazioni circa il restauro di una *Maddalena* appartenuta al collezionista Alessandro Nievo<sup>107</sup>. Almeno due passi della lettera meritano di essere

trascritti. Nievo «ha intenzione di mandarla a Milano con qualche mezzo a far ristaurarla dal veronese Carletto ristauratore di Comerio, perché ora in Mantova oltre Belluti col quale è disgustato non esistono più ristauratori». A proposito dello stesso Belluti, la lettera prosegue: «Da qui in avanti più non si potrà appropriare al Belluti il titolo di Uomo de' Misterj. Tra pochi giorni darà alle stampe un opuscolo sul metodo di trasportare i dipinti da una all'altra tela, da una ad altra tavola, da un muro in tela e tavola: tra poco sentirà pure l'eloggio di Leon Bruno del Professore Prandi coi contorni de' quadri dello stesso autore, battezzati, no, posseduti da Belluti e dal C.re Poma, i quali contorni seranno disegnati dal giovine Ratti ed incisi da Biaggi». La critica si fa lazzo nelle lettere a d'Arco scritte da Antonio Casigliero, il Parrucchiere del Mincio, come abbiamo visto in una lettera dell'11 novembre 1825.

Tra i talenti di Belluti dovrebbe inoltre esserci la musica, se è lui il Sigismondo Belluti – e non vedo chi altri – autore di una dozzina di spartiti oggi conservati nel Fondo Greggiati della Biblioteca Comunale di Ostiglia. Tra questi ci sono *Six Variations pour le Clavecin, ou Piano-Forte, composées et dédiées a son Ecoliere Mademoiselle Nine Amati par Sigismondo Belluti* (Mus. B 465/1) e soprattutto *Balli per Piano-Forte composti e dedicati alla sig.ra Angela Ratti da Sigismondo Belluti* (Mus B 3030/1)<sup>108</sup>; questa seconda dedica conferma ancora una volta il fatto che il nostro fosse molto familiare alla famiglia Ratti. Tra i manoscritti, uno sarebbe stato dedicato a Belluti da František Josep Benediky Dusík (Mus. Rari B 5 2) e attesterebbe orizzonti non provinciali del nostro.

Oltre a quanto sin qui detto, Belluti divenne socio onorario dell'Accademia di Perugia<sup>109</sup>, grazie all'appoggio di Giovanni Sanguinetti, il quale dal dicembre 1821 fu direttore e maestro di disegno di quell'istituzione. La consacrazione di Belluti è imputata da Antonio Ruggeri alle sue capacità di restauratore e in particolare alle operazioni di trasporto, in merito alle quali questi scrisse anche, nel 1824, un opuscolo, del quale, purtroppo, non sono riuscito a rintracciare alcuna copia.

Belluti «visse sempre colla famiglia Ratti alla quale si crede lasciasse ogni sua sostanza: l'ultimo dei Ratti, prima del 1848, si tramutò a Parigi né più se n'ebbe notizia»<sup>110</sup>; il nostro morì il 2 aprile 1832<sup>111</sup>. Fu forse Paolo Gommarabica a scoprire il quadro oggi a Lisbona ed è possibile che da lui sia passato a Belluti, quindi ad Antonio Ratti, il quale nel 1833 lo vendette a Lechi<sup>112</sup>. Questi ebbe quindi interessi mantovani, come dimostrano questo episodio e qualche altro. Il dipinto di Cesare da Sesto fu acquistato a Mantova il 22 marzo 1833 per 8400 lire milanesi e in cambio di quattro dipinti: un «Ritratto di donna, busto. Su tela», riferito a Giovan Battista Moroni; «La Madonna col Bambino, San Gio. Battista e Santi. Su tavola» di Zenone Veronese<sup>113</sup>, un'opera acquistata a Salò il 28 dicembre 1832; un «Campo militare» di Philip Wouberman, già comperato a

Vienna, alto 1 piede e largo 1 piede e 2 pollici; infine, una copia dal Veronese di «Marte e Venere con Amore che tiene il cavallo. Su tela»<sup>114</sup>, che va identificato con il quadro già Gualino e ora nella Galleria Sabauda di Torino.

Non dimentichiamo che Lechi fu anche proprietario dell'*Annunciazione* già in San Francesco a Viadana, ora all'Ambrosiana, opera di Girolamo Bedoli<sup>115</sup>, e di un anonimo «Gesù Bambino dormiente sopra la croce», su tela, «comperato a Mantova il 30 maggio 1829»<sup>116</sup>. A lui appartenne però anche un dipinto con «Guerrieri e cavalli (maniera di Rubens). Abbozzo su tela [*avuto in dono da Mantova. Dato in cambio della 'Deposizione' di Marco d'Oggiono*]<sup>117</sup>. Non si può escludere, inoltre, che sia passata per Brescia una *Flagellazione* di Giulio Romano<sup>118</sup>. Ma una *Flagellazione* di quell'autore è documentata anche nella collezione Susani<sup>119</sup>.

### *Le perizie*

Gli artisti evidentemente svolgono un ruolo importante, nello scoprire, restaurare e battezzare le opere d'arte. Belluti quindi scriveva stime o comunque dava pareri sulle opere e non era certamente il solo, anche se il suo fare non sembra del tutto cristallino, alla luce dei documenti esposti. Prima di condannarlo definitivamente, in contumacia, vediamo però che anche altri artisti facevano regolarmente le stesse cose. Il pittore Joseph Anton Koch, per esempio, di passaggio per Mantova aveva stimato nel 1822 un quadro posseduto da Gaetano Susani e attribuito a Raffaello<sup>120</sup>; si trattava di un *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*, duca di Urbino. Il dipinto recava il «grande suggello del duca Carlo esistente al di dietro d'esso quadro all'occasione d'un inventario. Ora questo quadro fa parte della esimia raccolta di insigni pitture di ragione del colto ed intelligente sig. Gaetano Susani cittadino benemerito mantovano». Il Prefetto della Reale Accademia di Scienza, Belle Lettere ed Arti, Girolamo Murari, assieme a Pasquale Coddè, certificavano il 4 ottobre 1822 l'attribuzione a Sanzio: sembra dunque che tra i compiti o tra le facoltà – spero non tra gli arbitrî – dell'Accademia ci fosse anche quello di emettere certificati a seguito di perizie tecniche<sup>121</sup>. Escluderei che il dipinto in questione fosse una copia o replica di quello di Raffaello agli Uffizi o di quello giorgionesco a Vienna, Kunsthistorisches Museum. Non si tratta neppure del ritratto su tavola, anch'esso ritenuto effigie di Francesco Maria della Rovere, che si conserva a Bergamo, nell'Accademia Carrara (inv. 58ACOO439) (*figg. 15-16*). Tuttavia, quest'opera – oggi attribuita a Vincenzo Catena – portava anticamente un'attribuzione a Raffaello, reca una presunta provenienza dalle collezioni Gonzaga di Mantova e ha sul retro traccia di bolli in cera; è però entrata nella collezione Suardi ben prima del 1829<sup>122</sup>.





15. Vincenzo Catena (attr.), Ritratto creduto di Francesco Maria della Rovere. Bergamo, Accademia Carrara.

In seguito per le *expertises*, come sarebbero state chiamate solo molto dopo, si ricorse anche a Adeodato Malatesta, il pittore modenese, al quale Wilermo





16. Vincenzo Catena (attr.), Ritratto creduto di Francesco Maria della Rovere, *retro*. Bergamo, Accademia Carrara.

Braghirolli chiese nel 1846, tramite Gaetano Mari, un giudizio su una *Madonna col Bambino*<sup>123</sup>. È senza data, ma inserita in un fascicolo del 1887, una perizia di Giuseppe Razzetti su uno *Sposalizio della Vergine* di proprietà di Margherita Nerli. Razzetti concorda con un precedente lusinghiero parere di Giulio Cesare Arrivabene, indica le misure del dipinto (260 × 240 cm) e lo giudica di «scuola fiamminga e di distinto pennello, e da molti che lo videro ritenuto di Suterma». Il dipinto è a mio parere la tela di Daniel van den Dyck oggi nel Museo di Palazzo Ducale (*fig. 17*)<sup>124</sup>.



17. Daniel van Dijk, Sposalizio della Vergine. Mantova, Museo di Palazzo Ducale.

### *I collezionisti*

Dedico la parte finale di questo studio ai collezionisti, che rispecchiano diverse classi sociali. Ci sono famiglie nobili che mantengono le loro collezioni storiche o magari possono anche aumentarne il prestigio e l'entità, come i Cavriani e ovviamente i d'Arco. Ci sono famiglie nobili che a fine Settecento si erano estinte, immettendo sul mercato i loro beni, come gli Andreasi. Ci sono poi mercanti, professionisti, borghesi e uomini di cultura, che nell'Ottocento riescono a costruire una raccolta, una collezione.

Insomma, la situazione è quantomai sfaccettata e servirà un ulteriore approfondimento per comprendere il sostrato e le ragioni sociali che hanno determinato quello che qui si discute. Le collezioni dei *parvenu* non sopravvivono apparentemente alla generazione successiva e oggi non ne rimane traccia.

L'unica collezione storica passata illesa lungo il XIX e il XX secolo, senza neppure che l'asse ereditario dovesse frazionarsi in diversi rivioli, è quella della famiglia d'Arco. Senza dimenticare che il conte Carlo d'Arco contribuì in prima persona al formarsi delle raccolte pubbliche mantovane, donando nel 1852 ben due opere, una pala di Francesco Bonsignori e un'altra di Antonio da Pavia, al Museo Patrio, poi Civico: entrambe da lui acquistate lo stesso anno, quindi proprio con lo scopo di destinarle al museo<sup>125</sup>. Non discuto qui quelle figure – come il gesuita Saverio Bettinelli o l'architetto Paolo Pozzo – che operarono nel Settecento, anche se i loro estremi anagrafici sconfinano nel XIX secolo.

Il canonico Luigi Rosso ci informa, in uno dei suoi manoscritti (conservati presso la Biblioteca del Seminario di Mantova), che Giuseppe Dal Bono possedeva «vari quadri eccellenti del Domenichini, del Guercino, di Giulio Romano, Rubens, Campi cremonese, Caracci, delle Notti, Gessi, e di altri autori di bella rinomanza», ma anche che questa raccolta andò subito dispersa, intorno al 1840<sup>126</sup>. Il quadro riferito a Domenichino era una *Giuditta che decapita Oloferne*, con la fantesca che apriva il sacco pronto ad accogliere la testa del malcapitato decapitato<sup>127</sup>. Un altro appunto di padre Luigi Rosso riguarda la pinacoteca dell'abate Gioacchino Caleffi, morto il 6 ottobre 1835: «Fra i molti insigni quadri una Danae era notevole, ed una tavola dipinta in legno e custodita gelosamente, ove un S. Antonio Abate, con molti altri pezzi di antico ma celebre penello, si esibiva all'occhio degli amatori dell'Arte»<sup>128</sup>.

Le notizie che emergono e che mettono in relazione singoli nomi, singoli acquisti e singole opere non sono sempre sufficienti per affermare che dietro quei nomi ci fossero delle vere e proprie collezioni, piuttosto che acquisti occasionali. Vale la pena fare qualche esempio. Di una *Madonna con il Bambino con i santi Giovanni Battista e Pietro* fu proprietario il conte Antonio Beffa Negrini («come di alcune altre non meno pregiate») e Carlo d'Arco riprodusse al tratto la «tavola» nei suoi *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel territorio* del 1827, attribuendo l'opera a Jacopo Palma il Vecchio (tav. XVII; fig. 18). Giovanni Agosti mi segnala la corretta identificazione dell'opera con un dipinto del veneziano Domenico Mancini, conservato in collezione privata e transitato nel 2009 sul mercato antiquario (fig. 19)<sup>129</sup>. I fratelli Marangoni possedevano una buona copia della *Madonna della gatta* di Giulio Romano<sup>130</sup>.

Un Antonio Facchetti possedette una pala di Antonio Medi – un pittore veneziano della metà del Settecento – raffigurante *Sant'Anna, san Filippo Neri, san Liborio, sant'Andrea Avellino e la beata Giovanna Scopelli*, che fu quindi donata nel 1811 a San Giovanni del Dosso, ma che oggi è perduta<sup>131</sup>. Un «Facchini» (Annibale Facchini?) fu proprietario del dipinto di Zenone Veronese oggi al Musée du Louvre<sup>132</sup>. Il dipinto appartenne anche alla famiglia Nievo e lo si incontrerà quindi anche più avanti in queste pagine. Un Paolo Reseghini (o Rasseghini), chissà se identificabile con il Paolino Gommarabica più volte citato



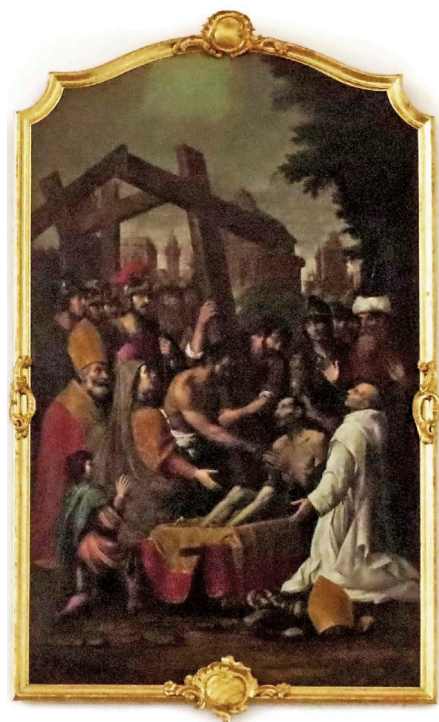


18. Incisione su disegno di Carlo d'Arco, Sacra conversazione (attribuita a Jacopo Palma il Vecchio). Dai Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel territorio, 1827.



19. Domenico Mancini, Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Pietro. Mercato antiquario.

in queste pagine, possedette invece almeno due opere note e rintracciabili, anche se di ben diversa qualità: l'*Inventio Crucis* di Giuseppe Vermiglio, un tempo a Mantova e ora nella chiesa della Santa Croce (la Heilig-Kreuz-Kirche) ad Augusta, in Germania (fig. 20), e una fiacca *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, leonardesca, ora a Castelveccchio<sup>133</sup>. Il suo nome compare anche in una lettera di Luigi Antoldi al conte Paolo Tosio, di Brescia. Antoldi scrive per lo più a proposito delle litografie della Camera degli Sposi, nel 1835, ma fa anche, il 5 settembre dello stesso anno, accenno a un quadro visto presso Paolo Reseghini, «in tavola rappresentante la Madonna col bimbo sulle ginocchia e diversi angeli che le fanno corona, or ora da lui ritrovato [...] La Madonna è di meza figura poco meno del vero ed è conservato ed incontaminato»<sup>134</sup>.



20. Giuseppe Vermiglio, Inventio Crucis. Augusta, Santa Croce.

La descrizione non si adatta al dipinto oggi a Castelveccchio e fa anzi venire in mente la tavola del Louvre, della quale potrei quindi aver trovato una primissima menzione; in seguito la tavola sarebbe passata alla famiglia Facchini, per entrare quindi nella collezione Nievo e solo successivamente arrivare in Francia.

Meritevole di menzione, per quanto di consistenza ignota e sicuramente effimera, fu la collezione Masetti. La pala firmata da Antonio da Pavia e la pala di Francesco Bonsignori con *Apparizione della beata Osanna Andreasi a monache domenicane*, entrambe rientrate nel 2022 in Palazzo Ducale, appartennero ai Masetti, prima di diventare proprietà di Carlo d'Arco e di confluire quindi nel Museo Patrio, poi Civico<sup>135</sup>. Sappiamo poi, da appunti databili a cavallo tra Sette e Ottocento, che «il signor dottor Masetti possiede una Beata Vergine col Bambino seduta in trono con un angioletto appiedi che ha in un tondino il nome dell'autore così: Io. Salmista f. an. D. MCCCCII», anche se la data doveva essere 1502, poiché compatibile con gli estremi biografici di Giovanni Salmista Zucchelli (1450/1455-1522)<sup>136</sup>. Non è affatto ovvio che il primo dottor Masetti e quello di d'Arco (1852) siano la stessa persona: il dottor Antonio di Gian Battista Masetti muore nel 1796 (avendo fatto testamento nel 1793) e lascia i suoi beni, mobili e immobili, ai figli Gian Battista e Agostino: nel testamento quadri non ne compaiono e non c'è un inventario dei beni<sup>137</sup>.

Un dipinto simbolicamente eccezionale come la *Cacciata dei Bonacolsi* di Domenico Morone (1494) rimane in città fino a buona parte dell'Ottocento: appartenuto a Giuseppe Bonazzi di Ostiglia fino al 1818, è quindi di Francesco Gobio (fino al 1835) e poi della famiglia Fochessati<sup>138</sup>.

Di proprietà di un altro medico, il chirurgo Luigi Ballardì, fu la pala di Teodoro Ghisi, del 1577, ora a Castelveccchio<sup>139</sup>. Curiosa la figura del «tabacchino» Bartolomeo Borali, ripetutamente citato in queste pagine e al quale accenna anche Bottoni nella sua *Mantova numerizzata*<sup>140</sup>. Nella sua collezione si trovava, per esempio, la citata *Inventio Crucis* di Giuseppe Vermiglio<sup>141</sup>. Merita di essere sottolineato il fatto che Borali fu in contatto anche con collezionisti non mantovani, per esempio Paolo Tosio, al quale inviava una lettera, purtroppo priva di data, nella quale scriveva: «L'ultima volta che io fui a Brescia, Ella mi disse per due volte che se fosse dato fuori qualche bel quadro originale, Ella lo avrebbe comperato: non ho dimenticato la raccomandazione di sì alto Personaggio come è l'Eccellenza Vostra; e mi facio un preciso dovere di significargli che ho fatto acquisto di vari quadri da una famiglia nobile e cospicua di Mantova, di scielti autori fra quali Vincenzo Campi cremonese, Morone d'Albino, e vari altri», che avrebbe sottoposto volentieri all'attenzione sua o di artisti o competenti inviati dal conte<sup>142</sup>.

Grazie agli studi di Guzzo, possiamo ipotizzare che circa due terzi della raccolta del veronese Francesco Caldana siano finiti a Mantova, dopo la morte del collezionista nel 1854, per asse ereditario, poiché la figlia Annetta aveva



sposato il mantovano Angelo Urbani, mentre un'altra figlia, Lucia, allora già morta, aveva lasciato eredi generati dal matrimonio con il mantovano Alessandro Scapini<sup>143</sup>. Nella collezione stessa non mancavano inoltre dipinti attribuiti a «scuola mantovana», piuttosto che a Giulio Romano, a indiziare la possibile provenienza di un nucleo di opere.

Non mi soffermo sulla collezione di Gaetano Susani, se non per ricordare le impressioni riportate da Eastlake e Mündler, i quali la visitarono, attirati dal fatto che le eredi Susani erano intenzionate a vendere. Nel febbraio del 1857 le sorelle Susani, Carolina e Beatrice del fu Gaetano, proposero l'acquisto al Municipio della paterna galleria<sup>144</sup>, ma la trattativa rimase senza seguito. Mündler visitò la collezione il 27 maggio 1857, appuntandosi che: «The picture I was most pleased with, – scrive – is an artist's portrait of the Carracci school»<sup>145</sup>. Charles Locke Eastlake passò per Mantova nel 1854 e nuovamente tre anni più tardi, quando era già divenuto direttore della National Gallery di Londra, apposta per vedere la collezione Susani. La descrisse però in maniera assai poco lusinghiera:

Casa Susana, a large collection of worthless pictures for sale. Portrait called Francesco Maria della Rovere called Raphael<sup>146</sup>, a Perino del Vaga – h. length smaller than life. r[ight]-hand on hilt of dagger, left (arm akimbo) on left side. Grey black embroidered cloak, grey doubled with black border a brown yellow ciambella like ornament round neck – black cap, flowing blond hair – younger than head in school of Athens green b[ack]ground & \*\*\*-frame on left a black border with red edge [disegno] 1.7 w 2.4 h wood – mouth [?] out of drawing – whole weakly executed – nails of hands small & round – details poorly executed. Copy<sup>147</sup>.

Dunque, un dipinto diverso da quello della Carrara di Bergamo. Eastlake visitò anche casa Rizzini, dove vide i tre dipinti con la firma del Leonbruno, esprimendo perplessità sul fatto che fossero della stessa mano: il *San Girolamo* per lui è di «execution correggesque & round», la *Pietà* è una «Bad picture»<sup>148</sup>. Per poi aggiungere: «In the Casa Rizzini at Mantua there are no less than three signed specimens of Leon Bruno, the chief painter of the Mantuan school properly so called. One, a *Pietà*, is unimportant. The other two are both good pictures and one or both would be desirable acquisitions, but the proprietor will not part with them. He resides commonly in Genoa»; dai due dipinti giudica il Leonbruno «a successful follower of Correggio»<sup>149</sup>. Non mi fa piacere ricordare che lo Stato decise nel 1994 di acquistare il dipinto che Eastlake giudicava privo di pregio<sup>150</sup>.

Un'ultima considerazione, prima di chiudere questa sezione dedicata a quella «decina di accaniti collezionisti», che già Schizzerotto estraeva dal mazzo. Si tratta di collezionisti e non anche di committenti: l'ordine di nuove opere, per lo più pale d'altare o ritratti, agli artisti mantovani dell'Ottocento, rimane appannaggio del ceto nobile. I Cavriani danno lavoro a Ruggeri e Razzetti; i Capilupi idem e così anche la famiglia Rizzini, che cerca di distinguersi tanto nel collezionismo, quanto nella committenza. La contessa Anna Gaggi vedova Rizzini alloga a Raz-

zetti la pala della chiesa di San Gervasio<sup>151</sup>, mentre Francesco Rizzini, noto per le sue inclinazioni patriottiche, lo abbiamo sentito nominare più volte in queste pagine. Forse non s'intendeva particolarmente di arte, eppure raccolse un'interessante collezione che purtroppo ci è descritta solo in modo molto sommario, nel 1853. L'inventario dei beni di Francesco Rizzini, posti sotto sequestro alla sua morte, include un elenco di 60 tra quadri e stampe dei quali sono trascritti quelli di maggior valore, tra cui i tre Leonbruno, un *Ritratto di Magistrato* anonimo, una *Sacra Famiglia* in tavola e un' *Adultera e il Redentore* in tela entrambi di scuola veneta, un «Trasporto di Ettore morto, quadro in carta dipinta del prof. Sanguinetti» (a dimostrare qualche interesse per l'arte a lui contemporanea)<sup>152</sup>, «Due quadri a mosaico antico di Firenze, con cornice antica rappresentanti l'uno la Madonna, l'altro l'angelo Gabriele», una «Madonna col Bambino e due santi, antica, con cornice dorata e colonne» e altri dipinti la cui descrizione non suggerisce nulla di particolare. Ci sono anche, «Da ultimo, però di valore, due Veneri in marmo bianco di Carrara, con base di marmo della Spezia, figure nude coricate»<sup>153</sup>.

In generale, la modestia delle transazioni, delle ambizioni e dei protagonisti rispecchia la scarsa vivacità culturale della città ottocentesca, governata dagli Asburgo sino al 1866 e solo in quell'anno entrata nel Regno d'Italia. In queste pagine credo che emerga più la ricerca di denaro, che di sapere, e che poco possa essere riferito alla mera curiosità scientifica dei protagonisti di questo dinamico commercio o al loro amor patrio. È, quest'ultimo, un aspetto che ben distingue la situazione virgiliana da quella di altre città, come Brescia o Cremona, dove singoli distinti collezionisti, come Paolo Tosio o Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone, costituirono le solide basi dei musei civici locali. Una situazione simile venne a crearsi a Lovere, dove Luigi Tadini destinò sin dal 1829 la sua raccolta al pubblico godimento, o anche a Pavia, dove Luigi Malaspina operò con analoghi intenti sin dal 1833<sup>154</sup>. Quanto discusso in queste pagine rimane limitato all'interesse privato, spesso per pura speculazione, ed è solo con la nascita di un Museo Patrio mantovano, poi Civico, che prende corpo in città una diversa consapevolezza, di pari passo con la tutela del patrimonio. L'istituzione preposta a quest'ultima funzione, una Commissione, nacque nel 1833 e prima di allora non vi fu altro che interesse venale<sup>155</sup>; nessuna traccia dunque del «privato che si faceva vanto di condividere e di destinare la propria ricchezza culturale alla collettività»<sup>156</sup>, che, in sostanza, si era avvantaggiato di quel turbolento periodo che furono le soppressioni ecclesiastiche, ma per una finalità pubblica.

Il ruolo che Malaspina ebbe a Pavia o Paolo Tosio a Brescia, poteva essere quello di Carlo d'Arco a Mantova. Il carteggio che con regime torrentizio scorre verso di lui non trova repliche e forse per questo egli ci appare come muta, serena e saggia sfinge, ma c'è da dubitare che egli fosse olimpico spettatore dei livori locali, che emergono con punte canagliesche nelle lettere di

Casiglieri, di Comerio o – con maggior garbo – di Ruggeri. Sembra dunque che d'Arco abbia saputo e voluto far convergere gli interessi dei privati per una causa pubblica solo a partire dagli anni Trenta e, dando il buon esempio, negli anni Cinquanta. Eppure, anche la sua raccolta non ebbe mai nulla di pubblico, diversamente, per esempio, dalla privata galleria Manfrin di Venezia, che era aperta al pubblico due giorni alla settimana e che costituiva una sorta di complemento alle Gallerie dell'Accademia<sup>157</sup>.

D'Arco rimane per alcuni decenni semplice spettatore di questa ulteriore fase di dispersione del patrimonio cittadino, poiché sembra che fu più il venduto che il comprato e fu più la tentazione di fare cassa che non quella di costituire raccolte di memorie patrie. A chiusura di queste pagine e a conferma di queste ultime righe, mi pare si debba citare la vicenda della pala della Santissima Trinità di Rubens<sup>158</sup>. Se, da un lato, ci fu un impegno per evitare lo smembramento e poi l'esportazione della grande tela centrale, è pur vero che almeno due frammenti rimasero in città per parte dell'Ottocento, nella collezione Nievo («Appendice», I, nn. 4 e 18), ma essi non furono destinati, nonostante il modesto valore venale attribuitogli, alle collezioni pubbliche mantovane.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### I.

#### INVENTARIO DEI BENI DI ALESSANDRO NIEVO, MORTO IL 25 GENNAIO 1843<sup>159</sup>

Archivio di Stato di Mantova, Tribunale prima istanza mercantile, b. 2565, 1843, D II 90, protocollo 1815: Rubrica IX

Quadri, marmi ed altri oggetti di antichità.

1. Ritratto di una giovane mezza architettura grande al vero dipinto in tela contornato da cornice nera con fogliette indorata all'intorno, dell'altezza di metri uno, centimetri 10, larghezza centimetri 91. Opera del Castiglioni Mantovano [Francesco Castiglione], stimata zecchini 7 ossia [?] £ 92:40.
2. Ritratto dipinto in tela dell'avo delli viventi signori Nievo, mezza figura grande al vero, dell'altezza centimetri 98, larghezza centimetri 74 – Lavoro del pittore Savatelli<sup>160</sup> [*sic*] professore dell'I. R. Accademia delle Belle arti in Milano, stimato zecchini 15. £ 198.
3. Quadro rappresentante Gesù svenuto nell'orto, appoggiante il capo sopra le ginocchia di un angelo che tiene in mano un calice. Opera del Feti figure della grandezza al vero intiere e sopra tela della dimensione di metri 1 centimetri 73 per metri 1 centimetri 32, stimato zecchini 12 aut.e [?] 158:40<sup>161</sup>.

4. Una testa dipinta da Rubens della dimensione una volta e mezza il vero, rappresentante una guardia svizzera frammento autentico del quadro oggi esistente nell'I. R. Biblioteca in Mantova, dell'altezza di centimetri 84 e larghezza 64, stimato zecchini 15 " 198.
5. Un atrio in prospettiva del celebre Migliara dipinto sopra tela freggiato da cornice a sguscio indorata della dimensione di centimetri 59 per centimetri 45, stimato zecchini 50 " 660<sup>162</sup>.
6. Ritratto di scuola medica [*sic?*] rappresentante mezza figura grande al vero di buon pennello dipinto sopra tela freggiato da cornice a sguscio indorata dell'altezza di centimetri 77 per 67, stimato zecchini 10 " 132.
7. Quadro del Ghirlandaio rappresentante una sacra famiglia dipinta sopra tavolato di legno contornato da cornice a sguscio indorata dell'altezza di centimetri 61 per 82, stimato zecchini 500 " 6600.
8. Tavola rappresentante la Nostra Signora col Bambino e S. Giovanni contornata da varie teste di cherubini lavoro di pennello ignoto freggiata da cornice a sguscio indorata dell'altezza di centimetri 49 per 70. Stimata zecchini 15 " 198<sup>163</sup>. / £ 8236:80
9. Quadro dipinto sopra legno rappresentante la nostra Donna col divin figlio seduto sulle ginocchia avente dal lato destro S. Giovanni in atto di presentarle un devoto, dal lato sinistro S. Caterina e Marta, mezze figure metà al vero, opera della prima maniera di Giovanni Bellino pittore veneto contornato da cornicetta in nero dell'altezza centimetri 52 e larghezza metri 1 centimetri 2, stimato zecchini 100 " 1320.
10. Pala d'altare dipinta sopra telaggio indicante la Presentazione di Cristo al Tempio, figure intere grandi al vero che sente la maniera del Costa mantovano [Lorenzo Costa il Giovane] della dimensione di metri 2 centimetri 49 per metri 1 centimetri 74, stimato zecchini 100 " 1320<sup>164</sup>.
11. Paese del Brill dipinto sopra il rame contornato da cornice a sguscio indorata della dimensione di centimetri 27 per centimetri 29, stimato zecchini 4, " 52:80.
12. Una testa ritratta dal vero in matita sopra carta bianca disegno del Tiziano, della dimensione di centimetri 25 per 34, contornato da cornice nera con filetti indorati, stimato zecchini 4. " 52:80.
13. Quadro dipinto sulla lavagna rappresentante una deposizione di Cristo appoggiato sulle ginocchia di Maria svenuta e sorretta da diverse figure, con Santa Maria Madalena in atto di baciargli i [*sic*] piede; lavoro di un pittore veneto che sente della maniera del Moretto [*sic*, per Moretto?] freggiato da cornice sagomata ed indorata dell'altezza di centimetri 34 per 44. Stimato zecchini 40 " 528.
14. Quadretto rappresentante un sudario dipinto sopra rame dell'altezza di centimetri 33 e larghezza 25, stimato zecchini uno " 13:20.
15. Ritratto di contadinella mezza figura in piccolo tenente in mano un cucchiaino in atto di approssimarselo per inghiottirne il cibo reputato di Scuola Fiamminga e che sente della maniera del Bandick [*sic*, per Van Dyck] contornato da cornice indorata a sguscio dell'altezza di centimetri 25 per 18 stimato zecchini 2 --- " 26:40.
16. Un ritratto di donna mezza figura grande al vero dipinto sopra tela con cornice nera di legno che sente della scuola olandese dell'altezza di centimetri 67 e larghezza centimetri 51. Stimato zecchini 6 ---- " 79:20. / £ 11.629:20

17. Quadro sopra tela rappresentante una Cleopatra mezza figura grande al vero bella copia tratta da un dipinto del Domenichino, dell'altezza di centimetri 84 per 69 con cornice a sguscio indorata, stimato zecchini 12 " 158:40.
18. Altra testa di Rubens della grandezza una volta e mezza il vero ritaglio del quadro ora esistente nell'I. R. Biblioteca in Mantova con cornice in nero e foglietta indorata all'interno, dell'altezza di centimetri 66 per centimetri 50, stimato zecchini 20 " 264.
19. Quattro Paesi di Campo Vecchio [Luigi Campovecchio] dipinti in tela dell'altezza di centimetri 29 larghezza 38, stimati zecchini 30 " 396.
20. Studio dipinto ad olio sopra carta di una testa di scuola veneta contornato da cornice nera con foglietta indorata all'intorno, dell'altezza di centimetri 48 per 38. Stimato zecchini 4 " 52:80.
21. Quadro sopra tela rappresentante Santa Maria Maddalena con gloria de putti della scuola di Guidoreni [*sic*] bolognese con cornice a sguscio nera e foglietta indorata all'intorno, dell'altezza di metri 1 centimetri 29, larghezza centimetri 95, stimato zecchini 35...462.
22. Copia di un quadro del Correggio su legno rappresentante il Martirio di S. Claudio dell'altezza di centimetri 34 per 27, stimato zecchini 1 " 13:20.
23. Quadro in tela rappresentante la nascita di Gesù illuminata a luce di fiacola, dell'altezza di centimetri 45 per 29, stimato zecchini 1 " 13:20.
24. Ritratto di Paolo Veronese dipinto in tela busto grande al vero con cornice nera e foglietta indorata dell'altezza di centimetri 46 per 37, stimato zecchini 10 ... " 132.
25. Una copia della Madonna del Cesto tratta da un dipinto del Correggio con cornice a sguscio indorata dell'altezza di centimetri 35 per 26, stimato zecchini 4 " 52:80.
26. Quadro in tavola di Benvenuto Tisi da Garofolo rappresentante l'annunciazione di Maria molto patito e ripetutamente restaurato dell'altezza di metri 2 centimetri 22, larghezza metri 1 centimetri 72, stimato zecchini 40 ... " 528<sup>165</sup>.
27. Una copia sul rame che si crede del Caracci tratta da un dipinto del Correggio rappresentante la nascita di Cristo con cornice nera e foglio intagliata all'intorno, dell'altezza di centimetri 52 per 37, stimato zecchini 6 " 79:20 / £ 13780:60
28. Due quadretti dipinti sul rame della scuola del Carlo Dolci rappresentanti Gesù in uno e nell'altro Maria freggiati da cornicetta in ebano e dell'altezza di centimetri 31 per 19, stimati zecchini 6 ...79:20.
29. Ritratto di una giovane mezza figura metà il vero dipinto in tavola e di genere fiamingo che sente la maniera di Holbeain [*sic*] con cornice a sguscio indorata dell'altezza centimetri 48 per 33 stimato zecchini 25 ... " 330.
30. Quadro in tela rappresentante una Madonna col Bambino in braccio di scuola parmense e che sente la maniera del Rondani con cornice nera e foglietta indorata dell'altezza di centimetri 47 per 38, stimato zecchini 30 ... " 396.
31. Tre ritagli in tela rappresentanti diverse qualità di frutta lavoro della pittrice Caffi, due dei quali sono dell'altezza di centimetri 88 e larghezza metri 1 e centimetri 6, e l'altro dell'altezza di centimetri 61 per 68, stimati zecchini 30 .... " 396
32. Quadro in tela rappresentante S. Cristofolo figura gigantesca di bella composizione e proporzione degno pensiero di Giulio Romano ed esecuzione del suo valente allievo Rinaldo Mantovano dell'altezza di metri 2 centimetri 89 e larghezza metri 1 centimetri 87. Stimato zecchini 150 ... " 1980<sup>166</sup>.



33. Quadro rappresentante due putti che si baloccano figure intere grandi al vero che sentono della scuola di Giulio Romano con cornice nera dell'altezza di centimetri 76 per 62, stimato zecchini sette ..... " 92:40.
34. Quadro dipinto in tela rappresentante Rud [*sic*, per Ruth] in atto di congedare una delle sue figlie dotive, dipinto di scuola veneta, figure intere con cornice nera filettata in oro della dimensione di centimetri 81 per 67, stimato zecchini 15 ... " 198.
35. Quadro in tela rappresentante la nascita del Bambino con S. Giuseppe e parecchi angeli piccole figure intere, opera di Paolo Veronese ornato di cornice nera filettata in oro dell'altezza di centimetri 62 per 44, stimato zecchini 25 ... 330.
36. Quadretto dipinto sul legno rappresentante Maria col divin figlio e S. Giovanni di scuola lombarda a mezze figure meno il putto che è intero con cornice indorata dell'altezza di centimetri 42 per 28 = zecchini 25 " 330. / £ 17.912:20
37. Tavoletta in legno rappresentante la Nostra Signora a mezza figura col Bambino a figura intera, in atto di baciarsi, opera che sente della scuola Romana, dell'altezza di centimetri 56 per 46, stimato zecchini 12... " 158:40.
38. Quadro in tela rappresentante Agher col figlio Ismaele nel deserto con gloria di putti, figure intere quadro dell'altezza di centimetri 60 per 39, lavoro di scuola olandese stimato zecchini 12 ... " 158:40.
39. Quadro in tela rappresentante il Dio Pane e Siringa dormiente con un satirello suo figlio, mezze figure grandi al vero di scuola veneta dell'altezza di metri 1 centimetri 15 per metri 1 centimetri 10, stimato zecchini 10 ... " 132.
40. Quadro dipinto in tela rappresentante diverse qualità di pollami del genere fiammingo dell'altezza di centimetri 61 per 80, stimato zecchini 10 ... " 132.
41. Quadro in tela rappresentante la Casta Susana al bagno sorpresa da due vecchi in atto di scoprirla ed acarezzarla, copia di un quadro del Rubens, mezze figure grandi al vero dell'altezza di metri 1 centimetri 6 e larghezza centimetri 80, del valore di zecchini quindici//15 ... " 198.
42. Quadro dipinto in tela rappresentante il Sogno di S. Romualdo, abbozzetto del quadro ora esistente nella chiesa di S. Barnaba in Mantova del Bazzani dell'altezza di centimetri 95 per 53, stimato zecchini 1 ... " 13:20<sup>167</sup>.
43. Quadro in tela rappresentante un leone ed una tigre, lavoro di scuola del Castiglioni Mantovano, dell'altezza di metri 1 centimetri 17 per metri 1 centimetri 52. Stimato zecchini 2 ... 26:40.
44. Quadro in tela dell'altezza di centimetri 61 per 76 rappresentante Cristo morto sorretto da Maria e da Nicodemo, busti della grandezza il vero, della scuola del Costa Mantovano, stimato zecchini tre .... 39:60. / £ 18770:20
45. Quadro sopra tela in forma di lunetta dipinto chiaro scuro rappresentante S. Orsola ed altre figure a cui viene presentato dall'architetto il modelletto del Tempio, dell'altezza di metri 2 centimetri 64 per metri 2 centimetri 56, opera delle belle del Bazzani del valore di zecchini 12 ... 158:40<sup>168</sup>.
46. Numero 16 /sedici/ quadri di stile barocco di pochissimo pregio in parte manomessi dipinti in tela di diverse dimensioni stimati zecchini otto /8/ ... 105:60. / Somma £ 19.034: 20

## Sculture ed altri oggetti

47. Scultura in marmo rappresentante la Vittoria figura intera di stile moderno dell'altezza di centimetri 48 e larghezza di centimetri 20, stimata zecchini sei /6/.... 79:20.
48. Busto grande al vero in marmo rappresentante un ritratto romano, che sente della maniera del Voo, restaurato, stimato zecchini 7...105:60 [*sic*].
49. Basso rilievo molto rilevato in marmo rappresentante una Madonna a mezza figura col Putto figura intera dell'epoca della fine del 1400, largo centimetri 44 e lungo centimetri 66, valutato zecchini 40... 528.
50. Una testa in marmo molto patita che rappresenta un giovine dell'epoca del 1500 valutata zecchini 5 .... 66.
51. Maschera antica di un Fauno dell'epoca del 1500 valutata zecchini 1 ... 13:20.
52. Piccolo frammento rappresentante tre piccole gulie [?] con bassi rilievi valore zecchini 1 ... 13:20.
53. Testa di marmo appoggiata a un busto di stucco grande al vero sopra mensola di marmo intagliata vecchia, zecchini 2 ... 26:40.
54. Testa di un bambino grande al vero in marmo sostenuta da una mensola intagliata appartenente alla scuola del 1500 zecchini 6 ... 79:20.
55. Busto in marmo grande al vero in buon stato dell'epoca del 1500 sostenuto da mensola come sopra, stimato zecchini 11 ... 145:20.
56. Altro busto in plastica grande al vero lavoro del 1400, sostenuta da mensola come sopra zecchini 7 ... 92:40.
57. Due colonne in marmo mancanti di basi ornate di fiorami a basso rilievo dello stile del 1500 dell'altezza di metri 2 centimetri 40, larghezza centimetri 25. Valutate zecchini 20 ... 264. / £ 20446:60
58. Altro basso rilievo in marmo ad ornato dello stile del 1500 dell'altezza centimetri 55 larghezza 38, stimato zecchini 7 ... 92:40.
59. Una testa di pietra dolce di poco pregio stimata zecchini 0-½ ... 6:60.
60. Un capitello di ordine corinzio in marmo dell'altezza di centimetri 37 per 41, zecchini 3 ... 39:60.
61. Due pezzi di marmo quadrati aventi scolpiti da un lato un basso rilievo a fogliami dall'altro emblemi militari dello stile del 1500 dell'altezza di centimetri 73 larghezza centimetri 31 stimato zecchini 6 ... 79:20.
62. Basso rilievo del 1400 in marmo rappresentante una Madonna col Bambino, una santa e due angeli, figure intere alto centimetri 36 e largo centimetri 27, stimato zecchini 8 ... 105:60.
63. Basso rilievo di marmo di forma ovale rappresentante due busti, il Nostro Signore e la Madre, lavoro moderno dell'altezza di centimetri 65 larghezza 42, valore zecchini 5 ... 66.
64. Piccola statua di marmo sopra mensola ornata di di [*sic*] bellissimo fogliame mancante del braccio destro seduta sopra un sasso, rappresentante un Ercole in riposo, lavoro del 1500, altezza centimetri 41 larghezza centimetri 19 valore zecchini 10 ... 132.
65. Basso rilievo in marmo rappresentante un guerriero la Dea della Sapienza collocato sopra un piedestallo al quale gira attorno una serpe ed è appoggiato un cerchio; as-

- sieme al genio della Vittoria figure intere meno il busto della Dea è alquanto patito in un angolo lavoro di greco scarpello, largo centimetri 42 alto centimetri 38 stimato zecchini 5 ... 66.
66. Tre busti grandi al vero sopra mensole di marmo aventi la testa pure marmo il restante di una pietra dolce opere antiche stimate zecchini 8 ... 105:60.
67. Altro busto moderno sopra mensola di marmo intagliata, scultura ben conservata, zecchini 4 ... 52:80.
69. Una testa in basso rilieuo rappresentante un Imperatore romano di forma circolare alto centimetri 30, valutato zecchini 1 ... 13:20.
70. Una pietra di porfido greggia larga centimetri 32 alta centimetri 50 grossa centimetri 7, stimata zecchini 8 ... 105:60.
71. Una vasca a forma di catino in marmo bianco della larghezza di centimetri 74, stimata zecchini 3 ... 39:60.
72. Tre frammenti di porfido, zecchini 1 ... 13:20.
73. Un tempietto alto centimetri 53, largo centimetri 26 tutto di ebano intarsiato di marmi vari, pietre di valore e minuti ornati di lamine sottilissime d'argento e d'oro, con colonnette di cristallo di rocca aventi le basi ed i capitelli d'argento dorato, con piccole gule di lapislazzuli, con molti segreti ripostigli di reliquie sante, tutti eseguiti colla massima precisione, come tutto il restante del mirabile lavoro stimato zecchini 75 ... 990.  
Il Tempietto è guardato dalla polvere con campana di cristallo.
74. Tre statuette d'argento massiccio indorate del peso di oncie 18 e grammi 9 che rappresentano Cristo legato e due manigoldi che lo flagellano di bellissimo stile stimate in complesso zecchini 30 ... 396<sup>169</sup>.
75. Statua di bronzo alta centimetri 24 rappresentante Bacco assieme a un piccolo satiro stimato zecchini 3 ... 39:60.
76. Una colonna di cristallo della rocca scanellata alta centimetri 22 stimata zecchini 1½ ... 19:80.
77. Un leone di rame indorato alto centimetri 8, stimato zecchini 1½ ... 19:80.
78. Due mezze colonne di aspro [*sic*] fiorito stimate zecchini 2 ... 26:40.
79. Lapislasuli di bella qualità oncie otto e mezzo stimato zecchini 4 ... 52:80.
80. Detto di mediocre qualità oncie undici e mezzo zecchini 2 ... 26:40.
81. Numero 12 pezzi di aspro fiorito compreso uno di aspro sanguigno verde, stimati zecchini 1 ... 13: 20.
82. Numero 13 agate stimate zecchini 1 ... 13:20.
83. Sei pezzi di marmo verde compreso uno di verde antico, stimati mezzo zecchino ... 6:60.
84. Piccolo piedestallo di Lapislasuli ed aspro fiorito stimato zecchini 1 ... 13:20. / £ 23020:60
85. Sette quadretti di marmo, 5 rappresentanti paesi in forma di mosaico e due di pietra paesina, stimati complessivamente zecchini 4 ... 52:80.
86. Una scatola di cartone piena di minuti frantumi di marmo diversi assieme ad altri pezzi di marmo comune, stimato mezzo zecchino ... 6:60.
87. Un Pesce impietrito, una Madonna dipinta in rame ed un'altra in pastiglia in tutto ½ zecchino ... 6:60.

88. Nove medaglie, tre di rame moderno e sei d'argento, una rappresentante l'effigie di Federico II Primo Duca di Mantova del 1500, l'altra rappresentante Napoleone e Maria Luigia da un lato, dall'altro il figlio, e l'ultima il rappresentante il ritratto di Leopoldo II, stimate complessivamente zecchini 1 ... 13:20.
89. Cinque palle nere levigate ... £ 15.
90. Una lastra circolare di verde antico della grandezza di 37 centimetri ... £ 48.
91. Due liste di marmo verde compreso un frammento di vaso cenerario, assieme ad altri pezzi di marmo ordinario in tutto £ 12.
- 91½. Due statue grandi al vero collocate sopra la cinta del giardino ... £ 250.

## Incisioni

- 92.
113. Incisione di Alberto Durer del 1400 rappresentante S. Gerolamo cosiddetto della zucca, prova freschissima, stimato £ 100.
132. Una cartella che contiene molti esercizi di disegno, qualche stampa e qualche litografia, assieme a due rotoli di disegni diversi ... £ 2. / Somma £ 26031:80

Guido Milani

Giacomo Fiamminghi

## 2.

## COLLEZIONE NEGRI

La collezione di Ferdinando Negri, morto nel 1863 (G. SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova, fra Gesuiti, principi e pittori, con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600-1608)*, Mantova 1979, p. 137 nota 30), fu descritta in un manoscritto, noto a Giancarlo Schizzerotto, il quale tuttavia non ne segnalò la segnatura (*ibid.*, p. 132). Alcuni anni fa Raffaella Perini lo recuperò e gentilmente me lo segnalò (Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, ms. 1012) e pertanto posso trascriverlo.

Nota di quadri in casa di Ferdinando Negri in Mantova, contrada Pradella N. 1006.

1° Palma il Vecchio – La beata Vergine col Bambino, Santa Lucia e S. Giovannino. Tavola in legno grande e bellissima. La Santa Lucia è il ritratto della celebre Violante Palma presa a modello da Tiziano.

2° Pordonone – Tre putti in tela. Egli la ripeté nel suo quadro della B. V. di Campagna a Piacenza.

3° Lanfranco Cav.e Giovanni – Copia bellissima della B. V., dipinta a fresco dal Correggio, che esiste nella Galleria di Parma, in tela.

4° Lelio Orsi di Novellara – Martirio di S. Lorenzo, in tavola.

5° Bernardino Gatti detto il Sojaro – La Natività in tela.

6° Scuola Toscana del secolo 16° = La B. V. che allatta il Bambino. Sul legno.

7° Di scuola Lombarda = La Natività in tela.

8° Campi Giulio. Cacciatore a cavallo in legno.

9° Parmigianino – B. V. col Bambino e con due Sante, Maddalena e Catterina. In tela bellissimo – A Dresda v'è una ripetizione variata: fu inciso in rame. Vedi Vasari, Affò, Mortara. È alto cent. i 58 largo cent. 49. N.B. La B. V. col Bambino presa da un disegno, ch'era di Carlo Bianconi, è nel libro intitolato *Franc. Mazzolae Graphides ... Bononiae ... 1788 fol.* [si legge male].

10° Maniera del Guercino = Fuga in Egitto, in tela.

11° Caracci Agostino = o secondo altri dello Schedoni = Sepolcro del Redentore. Dipinto sul rame. Alto palmi 2 largo 1 ½ grandezza straordinaria.

12° e 13° Canti Giovanni Parmigiano. Due quadri di battaglie, in tela. Di questo scrittore [sic] sono rare e pregiatissime le battaglie. Vedi Lanzi, Storia pitorica d'Italia, Pisa 1815, tomo 4, pag. 24.

14° Rubens = Quadro ad olio alto metri 1.42 lungo metri 2.18, Satiro che abbraccia una ninfa quasi ignuda con un cane da caccia, due polli d'India e molte pernici. Il cane, i polli le pernici che si ritengono lavoro di Giovanni Breugel, oppure di Francesco Snyders.

15° Rinaldo trattiene Armida che è in atto di uccidersi. Quadro ad olio, largo cent. 92, alto cent. 58, Scuola del Caracci.

## ABSTRACT

In the first half of the 19<sup>th</sup> century Mantua is considered as a lethargic city; a lively bunch of local personalities was, however, deeply concerned with commercing and collecting artworks. Mainly paintings, while sculptures, tapestries, drawings, silverware and other items were seldom in the eye of the storm. Artists, noblemen, craftsmen, bourgeois, reactionaries and Risorgimento souls were, without class distinction, those who sold, bought, falsified and profited on the paintings sought and found in Mantua and dispersed elsewhere. Carlo d'Arco, Antonio Ruggeri, the "Mincio hairdresser" Casiglieri, Antonio Nievo and a dozen more of Mantua citizens are the actors of the play. A play that is here for the first time analysed through plenty of unpublished archival sources.



## NOTE

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio l'Archivio di Stato di Mantova e l'Archivio Storico Diocesano di Mantova. Ringrazio anche Giulia Cantoni e, soprattutto, Giovanni Agosti.

## ABBREVIAZIONI

ANVMn Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova  
 ASCMn Archivio Storico Comunale di Mantova  
 ASMn Archivio di Stato di Mantova  
 DPA Documenti patrii d'Arco

1. Questa fase è stata oggetto di un eccellente studio del 1995 (M. EIDELBERG, E.W. ROWLANDS, *The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, «Gazette des beaux-arts», CXXIII (1994), 1504-1505, pp. 207-294) e di una monografia: R. PICCINELLI, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «superbissima galleria» di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010 [ma 2011].
2. S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 8-19. Occorre ricordare che, se non altro, non vi furono ulteriori soppressioni seguenti l'ingresso nel Regno d'Italia (1866).
3. G. SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova, fra Gesuiti, principi e pittori, con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600-1608)*, Mantova 1979, pp. 130-132.
4. *Ibid.*, p. 132.
5. S. L'OCCASO, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019, p. 161.
6. E.M. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni*, prima parte, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXIX (1992-1993) [1995], pp. 471-528; *Id.*, *Il patrimonio artistico veronese nell'Ottocento tra collezionismo e dispersioni*, seconda parte, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXII (1995-1996) [1998], pp. 391-478.
7. G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, I, Verona 1820, p. 130.
8. G. AGOSTINI, L. SCARDINO, *Inventari d'arte: documenti su dieci quadriere ferraresi del XIX secolo*, Ferrara 1997. Il virgolettato è a p. 10. Sfogliando le pagine del libro non sembra che emergano significative relazioni con Mantova.
9. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 27.
10. In una lettera a Carlo d'Arco del 25 maggio 1869 ricorda un suo passaggio per Mantova quattro anni prima (ASMn, DPA, b. 207).
11. Un'Erodiade su rame dell'Orbetto, già della galleria Manfrin di Venezia, sarebbe divenuta dopo il 1851 di proprietà di Alessandro Parmeggiani (ASMn, Archivio Portioli, b. 30, fasc. 11). Si tratta con ogni probabilità del dipinto su pietra attestato con quell'attribuzione e quel soggetto nella collezione veneziana: L. BOREAN, *La galleria Manfrin a*

- Venezia. *L'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine 2018, pp. 113 e 130. Il dipinto sembra a oggi non rintracciato: cfr. *Alessandro Turchi detto l'Orbetto. 1578-1649*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Verona 2019, p. 147.
12. ASMn, DPA, b. 208, nn. 2, 5 e 6.
  13. Il disegno si conserva a Mantova, Fondazione d'Arco, b. 216, fasc. 7, *Artisti mantovani*.
  14. S. L'OCCASO, *Collezionismo e committenza della famiglia Andreasi*, in *La famiglia Andreasi di Mantova*, a cura di E. Andreasi, G. Girondi, S. L'Occaso, R. Tamalio, Mantova 2015, pp. 124-179: 162. Tale Ruggero Conti era a sua volta proprietario del busto di Girolamo Andreasi oggi presso il fiorentino Museo Bardini, ma possedette anche uno *Sposalizio della Vergine* di Bazzani: L. CODDÈ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti, raccolte dal fu dottore Pasquale Coddè segretario delle Belle Arti in Mantova, aumentate e scritte dal dott. Fisico Luigi Coddè*, Mantova 1837, p. 15.
  15. S. L'OCCASO, recensione a *Il Museo Statuario di Mantova 1790-1915: fotografie e documenti*, a cura di C. Pisani e C. Guerra, Mantova 2015, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LI (2016), 142, pp. 153-157: 154.
  16. SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, cit., p. 137 nota 30.
  17. Mantova, Biblioteca del Seminario, L. Rosso, *Memorie storico-patrie e necrologie, con note e riflessioni relative del collettore, canonico Luigi Rosso*, 1830, tomo II, ms. XIV 308, p. 77. Si veda anche la «Gazzetta di Mantova» del 25 marzo 1843.
  18. Si pensi anche all'opera composta negli anni Trenta da Hector Berlioz.
  19. E. PLON, *Benvenuto Cellini. Orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées*, Paris 1883, pp. 268-270.
  20. «La Provincia di Mantova», 24-25 agosto 1891; vedi ASMn, Archivio Portioli, b. 30 bis.
  21. N. FORTI GRAZZINI, in *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Mantova 2010), con i contributi di N. Forti Grazzini, L. Meoni, S. L'Occaso, a cura di G. Delmarcel, Milano 2010, pp. 36-45 n. 1.
  22. *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 3: *L'epistolario Giovanni Antonio Armano - Giovanni Maria Sasso*, a cura di G. Tormen, Venezia 2009, pp. 339-340 n. 216 (in part. p. 340). Si veda anche L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 138.
  23. Mantova, Fondazione d'Arco, b. 217, fasc. 4, taccuino di viaggio del 1820-1822, p. 29. Matilde Gonzaga mi pare sia il sogno di qualcuno, forse teso a impiegare l'aura di Matilde di Canossa in un'epoca di dominazione gonzaghesca.
  24. ASMn, DPA, b. 207. La lettera continua con un appunto interessante: «Abbiamo avuto [Ruggeri e Belluti] qualche diverbio e disparere sul quadro acquistato da Rizzini, ma sempre ho voluto dir libero il mio sentimento»; mi pare si possa alludere al dipinto del Leonbruno.
  25. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 25 e pp. 78-79 Appendice 10. Partecipò alla perizia delle opere, a Milano, anche Giuseppe Molteni. Di un pranzo milanese «d'artisti, letterati, mecenati ed amatori dell'arti belle, radunato dal signor Molteni», si ha notizia negli appunti del canonico Luigi Rosso presso la Biblioteca del Seminario di Mantova (*Memorie storico-patrie e necrologie*, cit., tomo I, ms. XIV 307,

- p. 60). Ringrazio don Massimiliano Cenzato e Marzia Costanzi per aver favorito la consultazione del documento.
26. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 26; si veda anche ASMn, Archivio Portioli, b. 26.
  27. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*. cit., p. 51 nota 256. Il prefetto dell'Accademia Virgiliana, Cocastelli, il 6 marzo 1839 invitava d'Arco e Ruggeri, con lettera al primo, a valutare la richiesta di estradizione di alcuni quadri (ASMn, DPA, b. 203). Federico Cocastelli fu a sua volta proprietario almeno di una *Flagellazione* ritenuta di Mantegna: L'OCCASO, *Collezionismo e committenza della famiglia Andreasi*, cit., p. 161.
  28. Archivio dell'Accademia Nazionale Virgiliana, ex b. s.n. («Atti della nuova Accademia», 1865-1868), fasc. 1866.
  29. C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, seconda edizione con aggiunte e correzioni, Mantova 1842, «Appendice prima», p. IV n. 28.
  30. Cfr. «Gazzetta di Mantova», 14 maggio 1864, n. 56, p. 224.
  31. Non vi è traccia del dipinto di Razzetti in A. DONATI, *Paris Bordone*, Bergamo 2014.
  32. Giusto per offrire qualche esempio, una lettera di Giuseppe Acerbi del 6 novembre 1811 raccomanda Pietro Ogliani, affinché possa studiare a Milano con Luigi Sabatelli; una lettera di Carlo Arienti del 24 ottobre 1824 segnala che Agostino Comerio «è andato ad un paese vicino a Verona a mettere in opera un quadro di chiesa da lui fatto quest'anno»; il 25 aprile 1843, Opprandino Arrivabene scrive da Napoli e c'informa che Arienti è stato lì, mentre a Roma Giulio Cesare Arrivabene «accenna d'uscire dall'oscurità» con le sue opere (ASMn, DPA, b. 203). Emergono anche spunti critici curiosi, per esempio in una lettera del 7 luglio 1821 di Antonio Ruggeri, il quale dichiara di aver «trovato una accademia dipinta del barocco Bottani. Barocco? Ma la sua accademia è di carne e sembra a vederla di aver il modello avanti agli occhi. Cosa si vuole di più? Una natura più perfetta?» (*ibid.*). Il citato Arienti, per inciso, ci ha lasciato il suo nome graffito nella Galleria dei Mesi di Palazzo Ducale, dove evidentemente andò a studiare, nel 1816, l'opera di Giulio Romano. Ci sono poi riferimenti a lavori di Comerio a Verona e a Vicenza, notizie sui lavori in casa Rizzini a Gazzuolo, sul ritratto di Costanza d'Arco per mano di Ruggeri (b. 208, nelle lettere di Zanatta e di Luigi d'Arco, fratello di Carlo).
  33. Su Casiglieri: G. SCHIZZEROTTO, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova 1985, pp. 612-617. Il busto in gesso dipinto a finto bronzo qui riprodotto (fig. 1) si trova, giunto a noi in modesto stato di conservazione, nei depositi del Museo di Palazzo Ducale (inv. 16230); credo possa essere opera tarda di Antonio Ruggeri.
  34. Sulla questione si veda tuttavia: S. L'OCCASO, *Il Palazzo Ducale di Mantova nel 1907 e il suo volto neoclassico*, in *Il Forse che si forse che no di Gabriele D'Annunzio*, atti della giornata di studi (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 24 aprile 2010), a cura di R. Signorini, Firenze 2011, pp. 102-112: 107 nota 19.
  35. V.P. BORTONI, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città*, Mantova 1840, p. 115, ricorda Casiglieri come «raccolgitore di Quadri antichi». Sulla vicenda delle *Imperatrici*, si veda: P. BERTELLI, M. BOTTOLI, *Un ritrovato pittore del Seicento. Girolamo Pelosi da Gazzuolo*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXIX (2004), 118, pp. 31-44: 34-35.
  36. Le lettere citate di Casiglieri si conservano in ASMn, DPA, b. 204.

37. M.G. SORDI, *La chiesa di San Martino in via Pomponazzo*, «Quaderni di San Lorenzo», a cura di R. Golinelli Berto, 8 (2010), pp. 109-136: 127-128; S. L'OCCASO, *L'opera di Giovanni Canti*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 265-284: 278.
38. ASMn, DPA, b. 204.
39. Tutte le lettere qui citate del «parrucchiere del Mincio» si conservano in ASMn, DPA, b. 204.
40. ASMn, DPA, b. 203.
41. Sulla provenienza di questi fogli di Bazzani, si vedano: L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 354; *Giuseppe Bazzani (1690-1769). Disegni*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 2019-2020), a cura di A. Morari, Mantova 2019, p. 54.
42. L'OCCASO, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, cit., pp. 160-161.
43. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 23-24.
44. Le lettere di Moisè Susani sono in: ASMn, DPA, b. 208. Non è quindi Gaetano Susani a essere coinvolto nel progetto editoriale (cfr. P. CARPEGGIANI, *Un album di disegni raccolti da Carlo d'Arco*, Mantova 2007, p. 18).
45. Christie's, New York, 29 gennaio 2014, lotto 103 (invenduto); Sotheby's, Londra, 10 dicembre 2020, lotto 2.
46. Mantova, Fondazione d'Arco, manoscritti d'Arco, b. 217, fasc. 4, taccuino di viaggio del 1820-1822, p. 128, su un dipinto del Francia a Parma, che «molto ricorda la grande tavola che possiede il sig.r Susanni in Mantova».
47. *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel territorio*, Mantova 1827, p. 1 nota 1.
48. ASMn, DPA, b. 208. La lettera del 7 giugno 1817 specifica che la casa del signore ebreo era presso «Santa Carità».
49. S. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este: pitture tra Mantova e Ferrara intorno al 1600 (con alcune osservazioni sul collezionismo di opere del Correggio)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», nuova serie, LXXIII (2005) [2006], pp. 81-126: 123 nota 159.
50. R. MORSELLI, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati, di autori senza opere e di opere senza autori*, in *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, a cura di S. Lapenta e R. Morselli, Cinisello Balsamo 2006, pp. 19-169: 149-153. Circa la replica americana del dipinto di Ginevra: G. REBECCHINI, in *Giulio Romano. La forza delle cose*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 8 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023), a cura di B. Furlotti e G. Rebecchini, con la collaborazione di A. Geremicca, Venezia 2022, pp. 180-183 n. 30.
51. Sul dipinto: GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, seconda parte, cit., p. 417 nota 373.
52. Tutte le lettere di Romualdo Zanatta sono in: ASMn, DPA, b. 208.
53. ANONIMO, *Libri diversi*, «Giornale della letteratura italiana», XLVIII (1818), 33 (maggio-giugno), pp. 181-183.

54. *Risposta del Forestiere alla Appendice pubblicata in Mantova sotto il nome di Gaetano Susani contro le Osservazioni sul Nuovo Prospetto delle pitture, sculture ed architetture di detta città e suoi contorni*, Milano 1818, p. 9.
55. ASMn, DPA, b. 207.
56. ASMn, DPA, b. 207.
57. Tutte le lettere qui citate di Antonio Ruggeri sono in: ASMn, DPA, b. 207.
58. Per alcuni appunti su Ruggeri: S. L'OCCASO, *Giuseppe Razzetti (1801-1888) e la pittura nella Mantova preunitaria*, «Acme», LXI (2008), 2, pp. 169-198: 171; ID., *I Cavriani: committenza e collezionismo dal Quattrocento ai giorni nostri*, in *I Cavriani. Una famiglia mantovana. Vicende storiche e artistiche*, parte prima, a cura di D. Ferrari, Mantova 2012, pp. 87-165 e 277-315, *ad indicem*.
59. Un quadro del Migliara figura nella raccolta di Alessandro Nievo: «Appendice» I, n. 5.
60. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este*, cit., p. 88. Una copia del dipinto si conserva nella parrocchiale di Goito. Per le copie a stampa del dipinto: M. MUSSINI, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di traduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Reggio Emilia 1995, pp. 151-153 n. XVI. Non sembra invece che la copia a chiaroscuro sia identificabile tra quelle elencate da P.C. MARANI, *Il Cenacolo di Leonardo*, in P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano 1999, pp. 15-93: 74-79 nn. 1-42.
61. G. SARTORI, *Emergenze pittoriche nei territori di Gazzuolo, Belforte e Bozzolo, tra Rinascimento ed età barocca*, in *Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura*, a cura di C. Togliani, Mantova 2007, pp. 199-205: 199; S. L'OCCASO, *Teodoro Ghisi (1536 ca.-1601), un manierista «internazionale» a Mantova*, «Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien», 15/16 (2009/2010) [2010], pp. 139-154: 139. La firma di Teodoro emerse a quanto pare solo verso la fine dell'Ottocento. Il collegamento tra le due lettere è suggerito da R. BERZAGHI, *Tre dipinti e un nome per il «Maestro Orombelli»*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, catalogo della mostra (San Benedetto Po 1989), a cura di P. Piva e E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 171-192: 173, ma non escludo che esse parlino di due opere distinte. Il dipinto di Tura è passato in asta Finarte, Milano, 28 novembre 1995, lotto 129, poi ancora nel 1999.
62. D. EKSERDJIAN, *Correggio's Reclining "Magdalen" Rediscovered*, «The Burlington Magazine», CLXI (2019), 1396 (luglio), pp. 556-561. Il dipinto è poi passato in asta Sotheby's, New York, 27 gennaio 2022, lotto 23.
63. Tutte le lettere citate sono conservate in: ASMn, DPA, b. 207.
64. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este*, cit., p. 101.
65. Gaetano Giordani il 12 settembre 1863 scrive che il *Ritratto di Giovan Battista Fiera* è di James Hudson e avanza una corretta attribuzione a Lorenzo Costa il Vecchio; accenna inoltre al catalogo delle pitture di casa Del Buono, stampato da Caranenti in 8°. Il 5 maggio 1863 Giordani scrive ancora al conte d'Arco: «Ho una incisione a contorno di una Vergine, Bambino e Santi attribuita al Francia stesso, mi si dice appartenere al R. Museo di Mantova» (ASMn, DPA, b. 203). Quanto al *Ritratto di Battista Fiera*, esso proveniva dalla collezione Andreasi di Mantova, come attesta la scritta sul retro



- della copia di Luigi Nicolini, presso la Biblioteca Comunale di Mantova (L'OCCASO, *Collezionismo e committenza della famiglia Andreasi*, cit., p. 165), ma sembra che in un periodo compreso tra il 1814 e il 1848 fosse a Milano: E. NEGRO, N. ROIO, *Lorenzo Costa. 1460-1535*, Modena 2001, p. 127.
66. I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, pp. 374 e 377; G. AGOSTI, *Ai granai di Stefano*, in L'OCCASO, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, cit., pp. IX-XIV: XIII.
67. Le sue lettere sono in: ASMn, DPA, b. 204.
68. Bartolomeo Borali – era lui il collezionista, non Coriolano (cfr. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 21) – teneva a Mantova una ricevitoria del lotto: *Almanacco imperiale reale per le province del Regno Lombardo-Veneto soggette al governo di Milano per l'anno 1820*, Milano s.d., p. 488.
69. Difficile, se non impossibile, sembra rintracciare il citato «Dosso Dossi», ma ne approfitto per riportare all'attenzione degli studi mantovani il quadro di Cardiff (National Museum of Wales, inv. A 3906), del quale peraltro non mi pare si conosca la storia ottocentesca. Il dipinto è interessante da un punto di vista iconografico, poiché sulla tavoletta retta dalla Sibilla compaiono i seguenti versi, forse apposti successivamente, tratti in parte dal Libro x (200) dell'*Eneide*: «Sum quae de / Tusco concepit / fulmine [*sic*, per flumine?] natum / Qui muros / matrisque / dedit tibi / Mantua no/men».
70. Sull'*Ester e Assuero*: R. SIGNORINI, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova*, Mantova 2000, p. 211.
71. SARTORI, *Emergenze pittoriche*, cit., p. 203. Dal Pero ebbe forse nome di battesimo Stefano: cfr. SCHIZZEROTTO, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, cit., p. 356.
72. ASMn, DPA, b. 208.
73. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 21.
74. Giovanni Agosti suggerisce un possibile legame con la *Madonna del roseto*, già in Sant'Orsola a Mantova e oggi a Monaco di Baviera, Alte Pinakothek. Se quest'opera fu asportata fin dal 1797, a Mantova se ne conservavano tuttavia delle copie: L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 15 e 44 nota 93.
75. P. BERTELLI, *L'altra Madonna della Vittoria. La Vergine, i Santi e gli ebrei*, «Postumia», 32 (2021), 1, pp. 145-167: 148-150. L'inedita documentazione sull'opera era stata segnalata dal sottoscritto.
76. BERTELLI, BOTTOLI, *Un ritrovato pittore del Seicento*, cit., p. 41 nota 14.
77. M. GREGORI, *Giovan Battista Moroni, in I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 288-289 n. 160. Il dipinto sarebbe stato infatti acquistato dall'inglese Jones entro il 1833, per poi andare in Inghilterra.
78. In un documento bergamasco del 1839 Benucci è detto invece fiorentino: F. ROSSI, «Affari quadrari» tra Bergamo e Brescia, in *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia 1994, pp. 329-342: 331.
79. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 260. In merito ai frammenti della pala, si veda anche GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, seconda parte, cit., p. 407.

80. E.A. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, pp. 207-212 n. 88.
81. G. ARRIVABENE, *Memorie della famiglia Mantegna*, a cura di G. Malacarne, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXVII (1992), 5, pp. 101-122: 115. Soresina, pittore, fu anche proprietario del *San Girolamo* di Leonbruno, prima che esso fosse acquistato da Belluti: C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova 1857, p. 65.
82. E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia 1998, p. 134 n. 446, p. 161 n. 577, p. 142 n. 484; G. AGOSTI, *Stefano all'archivio*, in S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, pp. XI-XXI: XIX-XX.
83. S. L'OCCASO, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, «Acme», 3 (2010), pp. 113-160: 121-124.
84. Si veda anche G. AGOSTI, *Su Mantegna, I: La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 264 nota 122.
85. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, II, Mantova 1859, p. 88.
86. Mantova, Fondazione d'Arco, cart. E-4, nn. 64-67. Ringrazio Silvia Tosetti e Francesca Rapposelli per aver agevolato la consultazione dei materiali. Una copia di formato quadrato della *Circoncisione* Cabral si conserva a Roma, in Santa Cecilia in Trastevere. Sul dipinto di Lorenzo Costa: B. SECCI, «Lorenzo Costa pittore di corte a Mantova: 1506-1535», tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, rel. D. Benati, a.a. 2005/2006, pp. 35-36 n. 10. Sul dipinto, che era in collezione Cabral già nel 1834, si veda: NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa*, cit., p. 123 n. 52.
87. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, prima parte, cit., pp. 520 e 524-525.
88. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, seconda parte, cit., p. 433 nota 426.
89. *Indizii di castigato disegno, di vivaci colori. Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi*, catalogo della mostra (Mantova 1992), a cura di U. Bazzotti, Mantova 1992.
90. R. BERZAGHI, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, II: *Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, a cura di P. Marini, E. Napione e G. Peretti, Cinisello Balsamo 2018, pp. 314-316 n. 379.
91. ASMn, Archivio Portioli, b. 26.
92. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 25. Ringrazio Roberto Contini per la gentile disponibilità dell'immagine che pubblico.
93. S. L'OCCASO, *San Cristoforo*, in *Conventi e monasteri soppressi*, «Quaderni di San Lorenzo», 7 (2009), a cura di R. Golinelli Berto., pp. 59-77: 71-74.
94. C.G. GERLI, G. VALLARDI, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi sugli originali*, Milano 1830, p. 18. L'inciso tra parentesi uncinato è manoscritto su una copia del volume, conservata nella Biblioteca Teresiana di Mantova (St. 9) cui fu donata nel 1852 dallo stesso Vallardi.
95. F. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti, con una lettera di Roberto Longhi*, Firenze 1968, p. 177 n. 72.
96. M. CARMINATI, *Cesare da Sesto*, Milano-Roma 1994, pp. 148-150 n. 3.
97. L'OCCASO, *San Cristoforo*, cit., pp. 73-74, da cui sono tratti alcuni dei documenti citati qui a seguire, su Belluti.

98. ANVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 36, fasc. 1815.
99. ASMn, Scalcheria, b. 139, 24 maggio 1816.
100. ASMn, Scalcheria, b. 139.
101. L. VENTURA, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995, p. 157.
102. L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, II, Parma 1818, pp. 191-192.
103. *Incisioni di Pietro Biaggi*, catalogo della mostra (Mantova 1993), a cura di G.M. Erbesato e P. Giovetti, Canneto sull'Oglio 1993.
104. Da alcuni anni per lo più si ritiene che il *Giudizio di Mida* possa essere di Lorenzo Costa il Vecchio e che la *Pietà* sia opera di qualche anonimo seguace di Giulio Romano: S. L'OCCASO, *Premiata ditta Costa pittori*, «Prospettiva», 128 (2007) [2008], pp. 62-79: 64-66.
105. La firma dell'artista è emersa – molti decenni dopo l'attività del Belluti – anche su altri due dipinti, naturalmente: l'*Allegoria* di Brera e la *Natività* di Tokyo.
106. C. D'ARCO, *Registri artistici necrologici di Mantova*, Bologna 1842, p. 17.
107. ASMn, DPA, b. 207.
108. Ringrazio Elisa Superbi per le verifiche svolte su questi spartiti che, secondo Giovanni Guerreschi (che ringrazio), rivelano conoscenza della musica e competenza negli strumenti a tastiera. I pezzi denotano a suo parere una certa cognizione della materia, in particolare i frammenti della sonata (Mus 4874.1 e 4874.2-1), ma l'esito è assai meno soddisfacente laddove Belluti si cimenta in forme più ottocentesche (Mus 3837-2).
109. Come gentilmente m'informa Elisabetta Passerini (Fondazione Accademia di Belle Arti «Pietro Vannucci»), Sigismondo Belluti fu nominato accademico d'onore dall'istituzione perugina il 12 luglio del 1825 e il diploma dovrebbe essergli stato recapitato a settembre.
110. M. CAFFI, *Due lettere inedite concernenti il pittore mantovano Lorenzo Leonbruno*, «Archivio storico italiano», terza serie, XXVI (1877), pp. 141-144: 142.
111. CODDÈ, *Memorie biografiche*, cit., p. 82 nota a.
112. L'OCCASO, *San Cristoforo*, cit., p. 74.
113. I. MARELLI, in M. AMATURO, I. MARELLI, L. VENTURA, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, Brescia 1994, p. 132 n. 31.
114. F. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, con una lettera di R. Longhi, Firenze 1968, pp. 177 n. 72, 197 n. 177, 204 n. 277, 205 n. 292, 209 n. 344.
115. *Ibid.*, p. 187 n. 127; M. DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli. 1500-1569*, Firenze 1997, p. 122 n. 15.
116. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi*, cit., p. 198 n. 180. Potrebbe essere una copia da un'invenzione di Guido Reni il cui originale è a Washington (D.S. PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, pp. 330-331 n. 17). Un *Gesù Bambino che dorme*

- sulla croce, copia da Allori degli Uffizi, fu donato da Gaetano Susani e si conservava nella sagrestia del clero di Sant'Andrea (P. PELATI, *La basilica di S. Andrea*, Mantova 1952, p. 35).
117. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi*, cit., p. 207 n. 317. Il dipinto di Marco d'Oggiono era un «Cristo morto. In legno, m. 1,90 × 2,35», finito ai conti Maggi (*ibid.*, p. 180 n. 83).
118. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 176.
119. Lo si evince grazie all'inventario di vendita che conosco grazie ad Andrea Torelli. La descrizione del dipinto coincide abbastanza bene con quello che negli anni Sessanta del Novecento era in Messico: L'OCCASO, *Premiata ditta Costa pittori*, cit., p. 78 nota 82. Una *Flagellazione* di Giulio Romano è anche attestata tra i quadri già della collezione Bordon di Verona e messi in vendita nel 1819: GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, seconda parte, cit., p. 395.
120. Mantova, Biblioteca del Seminario, Rosso, *Memorie storico-patrie e necrologie*, cit., tomo I, ms. XIV 307, pp. 3-6; SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, cit., p. 131.
121. Le Accademia supplirono infatti con le competenze scientifiche alle funzioni di tutela: A. EMILIANI, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I: *Materiali e problemi*, I: *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 99-162: 119-120.
122. S. MOMESSO, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella 2007, pp. 37 e 313-315 doc. 98; Scarpa nel 1829 dice però che il dipinto era della famiglia Suardi da sei generazioni. G. DELMATTI, *Il Ritratto del Duca d'Urbino di Raffaello*, 1891, p. 36 nota 48, afferma che il dipinto era in casa Suardi già nel 1813, il che esclude la possibilità di identificarlo con quello transitato per Mantova. Per un inquadramento critico del dipinto: G.C.F. VILLA, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Roma, 14 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di G. Valagussa e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2010, pp. 104-105 n. 34. Ringrazio Paolo Plebani sia per la disponibilità dell'immagine qui pubblicata, sia per le informazioni bibliografiche sull'opera.
123. *Lettere all'artista. Testimonianze d'arte nell'Ottocento dall'epistolario di Adeodato Malatesta*, a cura di L. Rivi, Modena 1998, p. 77.
124. ASDMn, Santa Barbara, b. 224, fasc. «Cappella di S. Giovanni». Il dipinto di Daniel van den Dyck è schedato in L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 356-357 n. 436.
125. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 126 e 140.
126. SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, cit., p. 131.
127. S. L'OCCASO, *Pitture dell'epoca del duca Ferdinando*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXI (2004), pp. 53-68: 59-60.
128. ROSSO, *Memorie storico-patrie e necrologie*, tomo II, cit., p. 31; SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, cit., p. 131; ID., *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, cit., p. 312, circa un concerto per violino tenutosi nel 1827 a casa sua.
129. Il dipinto è passato in asta Pandolfini, Firenze, 5-6 ottobre 2009, lotto 364, con una pretesa provenienza dalle collezioni Gonzaga e con la corretta identificazione con il quadro pubblicato da Carlo d'Arco.
130. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, cit., p. 22 nota 3.

131. S. MARINELLI, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli e A. Mazza, Verona 1996, pp. 345-391: 390 nota 17.
132. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, cit., pp. 59-60; I. MARELLI, in AMATURO, MARELLI, VENTURA, *Zenone Veronese*, cit., pp. 137-139 n. 36; I. DI MAJO, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Parigi 2008, pp. 434-435 n. 191.
133. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 44 nota 83. Anche Rassegghini è menzionato come possessore di una «galleria di Quadri» da BOTTONI, *Mantova numerizzata*, cit., p. 118.
134. Castenedolo (Brescia), Archivio Fornasini, Fondo Tosio, b. 4, fasc. 7. La visione dei documenti di quell'archivio è stata possibile grazie alla cortese disponibilità della proprietà, Gianni Navarini, che ringrazio, e di Bernardo Falconi, che con molta cortesia ha provveduto a inviarmi immagini dei documenti qui citati. Un grazie va anche a Roberta D'Adda.
135. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 125-127 n. 75.
136. L'OCCASO, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, cit., p. 103.
137. ASMn, Archivio Notarile, notaio Andrea Balanini, b. 1715bis, 3 luglio 1793.
138. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 120-121.
139. *Ibid.*, p. 51 nota 260; R. BERZAGHI, in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale*, cit., pp. 266-267 n. 312.
140. BOTTONI, *Mantova numerizzata*, cit., p. 120.
141. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 21 e 44 nota 83. Il dipinto appartenne sia a Rassegghini che a Borali.
142. Castenedolo (Brescia), Archivio Fornasini, Fondo Tosio, b. 4, fasc. 7; cfr. G. SCARBELLI, *L'Archivio della biblioteca Fornasini - Castenedolo*, «Brixia Sacra», IX (1974), 4-5 (luglio-ottobre), p. 103.
143. GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, parte prima, cit., p. 479.
144. ASCMn, titolo X-3-4, fasc. 1857-1866.
145. C. TOGNERI DOWD, *The Travel Diaries of Otto Mündler*, «The Walpole Society», LI (1985), pp. 63-342: 155.
146. Se il dipinto discusso in merito alla perizia di Koch del 1822 era ancora in collezione Susani, non può certamente essere identificato con quello oggi a Bergamo, del quale si è detto nelle pagine precedenti.
147. Londra, National Gallery, ms. NG 22/1-37, 1857, v3, cc. 5v-6r.
148. *Ibid.*, c. 6v.
149. *Ibid.*, 1857/II, cc. 3v-4r.
150. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 179-180 n. 166.
151. L'OCCASO, *Giuseppe Razzetti*, cit., p. 176.
152. Si tratta chiaramente di Giovanni Sanguinetti, l'allievo di Sabatelli che abbiamo incontrato, in queste pagine, anche ricostruendo le vicende di Belluti.



153. F. MONDADORI, *La famiglia Rizzini dal XVII al XX secolo. Apogeo e declino di una famiglia*, Guidizzolo 2003, pp. 73-74.
154. Su queste situazioni – Lovere, Pavia, Brescia e Cremona – si vedano i contributi nel capitolo «Collezionismo privato e pubblica utilità», in *Musei nell'Ottocento, alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012. È sintomatico che Mantova sia completamente assente dal capitolo in questione.
155. Circa la Commissione di Tutela: L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 26. Altra Commissione costituita nel 1801 (*ibid.*, p. 14) ebbe diverse finalità.
156. A. SCOTTI, in *Musei nell'Ottocento*, cit., p. 32.
157. BOREAN, *La galleria Manfrin a Venezia*, cit., pp. 7-8.
158. Al novero dei frammenti rintracciati o noti dalle fonti, di cui a L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 259-260, si aggiunga quanto in GUZZO, *Il patrimonio artistico veronese*, parte prima, cit., p. 407.
159. Il documento, già noto a SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova*, cit., pp. 130-131, è stato edito online da Fausta Samaritani e in diverse occasioni parzialmente studiato dal sottoscritto.
160. Luigi Sabatelli, in relazione con Mantova in diverse occasioni: L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., *ad indicem*.
161. Si tratta probabilmente di una delle copie del dipinto di Praga, proveniente da Santa Maria della Presentazione ossia la Cantelma; quel dipinto misura 170 × 130 cm, ma era già nel 1822 nella collezione di Ernst Waldstein: *cfr.* SAFARIK, *Fetti*, cit., pp. 153-157 nn. 39a-39c.
162. Potrebbe trattarsi della loggia di Davide di Palazzo Te, della quale Migliara prese un appunto grafico? *Cfr.* *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, testi di M.C. Gozzoli, M. Rosci e G. Sisto, Alessandria 1977, p. 367 n. 804, indicato appunto come «Atrio di Palazzo Te».
163. Si tratta del dipinto oggi al Louvre di Parigi, sul quale si veda qui alle pp. 114 e 116.
164. Il dipinto dovrebbe essere quello già in San Cristoforo: L'OCCASO, *San Cristoforo*, cit., pp. 66-67 e 70.
165. È il dipinto oggi presso la collezione Cini di Venezia: *ibid.*, pp. 70-71.
166. In merito a quest'opera, perduta, si veda: S. L'OCCASO, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, p. 70.
167. Su quest'opera, forse recentemente riemersa in una collezione privata, si veda S. L'OCCASO, in R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti 1630-1866*, Mantova 2014, p. 78.
168. Si tratta dello splendido monocromo di Domenico Fetti ora nel Museo di Palazzo Ducale: L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 300-302 n. 351. Il documento riporta quindi un'attribuzione erranea di un secolo e passa.
169. La descrizione ricorda il gruppo di Alessandro Algardi, ma chiaramente è troppo generica per poterla legare a un preciso autore.

# INDICE DEI NOMI (*fino al XIX secolo*)

- Accordi, Pietro: 91  
 Acerbi, Giuseppe: 131  
 Affò, Ireneo: 128  
 Agazzi, Francesco: 94  
 Ala Ponzone, Giuseppe  
 Sigismondo: 120  
 Albertinelli, Mariotto: 93  
 Algardi, Alessandro: 139  
 Allegri, Antonio, *vedi* Correggio  
 Allori, Cristofano: 136  
 Amadei, (Francesco?): 90  
 Amati, Nina: 111  
 Andreasi, famiglia: 84, 115, 133  
   Girolamo: 93  
 Antoldi, Francesco: 94  
 Antoldi, Luigi: 88, 117  
 Antonio da Pavia: 116, 118  
 Arco (d'), famiglia: 115-116  
   Carlo: 83-91, 93-105, 107-108,  
   110-111, 116-118, 120, 129, 131,  
   133, 137  
   Costanza: 131  
   Luigi: 84, 97, 99, 131  
 Aretusi, Cesare: 101  
 Arienti, Carlo: 131  
 Armano, Giovanni Antonio: 87  
 Arrivabene: 102  
   Francesco: 104  
   Giovanni: 104  
   Giulio Cesare: 114, 131  
   Opprandino: 131  
 Artoni, Francesco: 90  
 Asburgo: 120  
 Ballardì, Luigi: 90, 118  
 Barocchi, Federico: 97, 107  
 Bazzani, Giuseppe: 84, 91, 124,  
 130, 132  
 Bedoli, Girolamo: 112  
 Beffa Negrini, Antonio: 116  
 Begarelli, Antonio: 84  
 Bellasio: 106  
 Bellini, Giovanni: 101, 122  
 Belluti, Sigismondo: 87, 90-91,  
 94-95, 98, 103-104, 108, 110-112,  
 130, 135-136, 138  
 Benucci: 105, 134  
 Berlioz, Hector: 130  
 Bertani, Giovanni Battista: 108-109  
 Bettinelli, Saverio: 116  
 Biaggi, Pietro (Pierino): 84, 94,  
 110-111  
 Bianchi, Giulia: 105  
 Bianchi, (Giuseppe?): 107  
 Bianconi, Carlo: 128  
 Bisesti, Pietro: 94  
 Bonaccorsi, Pietro, *vedi* Perin  
 del Vaga  
 Bonazzi, Giuseppe: 118  
 Bonfanti: 97, 101  
 Bonsignori, Francesco: 107, 116, 118  
 Bonvicino, Alessandro, *vedi*  
 il Moretto  
 Boralì, Bartolomeo: 97-98,  
 100-104, 118, 134, 138  
 Boralì, Coriolano: 134  
 Bordon, Paris: 88  
 Bordoni: 137  
 Borgani, Francesco: 93  
 Bottani, Giuseppe: 98, 131  
 Borticelli, Sandro: 92-93  
 Bottoni, Vincenzo Paolo: 118  
 Braghirolli, Wilermo: 113-114  
 Brambilla, Giambattista: 84  
 Brembati: 105  
 Bril, Paul: 122  
 Brueghel, Jan: 128  
 Bugiardini, Giuliano: 93  
 Buonarroti, Michelangelo,  
*vedi* Michelangelo  
 Buonfanti, *vedi* Bonfanti  
 Bustaffa, Luigi: 86, 94  
 Cabral: 107, 135  
 Caffi, Margherita: 123  
 Caldana, Annetta: 118  
 Caldana, Francesco: 118  
 Caldana, Lucia: 119  
 Caleffi, Gioacchino (don): 97,  
 104, 116  
 Calìari, Paolo, *vedi* Paolo  
 Veronese  
 Cami (frate): 104  
 Campi: 116  
   Giulio: 128  
   Vincenzo: 118  
 Campovecchio, Luigi: 123  
 Canti, Giovanni: 128  
 Capilupi, famiglia: 119  
 Caravaggio (il): 101-102  
 Carletto: 111  
 Carpaccio, Vittore: 103  
 Carpioni, Giulio: 102  
 Carracci: 90, 98, 102, 116, 119, 123, 128  
   Agostino: 128  
 Casiglieri, Antonio: 80, 89-90,  
 95, 100, 103-105, 108, 111, 121, 131  
 Castiglione, Francesco: 105, 107,  
 121, 124  
 Castiglione, Giovanni  
 Benedetto, *vedi* il Grechetto  
 Catena, Vincenzo: 112-114  
 Cavriani, famiglia: 115, 119  
 Cecchi, Gaetano: 97  
 Cellini, Benvenuto: 86  
 Cerquozzi, Michelangelo: 102  
 Cesare da Sesto: 107-108, 110  
 Chasteau, Guillaume: 97  
 Cocastelli, Federico: 131  
 Coddè, Pasquale: 84, 112  
 Collini, (Mariano?): 97  
 Comerio, Agostino: 84, 89, 97,  
 101-105, 111, 121, 131  
 Conti, Ruggero: 130  
 Contini Bonacossi: 98  
 Coppi: 107  
 Correggio (il): 83, 87, 97,  
 100-102, 105-106, 110, 119, 123, 127  
 Cort, Cornelisz: 103  
 Costa, Ippolito: 106  
 Costa, Lorenzo detto il Giovane:  
 122, 124  
 Costa, Lorenzo detto il Vecchio:  
 101, 107, 133, 135-136  
 Costabili: 106  
 Craunstone: 107  
 Crivelli: 105  
 Dal Bono, Giuseppe: 116, 133

- Dal Moro, *vedi* Del Moro  
 Daniele da Volterra: 97  
 Da Persico, Giovanni Battista: 82  
 Defendi, Giuseppe: 84  
 Del Buono, *vedi* Dal Bono  
 Della Bruna, Vincenzo: 97  
 Del Moro, Battista: 102  
 Del Pero, Stefano: 98, 102, 134  
 De Moll: 84  
 Diedo, Gaspare: 90  
 Dolci, Carlo: 123  
 Domenichino (il): 116, 123  
 Dosso Dossi: 87, 101, 134  
 Duccio di Boninsegna: 103  
 Dürer, Albrecht: 84, 127  
 Dušák, František Josef Benediky: 111  
 Eastlake, Charles Locke: 83, 87, 119  
 Este (d'), Alda: 84-85  
 Este (d'), Isabella: 101  
 Fabbrici, Sigismondo: 86  
 Facchetti, Antonio: 116  
 Facchini, (Annibale?): 116, 118  
 Fetti, Domenico: 106, 121, 139  
 Fiamminghi, Giacomo: 127  
 Fochessati, famiglia: 118  
 Francia, Francesco: 87, 93-94, 102, 104, 132-133  
 Gaggi, Anna: 119  
 Gallizzi, (Luigi?): 90  
 Garofalo (il): 91, 104, 106, 123  
 Gaspari: 107  
 Gatti, Bernardino, *vedi* il Sojaro  
 Gerli, Carlo Giuseppe: 110  
 Gessi, Francesco: 116  
 Gherardo delle Notti: 116  
 Ghirlandaio: 122  
 Ghisi, Teodoro: 98, 118, 133  
 Gian Cristoforo Romano: 84  
 Giglioli, Giovanni: 88  
 Giordani, Gaetano: 83, 133  
 Giorgione (il): 98  
 Giulio Romano: 84, 88, 94, 96, 98, 105, 107, 110, 112, 116, 119, 123-124, 131, 136-137  
 Gobio, Francesco: 118  
 Gommarabica, Paolino: 91, 98, 101, 111, 116  
 Gonzaga, famiglia: 100, 110, 112, 137  
     Carlo I: 112  
     Ferdinando: 97  
     Maria: 107  
     Matilde: 87, 130  
     Vincenzo II: 81  
     (dei Nobili), Federico: 90  
 Gonzaga (di Novellara): 107  
 Gonzaga Nevers, Ferdinando Carlo: 81  
 Grechetto (il): 105  
 Guala, (Luigi?): 105  
 Gualino: 112  
 Guercino (il): 116, 128  
 Guerrieri, Tullo: 94  
 Guerrieri Gonzaga, famiglia: 94  
 Holbein, Hans: 123  
 Honthorst (van), Gerard, *vedi* Gherardo delle Notti  
 Hudson, James: 133  
 Jones, William: 134  
 Koch, Joseph Anton: 112, 138  
 Laffranchini, Cristoforo: 94  
 Lanfranco, Giovanni: 127  
 Lanzi, Luigi: 128  
 Lanzoni: 105  
 Lasagna: 91  
 Lazzarini, Gregorio: 105  
 Lechi, Teodoro: 108, 110-112  
 Leonardo da Vinci: 83, 91, 97, 108, 110  
 Leonbruno, Lorenzo: 95, 98, 108, 110-111, 119-120, 130, 135  
 Longhi, Giuseppe: 91  
 Longhi, Luca: 87  
 Lorenzini: 110  
 Luteri, Giovanni, *vedi* Dosso Dossi  
 Maganza: 102  
 Maggi: 137  
 Maina, Giacinto: 93-94  
 Majer: 104  
 Malaspina, Luigi: 120  
 Malatesta, Adeodato: 113  
 Malavigi, Giacomo: 107  
 Mancini, Domenico: 116-117  
 Mantegna, Andrea: 83, 87, 93, 102-103, 105-106, 131  
 Marangoni, fratelli: 116  
 Marco d'Oggiono: 112, 137  
 Mari, Gaetano: 114  
 Masetti: 118  
     Agostino: 118  
     Antonio: 118  
     Gian Battista: 118  
 Matilde di Canossa: 130  
 Mazzola, Francesco, *vedi* Parmigianino  
 Mazzola, Giacomo: 97  
 Medi, Antonio: 116  
 Medici (de'), Cosimo II: 97  
 Meneghini, Cesare: 101  
 Merisi, Michelangelo, *vedi* Caravaggio  
 Michelangelo: 102  
 Migliara, Giovanni: 97, 122, 133, 139  
 Milani, Guido: 127  
 Molteni, Giuseppe: 83, 130  
 Momoletto: 104  
 Monga, Andrea: 107  
 Montini, Luigi (don): 107  
 Morelli, Giovanni: 101  
 Moretto (il): 103, 122  
 Morganti: 102  
 Moro, Francesco, *vedi* Torbido  
 Morone, Domenico: 118  
 Moroni, Giovan Battista: 103-105, 108, 111, 118  
 Mündler, Otto: 83, 87, 119  
 Murari, Girolamo: 112  
 Negri, Ferdinando: 84, 89, 127  
 Nerli, Margherita: 114  
 Nicolini, Luigi (don): 98, 133  
 Nievo, famiglia: 116  
     Alessandro: 83-84, 89, 97, 101, 104, 110-111, 118, 121, 133  
     Ippolito: 83  
 Nuvoloni: 101  
 Ogliani, Pietro: 131  
 Orbetto (l'): 102, 129  
 Orsi, Lelio: 127

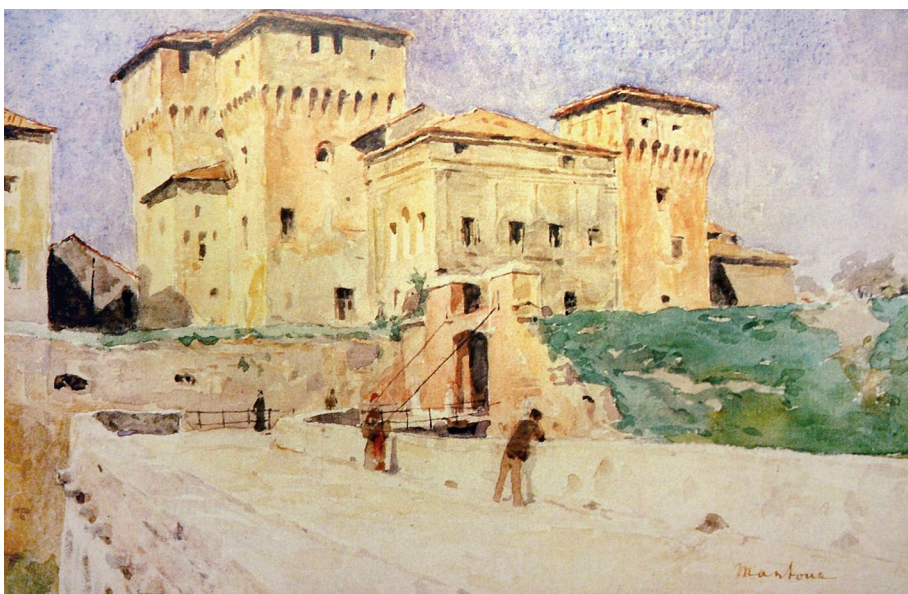
- Paleotti, Alessandro: 105  
 Paleotti Lanzoni, Annibale: 104  
 Paleotti Lanzoni, Francesco: 104  
 Palma, Jacopo, detto il Vecchio: 116-117, 127  
 Paolo Veronese: 90, 102, 108, 112, 123-124  
 Parmeggiani, Alessandro: 129  
 Parmigianino (il): 98, 102-103, 128  
 Pasqualotto, Costantino: 102  
 Pellicani, Paolo: 95  
 Pelosi, Girolamo: 90  
 Perino del Vaga: 119  
 Perkins, Carl: 83  
 Petrozzani: 98  
 Picozzi, Carlo: 95-96  
 Pietro Aretino: 89  
 Pippi, Giulio, *vedi* Giulio Romano  
 Pittoni, Giovan Battista: 102  
 Plon, Eugène: 86  
 Poma: 111  
 Pordenone (il): 105, 127  
 Pozzo, Paolo: 116  
 Prandi, Girolamo: 111  
 Pungileoni, Luigi: 110  
 Raffaello: 83-84, 87, 94, 98, 100, 112, 119  
 Raibolini, Francesco, *vedi* Francia, Francesco  
 Raimondi, Marcantonio: 84  
 Rassegghini (Resegghini), Paolo: 116-117, 134  
 Ratti, famiglia: 111  
     Angela: 111  
     Antonio: 95, 108, 110-111  
 Razzetti, Giuseppe: 88, 114, 119-120, 131  
 Reni, Guido: 123  
 Resegghini, *vedi* Rassegghini  
 Rinaldo Mantovano: 123  
 Rizzini, famiglia: 119  
 Rizzini, Francesco: 89-90, 98, 103-104, 120, 130  
 Rondani, Francesco Maria: 123  
 Rosignoli: 94  
 Rosso, Luigi: 116, 130  
 Rubens, Pieter Paul: 97, 106, 112, 116, 121-124, 128  
 Ruggeri, Antonio: 80, 87-90, 94-95, 97-101, 107-108, 110-111, 119, 121, 130-131, 133  
 Sabatelli, Luigi: 121, 131, 138-139  
 Sacchi, Giovanni Antonio, *vedi* Pordenone  
 Sanguinetti, Giovanni: 91, 111, 120, 138  
 Sanzio, Raffaello, *vedi* Raffaello  
 Sasso, Giovanni Maria: 87  
 Scapini, Alessandro: 119  
 Scarpa, Antonio: 137  
 Schedoni, Bartolomeo: 128  
 Selvatico, Pietro: 93  
 Sirani, Elisabetta: 106-107  
 Snijders, Frans: 128  
 Sojaro (il): 127  
 Soresina, Pietro: 100, 106, 135  
 Speckaert, Hans: 103  
 Speri, Giambattista: 108  
 Strozzi, famiglia: 87  
 Suardi: 112, 137  
 Susani, famiglia: 93, 105, 112, 119  
     Beatrice: 119  
 Carolina: 119  
 Elisa: 93  
 Gaetano: 83, 89, 93-95, 100, 104, 112, 119, 132, 137-138  
 Guido: 93  
 Luigi: 93  
 Moisé: 93, 132  
 Susterman, Justus: 114  
 Tadini, Luigi: 120  
 Tintoretto, Jacopo: 105  
 Tisi, Benvenuto, *vedi* Garofalo  
 Tiziano: 98, 102-103, 122, 127  
 Tomba, famiglia: 107  
 Torbido (il): 104  
 Tosio, Paolo: 117-118, 120  
 Tura, Gian Francesco: 87, 98-99, 133  
 Turchi, Alessandro, *vedi* Orbetto  
 Urbani, Angelo: 119  
 Vallardi, Giuseppe: 108, 135  
 Van den Dyck, Daniel: 114-115, 137  
 Van Dyck, Antoon: 106, 122  
 Vasari, Giorgio: 128  
 Vecellio, Tiziano, *vedi* Tiziano  
 Vermiglio, Giuseppe: 117-118  
 Visaj, Placido Maria: 94  
 Voo: 125  
 Waldstein, Ernst: 139  
 Wouwerman, Philip: 108, 110  
 Zampieri, Domenico, *vedi* Domenichino  
 Zanatta, Romualdo: 94, 103, 131-132  
 Zanetti, famiglia: 107  
 Zenone Veronese: 108, 116  
 Zucchelli, Giovanni Salmista: 118

## INDICE DEI LUOGHI

- Augusta, Heilig-Kreuz-Kirche: 117  
 Belguardo (?) di Gazzuolo (MN): 102  
 Bergamo: 84  
     Accademia Carrara: 112-114, 119, 138  
     Casa Brembati: 105  
 Berlino: 108  
     Staatlgemäldesammlung: 108, 110  
 Bologna: 87, 104  
 Bonn: 108-109  
 Bozzolo (MN), Santissima Trinità: 104  
 Brescia: 112, 117-118, 120, 139  
 Brugnato di Reggiolo (RE), Villa De Moll: 84  
 Cardiff, National Museum of Wales: 134  
 Castenedolo (BS), Archivio Fornasini: 138  
 Chantilly, Musée Condé: 92-93  
 Chicago, Art Institute: 87

- Cremona: 120, 139  
 Dresda, Gemäldegalerie: 128  
 Ferrara: 82, 106  
 Firenze: 83, 120  
     Museo Bardini: 130  
     Palazzo Pitti: 83  
     Pandolfini: 137  
     Uffizi: 97, 112, 137  
 Gazzuolo (MN): 84, 98, 102-103  
     Casa Rizzini: 131  
     San Pietro: 98  
     San Rocco: 102  
 Genova: 119  
 Ginevra, Musée d'art et d'histoire: 132  
 Goito (MN), San Pietro: 133  
 Gonzaga (MN): 107  
 Hartford, Wadsworth Atheneum: 106  
 Inghilterra: 107, 134  
 Levata (MN), San Tommaso: 87  
 Lisbona, Museu Nacional: 107-108, 110-111  
 Londra: 104  
     National Gallery: 101, 106, 119  
     Sotheby's: 132  
 Lovere (BG): 120, 139  
 Luzzara (RE): 107  
 Mantova, *passim*  
     Accademia Virgiliana: 112  
     Archivio di Stato: 91, 96, 99, 103, 121  
     Biblioteca Comunale Teresiana: 122-123, 127, 133, 135  
     Casa Lanzoni (Casa del Mantegna): 90  
     Casa Paleotti: 104-105  
     Casa Petrozzani: 94  
     Casa Ratti: 90  
     Casa Rizzini: 119  
     Cattedrale: 87, 107  
     collezione privata: 95, 108, 112  
     contrada Fondamenta: 91  
     Duomo, *vedi* Cattedrale  
     Fondazione d'Arco: 84-85, 91, 100, 107  
     Museo Civico, *vedi* Museo Patrio  
     Museo Diocesano: 86  
     Museo di Palazzo Ducale (*vedi anche* Palazzo Ducale): 80, 108, 114-115, 118, 131, 139  
     Museo di Palazzo San Sebastiano: 84, 110  
     Museo Patrio: 84, 116, 118, 120  
     Museo Statuario: 110  
     Palazzo Acerbi-Cadenazzi: 107  
     Palazzo Cavriani: 101  
     Palazzo d'Arco: 83, 100, 102  
     Palazzo Ducale (*vedi anche* Museo di Palazzo Ducale): 81, 110, 118  
     Palazzo Ducale, Camera degli Sposi: 117  
     Palazzo Ducale, Galleria dei Mesi: 131  
     Palazzo Ducale, Sala di Troia: 94-95  
     Palazzo Ducale, Scalcheria: 110  
     Palazzo Nonio: 108  
     Palazzo Te: 110, 139  
     Palazzo Torelli: 107  
     porta Cerese: 102  
     porto Catena: 91  
     San Barnaba: 101, 124  
     San Cristoforo: 110, 139  
     San Domenico: 81  
     San Francesco: 81, 107  
     San Gervasio: 120  
     San Giuseppe: 110  
     San Martino: 90  
     San Pietro, *vedi* Cattedrale  
     Santa Barbara: 86  
     Sant'Agnese: 81  
     Santa Maria della Carità: 132  
     Santa Maria della Presentazione (Cantelma): 139  
     Sant'Andrea: 86, 93, 98, 105, 137  
     Sant'Apollonia: 104-105  
     Santissima Trinità: 106, 121  
     Sant'Orsola: 98, 134  
 Masnago (VA): 95  
 Messico: 137  
 Milano: 83-84, 86, 93-95, 97-98, 102, 104-105, 108, 111, 130-131  
     Accademia delle Belle arti: 121  
     collezione privata: 106  
     Finarte: 133  
     Pinacoteca Ambrosiana: 112  
     Pinacoteca di Brera: 97, 136  
     Santa Maria dei Miracoli e San Celso: 88-89  
 Monaco di Baviera, Alte Pinakothek: 134  
 Napoli: 102, 131  
 New York, Christie's: 132  
 New York, Metropolitan Museum of Art: 93, 105  
 New York, Sotheby's: 133  
 Ostiglia (MN): 118  
     Biblioteca Comunale: 111  
 Parigi: 111  
     Musée du Louvre: 116, 118, 139  
 Parma: 132  
     Galleria Nazionale: 127  
 Pavia: 120, 139  
 Perugia, Accademia di Belle Arti: 91, 98, 111, 136  
 Piacenza, Santa Maria di Campagna: 127  
 Praga, Národní galerie: 139  
 Roma: 83, 93, 131  
     Santa Cecilia in Trastevere: 135  
 Salò (BS): 111  
 San Benedetto Po (MN): 87  
 San Giovanni del Dosso (MN): 116  
 Stati Uniti d'America, collezione privata: 94  
 Tabellano (MN), San Nicola di Bari: 87  
 Tokyo, Museo Nazionale di Arte Occidentale: 136  
 Torino, Galleria Sabauda: 112  
 Urbino (PU): 112  
 Venezia: 83, 90, 104  
     Fondazione Cini: 139  
     Galleria Manfrin: 121, 129  
     Gallerie dell'Accademia: 121  
 Verona: 82-83, 91, 94, 97, 101, 106-107, 131, 137  
     Museo di Castelvecchio: 93, 117-118  
 Vicenza: 131  
 Viadana (MN), San Francesco: 112  
     Santa Maria e San Cristoforo in Castello: 98  
 Vienna: 112  
 Kunsthistorisches Museum: 112  
 Washington, Osuna Gallery: 136





*Albrecht Samuel Anker, Castello di San Giorgio con la Palazzina della Paleologa,  
acquerello su carta, 1891. Collezione privata.*

RENZO MARGONARI

*Mantova dei pittori*

ALBERT SAMUEL ANKER

**S**enza particolare emotività, ritrattista di malinconici bambini contadini, dei loro nonni e nonne silenziosi, e delle loro madri, di poche nature morte, giovane pittore di scene della storia antica, raro paesaggista, moderato nella scelta del soggetto e più ancora del colore, poco o nulla incline alla magniloquenza e a demarcare la sua modesta scelta poetica, Anker fu tuttavia l'artista preferito dagli svizzeri nella seconda metà dell'Ottocento. Il tipico pittore "di genere", pacato tonalista, cantore della quiete di momenti solitari d'intimità infantile e giovanile, di piccoli episodi famigliari, quasi un pittore locale, si addiceva ai loro gusto austero. Eppure Albrecht (Albert) Samuel Anker (Ins, 1 aprile 1831 - 16 luglio 1910), oltre all'apprezzamento dei compatrioti che lo consideravano un «pittore senza difetti», meriterebbe più severa valutazione critica. Tuttavia si accorda che fu un buon pittore che non ha cercato di andare oltre le proprie definite possibilità e del quale è giusto accentare l'onestà degli intenti. Anker rappresenta il caso particolare di un artista diventato famoso pur senza produrre alcun capolavoro, ma che certamente fu degno della sua fama. Benché abbia soggiornato a Parigi in un'epoca splendida per la pittura, senza risentire l'influenza delle mode culturali che si avvicendavano nella capitale francese, osservate con pacifico distacco, egli è considerato il pittore svizzero per antonomasia. Si potrebbe considerare pittore provinciale nel senso migliore del termine, non attratto da alcuno sperimentalismo formale e ligio alla più quieta tradizione artistica locale. Così Albrecht Samuel Anker è stato anche illustratore considerato "pittore nazionale" a causa delle sue rappresentazioni populiste della vita del suo villaggio, Ins, nel XIX secolo.

Figlio del veterinario Samuel Anker (che fu membro dell'Assemblea costituente del Cantone di Berna), Anker frequentò la scuola a Neuchâtel, dove insieme ad Auguste Bachelin prese lezioni di disegno iniziale con Louis Wallinger dal 1845 al 1848. Nel 1849-51 si diplomò al ginnasio Kirchenfeld a

Berna. Studiò poi teologia, iniziando nel 1851 a Berna e proseguendo presso l'Università di Halle, in Germania, dove fu affascinato dalle grandi collezioni d'arte e dai musei, sicché nel 1854 convinse il padre ad accettare una carriera artistica. A Neuchâtel cambiò il suo nome in Albert, perché era molto più facile da pronunciare per i suoi compagni di classe di lingua francese. Trasferitosi a Parigi, studiò sotto Charles Gleyre frequentando l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts dal 1855 al 1860. Adibì a studio la soffitta della casa dei genitori partecipando regolarmente a mostre in Svizzera e a Parigi. Sposò Anna Rüfli nel 1864, ed ebbero sei figli. I quattro che non morirono in tenera età – Louise, Marie, Maurice e Cécile – appaiono in alcuni suoi dipinti. Nel 1866 gli fu conferita una medaglia d'oro al Salon di Parigi, e nel 1878 fu nominato cavaliere della Legion d'Onore. Tra il 1870 e il 1874 fu membro del Gran Consiglio di Berna, dove perorò la costruzione del Kunstmuseum.

Oltre ai suoi regolari soggiorni invernali a Parigi, Anker viaggiò spesso in Italia e in altri paesi europei. Fu uno dei rari artisti passati per Mantova, che visitò nel 1891 insieme al più che notevole pittore e decoratore francese di vena simbolista François-Emile Ehrmann. Qui dipinse alcuni acquerelli, due particolarmente noti; quello qui presentato è ritenuto una delle sue opere migliori. Dal 1889 al 1893 e dal 1895 al 1898 fu membro della Swiss Federal Art Commission (Eidgenössische Kunstkommission) e nel 1900 ricevette una laurea honoris causa presso l'Università di Berna. Nel 1901 patì un grave problema motorio che diminuì la sua capacità di lavorare. Solo dopo la sua morte, nel 1910, ci fu una sua prima esposizione antologica, che si tenne presso il Musée d'Art et d'Histoire di Neuchâtel e in cui figurava anche l'opera qui riprodotta, che è stata esposta pure in una vasta antologica presso la Fondazione Pierre Gianadda di Martigny, nel 2004.

In effetti, l'acquerello su carta che rappresenta il *Castello di San Giorgio con la Palazzina della Paleologa*, 9,2 x 14 cm, dipinto nel 1891, ora di proprietà privata, è denso di atmosfera come in un quadro impressionista, e si percepisce l'umido calore dell'estate mantovana, oltre a raffigurare un prezioso documento dello stato degli edifici alla fine del XIX secolo, all'epoca pressoché abbandonati e decrepiti ma ancora capaci di affascinare gli artisti. Infatti, nello stesso periodo, conosciamo analoghi precedenti di Giuseppe Canella e di Vincenzo Rizzoni da me già nominati. Anker identifica l'immagine del castello con la città stessa, siglando in basso, a destra, *Mantoue*. La scena illustra l'uscita dal rivellino dalla strada acciottolata verso l'antico ponte levatoio di San Giorgio. Un uomo guarda verso il lago di Mezzo dalla spalletta murata dell'argine, mentre alla sua sinistra un'altra persona sta pescando alla lenza con una lunga canna. Più lontano, alla porta del ponte levatoio al rivellino, s'intravedono due militari di guardia. La giuliesca Palazzina della Paleologa sembra far corpo unico con il castello. Entrambi gli edifici sono appena dilatati in altezza più che il vero, ef-

fetto comprensibile, considerata la posizione da cui l'artista ritrae i monumenti. L'incrocio delle diagonali prospettiche è situato nella parte superiore dei due pilastri che sostengono il ponte levatoio. L'acquerello è un omaggio importante alla nostra città, considerando che l'intimista Anker, abile pittore di interni, non amava particolarmente dipingere paesaggi, e meno quelli fortemente illuminati, preferendo le luci del crepuscolo. L'opera è più spontanea che nella normale produzione dell'artista, forse anche per la necessità tecnica determinata dall'acquerello e dalla ripresa dal vero. Si può intuire l'ora – tarda mattinata o primo pomeriggio come in un dipinto impressionista. L'acquerello, tecnica già impiegata da Anker nei suoi viaggi in Italia, divenne prevalente nella sua opera a partire dal settembre 1901, quando un improvviso attacco di apoplezia provocò la temporanea paralisi della mano destra. Sicché, nell'ultimo decennio della sua vita, Anker produrrà solo due quadri a olio a fronte di circa cento acquerelli. L'opera in oggetto è più spontanea che nella normale produzione dell'artista, forse anche per la necessità determinata dal mezzo impiegato e dalla ripresa in piena luce dal vero. In quell'occasione Anker dipinse pure una veduta del *Lago Superiore con la chiesa degli Angeli* – appena visibile all'orizzonte, probabilmente ripresa dalla sponda opposta – che, certamente per assonanza poetica e non altro, rammenta le vedute lacustri nell'estremo periodo del nostro Domenico Pesenti. Nella mostra di Martigny nel 2003 furono esposti ambedue i paesaggi mantovani ad acquerello: *Mantova, Castello di San Giorgio con la Palazzina della Paleologa*, e *Lago Superiore con la chiesa degli Angeli*, dello stesso formato 9,2 × 14 cm e anch'esso di collezione privata. Ritengo poco probabile che l'artista abbia dipinto altri acquerelli di paesaggio mantovano.

#### ABSTRACT

Renzo Margonari dedicates his column to Albrecht (or Albert) Samuel Anker, a Swiss late-1800s artist who visited Mantua in 1891 and painted two watercolour views. Here his *Castello di San Giorgio* is presented and discussed.

---

*Pisanello. Il tumulto del mondo*, Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023, a cura di Stefano L'Occaso con la collaborazione di Giulia Marocchi e Michela Zurla; catalogo Milano, Electa, 2022.

---

Chiunque di noi avrebbe voluto trovarsi al posto di Giovanni Paccagnini, protagonista di quella che fu, in ambito artistico, una delle più importanti scoperte del xx secolo. I documenti del Quattrocento citavano una sala dipinta da Pisanello, di cui non si conosceva l'ubicazione e di cui non rimaneva alcun segno visibile nel Palazzo Ducale di Mantova. Poteva essere scomparsa per sempre, oppure celarsi sotto strati di intonaco. Senza perdersi d'animo, il soprintendente Paccagnini, negli anni Sessanta del '900, continuò a cercare, e alla fine una traccia emerse in una insospettabile sala in stile neoclassico con i ritratti del ramo principale della famiglia Gonzaga. Quei volti sorvegliavano un segreto a lungo occultato: il ciclo cavalleresco dipinto da Antonio di Puccio, detto Pisanello, negli anni Trenta del xv secolo. Una fortissima emozione per chi, con tenacia e perseveranza, aveva seguito i passi di Pisanello fino alla scoperta del ciclo, e una grande conquista per la conoscenza di questo artista, di cui gran parte delle opere sono andate perdute.

Il periodo che seguì fu dedicato allo strappo degli strati superiori, che riportò alla luce dipinti e sinopie, fortemente deteriorati ma ancora ben leggibili. Anche lo strato pisanelliano fu staccato, recuperando in questo modo le pitture e le sinopie sottostanti, attraverso una complessa e delicatissima operazione, e successivamente ricomposto su pannelli e ricollocato nella propria sede. Il risultato della lunga elaborazione, dall'intuizione

di Paccagnini fino ai lavori di restauro, sfociò nella mostra del 1972, in cui fu presentato al pubblico e agli studiosi l'eccezionale ritrovamento.

A cinquant'anni dall'esposizione curata da Paccagnini, Mantova tributa un omaggio a Pisanello e allo scopritore del ciclo arturiano con la mostra *Pisanello. Il tumulto del mondo*, a Palazzo Ducale fino all'8 gennaio 2023. L'appropriato titolo, tratto da un testo di Melania Mazzucco, evoca l'atmosfera drammatica e concitata del ciclo decorativo dipinto dall'artista ma anche la vita stessa di Pisanello, uomo del suo tempo che visse appieno il ruolo di raffinato interprete dello stile tardo gotico, perennemente conteso tra signorie, papi e imperatori.

L'esposizione è solo l'ultimo atto di un processo di rivitalizzazione della reggia gonzaghese, non ancora concluso, intrapreso dal direttore Stefano L'Occaso, curatore della mostra, iniziato con il riallestimento dell'appartamento della Guastalla con le testimonianze trecentesche che fino a ora giacevano abbandonate nei magazzini del palazzo, e con la riproposizione della Wunderkammer nella Galleria delle Metamorfosi, in cui è stato ricreato il museo naturale dei Gonzaga. La mostra su Pisanello è stata infatti l'occasione per un intervento di valorizzazione della sala dedicata all'artista, assieme all'attigua Sala dei Papi, ripensandone l'allestimento, per una migliore fruizione. Il progetto ha previsto un nuovo sistema di illuminazione che esalti



i preziosi dettagli delle pitture, rivelando una straordinaria varietà di interventi plastici in stucco e pastiglia, lavorati e impreziositi da inserti in lamine metalliche che donano alla parete un sorprendente effetto tridimensionale. Inoltre il livello del pavimento è stato alzato di 1,10 m, riportandolo alla quota del tempo, grazie a una pedana sopraelevata che cambia totalmente la prospettiva, permettendo allo spettatore di cogliere le immagini alla distanza corretta calcolata dall'artista. I cavalieri impegnati nel torneo, osservati da questo nuovo punto di vista, sembrano quasi uscire dalla parete dipinta e muoversi nello spazio, mentre prima rimanevano statiche e inafferrabili presenze. Anche la Sala dei Papi è stata riallestita permanentemente con sinopie, foto storiche, materiali utilizzati nell'intervento di strappo e dedicata al recupero del ciclo pisanelliano. Il percorso è poi corredato di apparati di approfondimento e postazioni multimediali che aiutano la visione e la comprensione delle decorazioni. L'esposizione prosegue al piano inferiore, nell'appartamento vedovile di Isabella d'Este, ma che prima ancora accolse la dimora privata di Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga.

La scelta delle opere presenti in mostra, tra cui prestiti internazionali inediti, offre una prospettiva sul panorama artistico della prima metà del Quattrocento tra Mantova e Verona, due dei principali centri in cui Pisanello si trovò a operare. Un magnifico apparato di disegni, molti dei quali prestati dal Louvre, testimonia lo studio dal vero e le eleganti invenzioni dell'artista, ma non mancano nemmeno quattro pregevoli esempi del nuovo genere artistico avviato da Pisanello: la ritrattistica su medaglie, che diviene un potente mezzo di propaganda politica. Colpiscono la



*Bottega di Pisanello, Undici uomini in abiti contemporanei.*

preziosità aurea e l'atmosfera quasi fiabesca di dipinti come l'*Adorazione dei Magi* di Stefano da Verona, dalla Pinacoteca di Brera a Milano, la *Madonna della quaglia*, dal Museo di Castelveccchio di Verona, e la *Madonna con bambino e i santi Antonio e Giorgio* della National Gallery di Londra, quest'ultima unica opera firmata da Pisanello che torna per la prima volta in Italia dal lontano 1867.

ANASTASIA MALACARNE

FINO ALL'8 GENNAIO  
DA MARTEDÌ A DOMENICA  
DALLE 8:15 ALLE 19:15  
(ULTIMO INGRESSO 18:20)  
CHIUSURA BIGLIETTERIA 18:20  
CHIUSA IL LUNEDÌ

<https://mantovaduale.beniculturali.it/it/news/961-pisanello-il-tumulto-del-mondo>

---

*Naturalia e mirabilia. Scienze alla corte dei Gonzaga* nella Galleria delle Metamorfosi: nuovi ambienti aperti al pubblico nel Polo Museale di Palazzo Ducale, con una collezione in esposizione permanente

---

Fra le numerose passioni collezionistiche dei Gonzaga, che spaziavano tra ambiti totalmente differenti, dalle opere d'arte fino alle reliquie dei santi, va annoverato l'interesse per le raccolte naturalistiche, che avevano trovato spazio in un luogo molto particolare di Palazzo Ducale: la Galleria delle Metamorfosi. Qui, a partire dal 1595, a opera di Vincenzo I, in una fase di sistematizzazione delle collezioni e degli spazi del palazzo, i Gonzaga predisposero la loro Wunderkammer, realizzando un ambiente diviso in quattro vani comunicanti tra loro, che fu progettato e decorato da Antonio Maria Viani nel 1612, sotto il duca Ferdinando. Il tema della galleria, dedicato all'opera omonima del poeta latino Ovidio, è quello della trasformazione, e richiama in ciascun ambiente uno degli elementi naturali, aria, acqua, terra e fuoco, in stretto collegamento al materiale ivi esposto: *naturalia e mirabilia*, vale a dire reperti organizzati con criteri che avevano alla base un interesse scientifico, accanto a oggetti collezionati esclusivamente per il gusto del grottesco e del mostruoso, con il preciso intento di suscitare stupore e meraviglia.

Per avere un'idea di cosa si potesse ammirare a quel tempo nell'eclettica raccolta gonzaghesca, possiamo citare pietre dure, avori, ossi, animali imbalsamati, coccodrilli impagliati, coralli, conchiglie, minerali; ma il desiderio di possedere rarità da parte dei Gonzaga non si fermava qui. Tra le mostruosità presenti infatti dobbiamo registrare anche resti umani, come una testa imbalsamata posta in un

bacile, o la notissima mummia di Passerino Bonacolsi, conservata gelosamente dai Gonzaga quale potente amuleto porta fortuna, di cui non si conosce la precedente ubicazione. Il raccapricciante simulacro era posto in uno degli ambienti della galleria, in posizione eretta, sul dorso di un ippopotamo imbalsamato (il «vitello marino» descritto dal viaggiatore tedesco Josef Furttenbach nel 1626), come se la sorte con lui non fosse stata già abbastanza ingrata.

Questa bizzarra campionatura scientifica dell'universo fino ad allora conosciuto costituiva uno dei vanti della famiglia, al pari di ogni altra collezione presente nella reggia. La galleria rimase allestita in questo modo per circa un secolo, e anche se di sicuro il sacco di Mantova del 1630 contribuì ad alterarne il contenuto, gli oggetti privi di valore economico vi rimasero, tanto che nel 1729 Montesquieu ebbe modo di vedere ancora in queste stanze «ossa di giganti fossili e ossa di pesci, tutto questo consunto dalla polvere».

Da queste premesse è partito il progetto di ricostruzione e riallestimento permanente della raccolta nella sua antica sede, per ricreare l'atmosfera della Wunderkammer gonzaghesca, animando una parte del palazzo tristemente vuota da lungo tempo e allo stesso tempo suscitando l'interesse e la curiosità dei visitatori, che troveranno un nuovo motivo per visitare Palazzo Ducale. I pezzi che compongono la rinnovata collezione sono stati acquistati a partire dal 2020, ma a questi si aggiunge un nutrito gruppo di

reparti paleontologici di proprietà del Comune di Mantova, che giacevano inutilizzati nei depositi. Per allestire gli spazi, il direttore Stefano L'Ocaso ha preso spunto dalle narrazioni del Furttenbach, dalle descrizioni dello scienziato bolognese Ulisse Aldrovandi e da altre fonti del XVI e XVII secolo, per rievocare nel modo più aderente possibile l'aspetto della collezione come si presentava all'epoca, con alcuni elementi appesi al soffitto, esattamente come accadeva allora. Si tratta di una raccolta in fieri, che non è conclusa ma è pensata per accogliere nuove acquisizioni, frutto di ritrovamenti, acquisti e donazioni, come il celebre «corno di unicorno», in realtà un dente di narvalo, che è arrivato qualche tempo dopo l'inaugurazione della mostra.

In occasione dell'apertura dell'esposizione permanente (il 9 aprile scorso), l'unico esemplare originale della collezione che si sia conservato fino ai giorni nostri è tornato trionfalmente, dopo più di due secoli, al suo posto, purtroppo solo per un breve periodo: è l'ippopotamo che sorreggeva il corpo del Passerino, una delle più antiche tassidermie esistenti al mondo, che si presume sia giunta a Mantova nel 1603, grazie al medico Federico Zerenghi, che aveva catturato l'animale sulle rive del Nilo e lo aveva venduto ai Gonzaga, i quali



gli avevano assegnato un posto di rilievo nel loro museo naturale. Dal 1783 è conservato a Pavia, presso il museo Kosmos di Storia Naturale, che lo ha eccezionalmente concesso in prestito al Palazzo Ducale.

Il moderno allestimento della nuova sezione espositiva è stato curato dall'architetto Massimo Ferrari del Politecnico di Milano polo territoriale di Mantova, che ha dato una lettura degli oggetti in chiave verticale, seguendo una sorta di gerarchia dei materiali, ordinandoli in maniera inconsueta ma estremamente godibile.

ANASTASIA MALACARNE

---

PAOLO GOLINELLI, *Santi, signori e popolo a Mantova prima dei Gonzaga*, Mantova, Il Rio, 2022, 160 pagine, ISBN 9791259890634, 15 euro

---

L'autore spiega di avere preso a prestito – invertendo l'ordine delle parole – il titolo di un libro di František Graus uscito nel 1965 a Praga, ove per la prima volta veniva proposto il «recupero delle fonti agiografiche per la storia sociale e della cultura popolare del Medioevo» (p. 7).

La ricostruzione storica che qui viene approntata, infatti, è costruita – sulla scorta di una tradizione di indagine agiografica consolidatasi da diversi decenni e percorsa proficuamente dall'autore lungo tutta la sua attività di studioso soprattutto nella costante attenzione al mondo degli «umili», degli ammalati – nello «intrecciare la storia religiosa con quella sociale e della vita quotidiana della gente che viveva in questa città [Mantova]» (p. 9).

Sottoposto a una rigorosa analisi delle fonti documentarie e sorretto da un'interpretazione «razionalistica», viene delineato in senso diacronico il panorama dei culti dei santi a Mantova e nel Mantovano. Si arriva, pertanto, a negare il fondamento storico della tradizione locale relativa a san Longino – e alla sua presenza a Mantova nel primo secolo d.C. – cui si deve l'aver portato in città i Sacri Vasi, contenenti il Sangue di Cristo, rinvenuti una prima volta, secondo quanto narrano fonti cronachistiche dell'epoca di area transalpina, nell'anno 804. Si passano poi in rassegna, analiticamente esaminati, i successivi culti: quello di san Simeone eremita *prope monasterium*, di origine armena e giunto nel monastero di San Benedetto di Polirone negli ultimi anni della sua vita (conclusasi nel 1016) proprio

nel monastero di fondazione canossana; quello di sant'Anselmo da Lucca, vescovo, diventato, poi, il patrono di Mantova. Questi culti vengono proposti dai Canossa, signori dominanti, e non sono sempre accettati, dalla comunità locale, così come la loro «signoria» politica, d'altronde. Agli inizi del XIII secolo si afferma, in seguito al «sentire popolare», anche il culto di san Giovanni Bono (giullare prima del suo radicale cambiamento di vita), qualificato dall'autore come «il santo del popolo» (p. 123): al fine di valutarne l'effettiva ortodossia e santità vennero celebrati, a metà del secolo, due distinti processi da parte dell'autorità ecclesiastica. L'analisi sociologica dei testimoni chiamati a deporre – e, spesso, da lui miracolati – permette all'autore di restituire il quadro di una realtà mantovana in pieno movimento durante i primi decenni del Duecento.

In filigrana, attraverso il «caso» di Mantova, viene delineata la trasformazione che tra pieno e basso Medioevo subiscono sia la percezione stessa della santità che le modalità di renderla ufficiale per i fedeli. Una trasformazione che porta a una pluralità di culti presenti nelle città del basso Medioevo: a volte questi culti – sorretti da differenti enti ecclesiastici o laici, espressione di interessi diversi – vengono contrapposti tra loro, determinando una condizione favorevole al sorgere sia di espressioni di incredulità religiosa che al recupero, dall'Antichità classica, di personaggi, statue, o monumenti, al fine di farne altrettanti simboli di identificazione cittadina. Il poeta Virgilio, effigiato sia in

statue poste nelle sedi centrali del potere politico che sulle monete di uso corrente, lo divenne per Mantova.

L'indagine agiografico-storica diventa, quindi, la "finestra" attraverso la quale osservare il passato: non solo santi, signori e popolo sono presenti in questo libro, ma anche la storia stessa della città di Mantova (stimolante la parte dedicata alla sua rinascita nell'Età Carolingia). Attraverso, poi, incisivi squarci sul paesaggio, sulla società, sui principi e sui criteri propri dell'indagine agiografica – i quali permettono di ricavare correttamente informazioni "indirette" dalle fonti – il lettore viene posto a diretto contatto con il "mondo di allora", aspirazioni e bisogni profondi degli uomini compresi.

Scritto con uno stile chiaro e scorrevole che agevola la lettura senza nulla togliere alla ricca e sicura competenza scientifica dell'autore; provvisto di note puntuali ed essenziali; suddiviso in dodici contenuti capitoli, il libro presenta una «Conclusione» che contiene «qualche considerazione inattuale» (p. 155) come la qualifica l'autore. Una «Conclusione» che definirei, prendendo a prestito un criterio della narratologia, "semi-aperta", perché si tratta sì di una conclusione di

Paolo Golinelli  
Santi, signori e popolo  
a Mantova  
prima dei Gonzaga



quanto trattato nel libro, ma contemporaneamente – e per buona parte – di considerazioni (in qualche punto piuttosto "ruvide") volte a suscitare in chi legge una matura e consapevole riflessione su forme, fenomeni e "sostanza" di una delle manifestazioni di devozione religiosa ancor oggi presenti e praticate.

CORRADO CORRADINI

---

*I Gonzaga fuori Mantova. Architettura, relazioni, potere*, a cura di EMANUELA GAROFALO e FRANCESCA MATTEI, Roma, Viella, 2022, 236 pagine, illustrazioni b/n, ISBN 9788833138138, 35 euro

---

Il volume, inserito nella collana «I libri di Viella. Arte», raccoglie sette saggi scaturiti dalla giornata di studi organizzata all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma il 9 novembre 2019 e prende in esame alcune delle committenze architet-

toniche dei Gonzaga fuori Mantova. Lo spazio geografico, tuttavia, è circoscritto alla penisola italiana, pur non mancando, come è noto, fenomeni di committenza architettonica commissionati da esponenti Gonzaga al di là delle Alpi; infatti, nel



volume si accenna alle committenze del ramo dei Gonzaga-Nevers, il cui esempio più straordinario, come è noto, è la fondazione della città di Charleville da parte di Carlo I; ma anche alle esperienze di Barbara e Paola Gonzaga, entrambe figlie del marchese Ludovico II andate sposate a principi di area germanica, o ancora alla seconda imperatrice Eleonora Gonzaga; tuttavia l'elenco potrebbe essere ampliato notevolmente con le committenze dell'arciduchessa del Tirolo, Anna Caterina, figlia del duca Guglielmo per un collegio conventuale a Innsbruck, o con la decennale impresa di fortificazioni messa in atto da Vespasiano Gonzaga nella seconda metà del XVI secolo nella penisola Iberica e in Nord Africa al servizio di Filippo II, già peraltro indagata in magistrali studi da Alicia Cámara; ancora in Austria, a Vienna, si segnala l'opera di Annibale Gonzaga di Bozzolo, figlio di Ferrante di San Martino, incaricato dal 1640 del comando della piazza di Vienna, provvedendo alla fortificazione della città con la collaborazione dell'ingegnere militare Giacomo Tensini; l'opera edificatoria di Annibale Gonzaga è ancora oggi ricordata in un vicolo viennese che porta il suo nome. Tali esperienze al di là delle Alpi probabilmente saranno prese in esame e sviluppate in un prossimo volume dalle stesse curatrici, come si intuisce da alcune pagine del libro.

Ma per venire al volume, il primo contributo, di Amedeo Belluzzi (*Ludovico Gonzaga e la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, pp. 21-44), prende in esame la committenza del secondo marchese Ludovico Gonzaga per la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze affidata all'ingegno dell'Alberti; l'autore si addentra nelle travagliate vicende di questo cantiere fiorentino che il marche-

se, pur stanziandovi una somma notevole per oltre quindici anni, con grande fatica e numerose modifiche al progetto, vide conclusa solo verso il 1471, un anno prima della morte dell'Alberti.

Il saggio di Claudia Candia (*Francesco II Gonzaga e il progetto per una casa a Milano (1498). Ipotesi su Leonardo da Vinci architetto*, pp. 45-79) si concentra su una residenza poco nota di Francesco Gonzaga a Milano negli ultimi anni di governo di Ludovico il Moro, suo cognato. Nel 1498, infatti, si prospettò la possibilità per il marchese di Mantova di trasferire la propria sede milanese da una modesta casa in Porta Nuova a un edificio ben più ampio da edificare su un lotto messo a sua disposizione dal duca nei pressi del Castello. L'autrice, sulla base di una rigorosa documentazione, identifica questa nuova futura residenza del Gonzaga, mai peraltro concretizzatasi, con un lotto adiacente la casa dei fratelli Guiscardi nel sobborgo di Porta Vercellina. Lo studio si concentra poi sul foglio 426 del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci che reca studi relativi ad alcune piante di palazzo, datati al 1497-1498 circa; nel saggio l'autrice, argomentando sui pro e i contro di tale ipotesi, si propone di mettere in diretta relazione lo studio di Leonardo con l'area appartenuta ai Guiscardi e con l'area del lotto che il Moro si proponeva di destinare a Francesco Gonzaga per un nuovo edificio in prossimità di casa Guiscardi.

Bianca de Divitiis (*I cavalli di Venafro: arte e diplomazia tra i Gonzaga e i Pandone*, pp. 81-110) prende in esame il ciclo di cavalli negli affreschi del castello di Venafro, nel Regno di Napoli, commissionati da Enrico Pandone. Secondo l'autrice il ciclo, realizzato tra il 1521 e il 1527, è da mettere certamente in relazione con la più nota serie di cavalli dipinti da Giulio

Romano intorno a quegli stessi anni, tra il 1525 e il 1526, nella villa suburbana di Federico Gonzaga nell'isola del Te a Mantova. Oltre a essere dipinti più o meno negli stessi anni, gli affreschi dei due cicli offrono infatti un parallelo, sia per la scelta della scala, reale, sia perché vi si rappresentano esemplari equini allevati dai rispettivi committenti. L'influenza dei Gonzaga sul ciclo di Venafrò è messa anche in relazione con il *Libro dei Palii*, un codice corredato da trentaquattro miniature che raffigurano i migliori cavalli delle scuderie Gonzaga, fatto compilare tra il 1514 e il 1519 dal marchese Francesco Gonzaga i cui allevamenti erano oggetto di fama internazionale.

Nel successivo saggio (*La costruzione di una corte, prove generali. Ferrante Gonzaga e Isabella di Capua in Sicilia (1535-1546)*, pp. 111-146), Emanuela Garofalo, già autrice di uno studio sulla committenza pubblica e privata di Ferrante Gonzaga nei suoi anni di governo nel regno di Sicilia (1535-1546), riprende l'argomento grazie ai risultati di sue nuove ricerche archivistiche nei due Archivi di Stato di Palermo e di Mantova. Emerge dallo studio una diretta relazione tra l'incessante attività di committente e le aspirazioni politiche e ambizioni personali del Gonzaga, di cui la committenza architettonica rappresenta un importante caposaldo per la costruzione di una propria corte. Da sottolineare, come evidenzia l'autrice, che i cantieri siciliani di Domenico Giunti, fino ad allora noto solo come pittore e chiamato per l'occasione da Ferrante Gonzaga nell'isola, costituiscono «il primo cimento a oggi noto dell'artista in qualità di architetto, progettista e allo stesso tempo responsabile dell'esecuzione dell'opera. Un momento di formazione, quindi, di un primo



bagaglio di esperienza messo poi a frutto tra Milano e Guastalla».

Il testo di Francesca Mattei (*Ercole Gonzaga a Roma. Mecenate ed economia alla corte di un cardinale rinascimentale*, pp. 147-166) affronta le difficoltà, soprattutto economiche, sostenute dal cardinale Ercole Gonzaga nelle sue vicende di committenza architettonica nella città di Roma, dove peraltro risiedé per brevi periodi a causa dei noti dissapori con papa Paolo III Farnese, difficoltà economiche comuni a molti altri porporati del Rinascimento, come sottolinea l'autrice. Proprio sul mercato delle abitazioni in relazione alla curia romana negli anni del Farnese si concentra l'indagine di Francesca Mattei, che spazia fino al successivo cardinale Gonzaga a Roma, Francesco, nipote di Ercole, anch'egli, come lo zio, titolare del Palazzo di San Lorenzo in Lucina, nei pressi dell'omonima chiesa di cui fu titolare e nella quale fu sepolto. Di ben altro tenore, alcuni decenni più tardi,

furono invece le possibilità finanziarie del cardinale Gianvincenzo Gonzaga, anch'egli nipote di Ercole e fratello di Francesco, le cui ricche prebende derivanti dal suo titolo di priore di Barletta dell'ordine dei Cavalieri di Malta gli permisero l'acquisto dapprima, nel 1587, della fastosa Villa Ruffina Falconieri di Frascati e poi, nel 1591, del prestigioso Palazzo Ruspoli (già Rucellai) nell'attuale via del Corso a Roma; un caso certamente meritevole di studio, ma non affrontato dall'autrice non rientrando nello spazio cronologico della sua indagine.

Il saggio di Fulvia Scaduto (*La committenza di Francesco Gonzaga vescovo della diocesi di Cefalù (1587-1593)*, pp. 167-192) ha il merito di portare alla luce l'attività poco nota, e ancor meno studiata, di committente del vescovo fra' Francesco Gonzaga (al secolo Annibale Fantino, del ramo di San Martino) nella diocesi di Cefalù, retta dalla fine del 1587 al gennaio 1593. L'attività principale del vescovo Francesco, morto in odore di santità e onorato con il titolo di Venerabile, si concentrò principalmente nella cattedrale ispirandosi principalmente ai principi riformatori del recente Concilio di Trento. Un rinnovamento della cattedrale che, come sottolinea l'autrice, «rivestì un ruolo trainante fungendo da volano per l'intera diocesi». Anche il palazzo vescovile fu oggetto di un ampio lavoro di ristrutturazione, mentre di nuova fondazione bisognerà parlare per l'erezione del seminario (sebbene in un primo tempo venissero adattate strutture preesistenti), uno dei primi in Sicilia, e del convento di San Nicola di Bari destinato ai suoi confratelli dell'osservanza francescana.

L'ultimo contributo, di Isabella Balestreri e Cristiana Coscarella (*I vescovi di casa Gonzaga e l'architettura. La com-*

*mittenza in Calabria tra XVI e XVII secolo*, pp. 193-222), porta alla luce i casi di committenza che interessarono alcune figure di vescovi Gonzaga che esercitarono l'attività pastorale in Calabria dai primi anni del Cinquecento fino oltre la metà del Seicento, in piena epoca barocca. Se per il cardinale Francesco Gonzaga, figlio di Ferrante, non è propriamente corretto parlare di attività pastorale, non essendo mai stato residente a Cosenza, dove infatti non lasciò tracce, ben più ampia e documentata è l'opera di committenza di Agostino Gonzaga (seppure per lui in misura minore), vescovo di Reggio Calabria dal 1537 al 1557, e di Francesco Gonzaga, vescovo di Cariati (Cosenza) dal 1633 al 1657 e poi di Nola dal 1657 al 1673. Il primo apparteneva al ramo dei Nobili, lo stesso al quale, per via di madre, apparteneva Baldassarre Castiglione; il secondo era figlio naturale del duca Vincenzo I. Sull'attività di quest'ultimo a Cariati si concentra principalmente lo studio delle due autrici, indagando *in primis* la ristrutturazione della vetusta cattedrale e dell'annesso palazzo vescovile, concludendo con l'edificazione del locale seminario, opera del tutto nuova, come lo era stata quella del seminario edificato dal vescovo suo omonimo a Cefalù.

Come sottolineano le due curatrici nell'Introduzione, «alcuni fili rossi attraversano i saggi raccolti in questo volume, facendo emergere ripetutamente gli stessi interrogativi: la relazione tra le committenze patrocinate a Mantova e quelle promosse all'esterno del marchesato, poi ducato, le ricadute politiche e sociali innescate dal mecenatismo, i modelli utilizzati, il rapporto istituito con gli architetti e il ruolo giocato dagli intermediari».

RAFFAELE TAMALIO

---

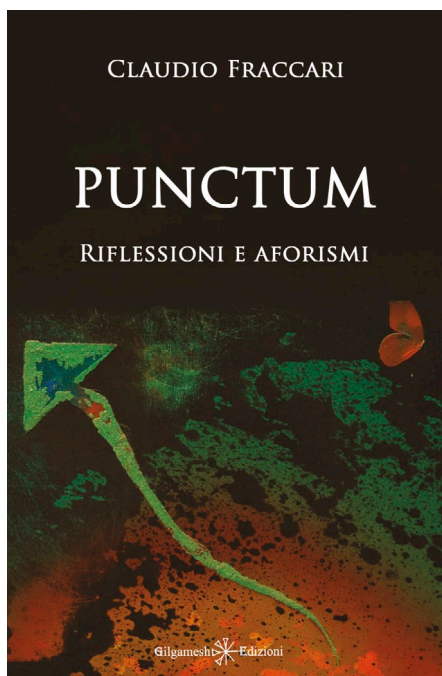
CLAUDIO FRACCARI, *Punctum. Riflessioni e Aforismi*, Asola, Gilgamesh, 2022 («Ishtar»), 192 pagine, ISBN 9788868676230, 15 euro

---

«Il fare un libro è men che niente / se il libro fatto non rifà la gente», cantava Giuseppe Giusti alla metà dell'800, non si sa quanto consapevole di scrivere un aforisma. Il punto è proprio questo – *Punctum* è il titolo del libro di Claudio Fraccari; il punto, dicevo, è se l'autore sia consapevole di aver ideato un aforisma. Per dirla in altro modo, se l'aforisma sia il risultato di atto volontario oppure il prodotto impreveduto di una sorta di reazione istintiva che meraviglia l'autore prima degli altri. Non sempre gli aforismi si rivelano, spesso passano inosservati tra la gente, travestiti da luoghi comuni. Uno dei più comuni è «I nipoti sono sempre adorati; i nonni mai», che potrebbe sembrare di Oscar Wilde e invece è nel lessico delle pompe funebri. Un altro problema è la longevità degli aforismi. Molti di questi superano il secolo ed entrano a far parte della cerchia di quelli che si ritrovano nei cioccolatini; altri sono caduchi e, dopo una fiammata iniziale, si estinguono in due modi molto diversi: o entrano a far parte del grande dizionario dei luoghi comuni, quotidianamente aggiornato, e allora perdono lo *status* di aforisma; oppure affondano semplicemente nell'oblio. Per quanto riguarda la geografia, pare che gli aforismi ne siano pressoché indipendenti, e che la loro fioritura sia solo in relazione al terreno culturale. Tra i sempreverdi se ne trovano alcuni di Flaubert e del già citato Wilde; ma anche Mark Twain e Marcello Marchesi hanno un posto d'onore nel circolo degli aforisti. Quanto a La Rochefoucauld, bisogna riconoscerli un ruolo di nicchia. Il fatto è che l'aforista deve operare al centro di

una rete di codici condivisi. Infatti, come una barzelletta, l'aforisma richiede la complicità del fruitore, ovvero un patto preventivo fra il produttore e i lettori. Prendiamone uno da antologia di Ennio Flaiano: «La situazione è grave; ma non è seria», il quale raggiunge il suo scopo di meravigliare e far sorridere solo a condizione che il lettore sappia che la formula consueta è «La situazione è seria; ma non è grave», e sia complice di un cambiamento radicale di contesto – quest'ultima riferita alle condizioni di salute di un ricoverato, la prima a una crisi politica o coniugale (per esempio). Volendo cercare nella storia dell'arte un analogo pittorico di aforisma ci si potrebbe rivolgere a certi dipinti di Bruegel (il Vecchio) e, in particolare, a quello dei proverbi fiamminghi. D'altro canto, Fraccari usa nella copertina del suo volume un quadro del 2000 di Renzo Margonari, intitolato *Le farfalle giuste volano altrove* (a sua volta in odore di aforisma, si direbbe).

Uno dei pericoli è confondere gli aforismi con i paradossi e, in effetti, non sempre sono facilmente distinguibili. La pubblicazione del *Dialogo sui massimi sistemi* fornì materia per una quantità di paradossi, che si espressero anche in forma letteraria di aforismi, i più notevoli dei quali elaborati da messer Ludovico delle Colombe. Uno dei più apprezzati dice che se fosse vero che la Terra ruota, spirerebbe continuamente un vento fortissimo da est e l'urto con uccelli ad altissima velocità riuscirebbe letale. Ma quelli degli anti-galileiani non erano aforismi, o non del tutto, a causa della loro polemica prolissità. La situazione si ripeté



con la pubblicazione della *Teoria della Relatività Speciale* di Einstein all'inizio del secolo passato. Quello più famoso circa la relatività del tempo era noto come «Paradosso dei gemelli» ed ora come «Effetto gemelli», essendo decaduto dal proprio status di paradosso. I paradossi della fisica e gli aforismi hanno spesso in comune il fatto (truffaldino) di mutare l'ambito semantico delle parole. In quelli famosi relativi alla Relatività si passa (senza dirlo) dal concetto che le parole "tempo" e "spazio" hanno in ambito relativistico a quello (diverso) che hanno in ambito classico. Nel novembre 1919 il «Times» di Londra diede notizia dei risultati ottenuti dalla spedizione Eddington per la verifica osservativa di un fenomeno previsto dalla Relatività Generale di Einstein con il titolo: «La luce curva nei cieli», nella convinzione che apparisse ai lettori come

un aforisma basato sull'assunto condiviso che la luce viaggia in linea retta.

La differenza tra un paradosso e un aforisma consiste semplicemente nella lunghezza: il paradosso richiede un lungo discorso; l'aforisma, come la poesia o la vignetta satirica, opera un cortocircuito della consapevolezza. Molti limerick, pur differenziandosi dagli aforismi, ne condividono alcune caratteristiche. Ne è un esempio un geniale componimento del micologo Reginald Butler, pubblicato su un numero di «Punch» del 1923, come risposta alla Teoria della Relatività di Einstein:

*There was a young lady named Bright,  
Whose speed was far faster than light;  
She started one day  
In a relative way,  
And returned on the previous night.*

Queste considerazioni sono state suggerite allo scrivente dall'opera di Fraccari, un repertorio di «riflessioni e aforismi» (come recita il sottotitolo) che dev'essere costata un lungo e meticoloso lavoro, simile a quello della spigolatrice. Il risultato è un gran numero di aforismi che l'autore ha prodotto anche grazie a una straordinaria capacità di giocare con le parole, mescolati a riflessioni spesso amare che ha distillato dalla sua esperienza esistenziale e professionale, in ciò aiutato dalla quotidiana frequentazione del linguaggio cinematografico, vero concentrato di vite e di storie. A completare il lavoro non potevano mancare le riflessioni concentriche sulla natura dell'aforisma che, opportunamente, sono state collocate come Postilla; non allo scopo di dare una definizione di aforisma, creatura proteiforme che vuole lanciare un bagliore e, nello stesso tempo, mimetizzarsi nel corpo dell'argomentazione. Verosimilmente, Fraccari avrà passato



in rassegna una mole sterminata di conoscenze derivanti da letture, esperienze e meditazioni, su lunghi intervalli spaziali e temporali, ripercorrendo con consapevolezza diversa luoghi concettuali già esplorati, con finalità nuove e più acuta consapevolezza critica. «Come avrò fatto a non accorgermene?», si sarà chiesto il nostro autore, raccogliendo una frase più acuta delle altre e collocandola nella classe che le è propria, all'interno di un catalogo più lungo di quello di Leporello, che va da Giovenale ad Aldo Busi, passando per Kierkegaard e Montale. Chi avrà l'ardire

e la costanza di immergersi nello studio della Postilla, ne resterà segnato come se avesse subito l'impianto di un chip che lo avvisa quando si trovi davanti a una frase sospetta di aforisteria. Tutti noi abbiamo condiviso il pensiero racchiuso in un verso di Montale («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe»); ma, grazie a Fraccari, abbiamo ora armi in più per ricercare (e se del caso, denunciare) gli aforismi che frequentiamo quotidianamente. Con assoluta inconsapevolezza.

LEDO STEFANINI

## Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio S. Carnevali.

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.

Pagine 14-18: Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1545, cc. 474 ss, autorizzazione concessa ai sensi della nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 e 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017) unitamente alla Circ. DGA 33/2017; comunicazione del 22 novembre 2022, prot. 3671.

Pagine 20-31: p. 20 immagine tratta dal web, Wikipedia pubblico dominio (file: Wolf-Dietrich-Klebeband Städtebilder G 069 III.jpg, Universitätsbibliothek Salzburg, G 69 III, www.ubs.sbg.ac.at); p. 31 archivio Il Bulino, immagine tratta 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, p. 122, cimelio di collezione privata.

Pagine 36-41: p. 36 MAK - Museum of Applied Arts di Vienna, foto © MAK; p. 38 Londra, The National Gallery, autorizzazione concessa; p. 41 Brescia, Pinacoteca delle Ancelle della Carità, autorizzazione concessa con comunicazione di posta elettronica del 12 novembre 2022.

Pagine 46-74: archivio S. Carnevali; p. 46 rilievo dell'architetto Giovanni Mori; 59 alto dono di monsignor Celestino Costa; 59 basso foto di Cristiano Gilioli per studio fotografico Frammenti.

Pagine 80-117: archivio S. L'Occaso; pp. 80 fig. 1 e 115 fig. 17 su concessione del Ministero della Cultura - Palazzo Ducale di Mantova, prot. 3544 del 29 novembre 2022 - divieto di duplicazione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo; pp. 85 fig. 2 (Archivio d'Arco Chieppio Ardizzoni, b. 216, fasc. 7) e 100 fig. 11 (inv. 4937) Museo di Palazzo d'Arco di Mantova, autorizzazione concessa dalla Fondazione d'Arco di Mantova il 16 novembre 2022, prot. 72/2022; pp. 91 fig. 4, 96 figg. 8-9, 99 fig. 10, 102 fig. 12 Archivio di Stato di Mantova, autorizzazione concessa ai sensi della nuova disciplina sulla riproduzione di beni culturali (art. 108 commi 3 e 3 bis del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, come modificato dalla Legge 124/2017) unitamente alla Circ. DGA 33/2017; altre autorizzazioni richieste.

Pagina 144: archivio R. Margonari; dipinto di collezione privata.

Pagine 149-151: archivio A. Malacarne.

Pagina 153: immagine tratta dal sito della casa editrice Il Rio.

Pagina 155: archivio R. Tamalio.

Pagina 158: archivio C. Fraccari.

*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.*



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

IN QUESTO NUMERO

*Gli autori*

Ugo Bazzotti, Silvio Carnevali  
Corrado Corradini, Enzo Ghidoni, Angela Ghirardi  
Stefano L'Occaso, Anastasia Malacarne  
Giancarlo Malacarne, Renzo Margonari  
Ledo Stefanini, Raffaele Tamalio

*Gli argomenti*

«Civiltà Mantovana» per Giulio  
I Gonzaga e le armi di distruzione di massa, fra realtà e fantasia  
La «pratica» di Ferrante Gonzaga contro la Mirandola  
Una stampa di Isabella Piccini per l'iconografia della beata Osanna  
L'oratorio pubblico della Beata Vergine del Terremoto  
Collezionismo e mercato artistico nella Mantova dell'Ottocento  
Mantova dei pittori: Albert Samuel Anker  
Mostre e libri