



COMUNE DI
MANTOVA



CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LVIII

I 55

— rivista semestrale



— primavera 2023 —

ABBONAMENTI

la rivista esce in primavera e autunno



ABBONAMENTO ANNUO

Italia € 35,00

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

L'abbonamento è per 2 numeri

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

Il Bulino edizioni d'arte

IBAN IT49V0200812930000003191815

☺ abbonamento on-line: www.ilbulino.com

CIVILTÀ MANTOVANA

Rivista semestrale



Comune di Mantova

Proprietà

COMUNE DI MANTOVA

Editore

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

Redazione

DANIELE BINI
civiltamantovana@ilbulino.com

Distribuzione

IL BULINO EDIZIONI D'ARTE
ilbulino@ilbulino.com

Segreteria

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

GONZAGA

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

MODENA

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

DIRETTORE

GIANCARLO MALACARNE
malacarne.giancarlo@virgilio.it

VICEDIRETTRICE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vicedirettrice e editore:

FRANCESCA FERRARI
francesca.ferrari@comune.mantova.it

CLAUDIO FRACCARI
cfrak@libero.it

CESARE GUERRA
cesareguerra@libero.it

RENZO MARGONARI
renzo@renzomargonari.it

ROBERTA PICCINELLI
roberta.piccinelli@outlook.com

RAFFAELE TAMALIO
tamwright@libero.it

In copertina: *Giulio Perina, Ostiglia, xilografia, 1938. Mantova, collezione Umberto Padovani.*

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

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

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

COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI
storico dell'arte
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO M. BELFANTI
storico dell'economia
Università di Brescia
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

PAOLA BESUTTI
musicologa
Università di Teramo
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CLAUDIA BONORA
storica del paesaggio, dell'architettura
e dell'urbanistica
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

SILVIO CARNEVALI †
storico

CLAUDIO FRACCARI
critico letterario e di arti visive
Liceo Scientifico «Belfiore», Mantova

GIUSEPPE GARDONI
storico medievista
Istituto secondario di II grado
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CESARE GUERRA
storico dell'editoria

STEFANO L'OCCASO
storico dell'arte
Complesso Museale
Palazzo Ducale di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

GIANCARLO MALACARNE
storico

RENZO MARGONARI
artista e storico dell'arte contemporanea
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

IRMA PAGLIARI
storica del territorio e dei beni culturali,
bibliografici e cartografici

ROBERTA PICCINELLI
storica dell'arte
Musei Civici di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO PRANDI
storico delle religioni
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

RAFFAELE TAMALIO
storico
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

CARLO TOGLIANI
storico dell'architettura
Politecnico di Milano, sede di Mantova
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

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

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

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

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

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

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



COMUNE^{DI}
MANTOVA

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



Mantova e Sabbioneta
scelte nella Lista
del Patrimonio Mondiale nel 2008

MANTOVA
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

SOMMARIO

| | |
|---|-----|
| Editoriale | II |
| Un cippo segnaletico dell'ager mantuanus <i>di</i> RICCARDO GHIDOTTI <i>e</i> EROS AROLDI | 12 |
| Le origini ebraiche di Eusebio Malatesta, fedelissimo del marchese di Mantova Federico I Gonzaga. Un enigma irrisolto <i>di</i> RAFFAELE TAMALIO | 22 |
| Essendo Pasquale Miglioretti, scultore marmista neoclassico e romantico <i>di</i> RENZO MARGONARI | 44 |
| Le silografie di Giulio Perina degli anni Trenta <i>di</i> UMBERTO PADOVANI | 58 |
| La «Veduta topografica di Roma» a Palazzo San Sebastiano di Mantova. Dal rinvenimento presso l'Intendenza di Finanza all'attuale collocazione museale <i>di</i> ROBERTO RAGIONE <i>e</i> CORRADO OCCHIPINTI CONFALONIERI | 98 |
| Finalmente inaugurato il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni in Teresiana <i>di</i> IRMA PAGLIARI | 115 |

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

EROS AROLDI, asolano, è un appassionato studioso del dialetto, della storia, del folclore e delle tradizioni del territorio, nonché autore di molti articoli e di alcuni volumetti monografici sugli argomenti di suo interesse.

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

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

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

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

IRMA PAGLIARI ha lavorato per il Comune di Mantova fino al 2019 in ambito culturale, turistico, formativo e sociale. Ha diretto la Biblioteca Teresiana e il Sistema delle biblioteche cittadine, ed è stata dirigente del settore Cultura e altri settori. Autrice di studi di geografia storica, storia della cartografia, storia locale, del paesaggio e del territorio, dell'editoria, di biblioteconomia e bibliografia, collabora a progetti di valorizzazione del territorio ed è vicedirettrice di «Civiltà Mantovana».

ROBERTO RAGIONE si laurea in Architettura presso Sapienza, Università di Roma. Nel medesimo ateneo consegue il master di II livello in Architettura per l'Archeologia; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; il dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Cultore della materia in Restauro dell'Architettura, svolge attività di ricerca nell'ambito della storia e della conservazione dei beni architettonici.

RAFFAELE TAMALIO, laureato in Lingue e Letterature straniere a Venezia «Ca' Foscari», fa ricerca storica indagando prevalentemente i rapporti fra la corte di Mantova e le altre corti italiane ed europee tra Quattro e Seicento. Ha collaborato con l'Istituto della Enciclopedia Italiana con più di 60 voci biografiche. *L'Impero di Carlo V e la geopolitica degli Stati italiani*, nei «Quaderni» dell'Accademia Nazionale Virgiliana, è l'ultima (2021) di oltre 120 pubblicazioni all'attivo.

Ha inoltre collaborato alla realizzazione di questo numero 155 GIANCARLO MALACARNE.

AI LETTORI DI «CIVILTÀ MANTOVANA»
(E SOPRATTUTTO AGLI ABBONATI)

Tra tutte le strade percorribili per far fronte a questi tempi critici per l'economia globale, nazionale, ma più concretamente per quella delle tasche di molti e, venendo al dunque, per l'economia di una rivista come la nostra (ebbene sì: anche a noi tocca, infine, fare i conti con l'azione combinata e nefasta della riduzione dei fondi e dell'aumento dei costi di produzione), abbiamo scelto quella che crediamo più indolore per coloro che, nell'insieme dei nostri lettori, la rivista la acquistano – in abbonamento, in libreria, da un distributore.

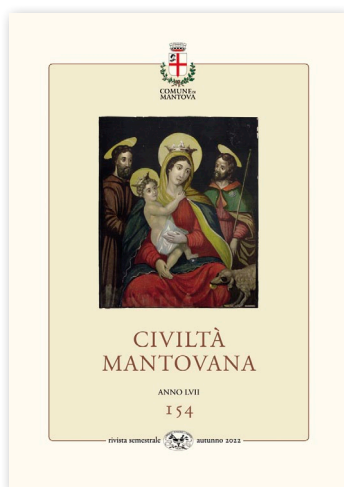
Abbiamo optato per una riduzione del numero delle pagine: dalle 160 ormai canoniche da tempo immemore alle 120 a partire da questo primo fascicolo del 2023. Tradotto significa, mediamente, un paio di contributi in meno. Abbiamo pensato che questo 25% di riduzione del contenuto sia il male minore, tra le varie possibilità che si offrono a chi è costretto a operare in un modo o nell'altro per adeguarsi alle peggiorate condizioni. Meglio, cioè, questo "taglio" di altri più dolorosi, e meglio questo genere di riduzione che un aumento sempre fastidioso per il lettore pagante: quello del prezzo.

In fin dei conti le tariffe di abbonamento e di vendita di un singolo numero sono immutate da anni ormai, tredici per la precisione, a dispetto di qualsiasi concomitante progressione dell'inflazione...

Ci auguriamo che i nostri abbonati, e gli altri lettori «con portafoglio», apprezzino questa nostra scelta obbligata. Il nostro impegno – del resto sulla scorta di quanto cerchiamo sempre di fare – sarà di sopperire a questa riduzione nella quantità con una sempre costante, e se possibile aumentata, proposta di qualità.

«Civiltà Mantovana»

EDITORIALE



Purtroppo ancora una volta ci troviamo a dover con sofferenza ricordare, sulle pagine della rivista, la scomparsa non soltanto di un prezioso collaboratore ma anche di un amico. Silvio Carnevali ci ha lasciato, quasi vorremmo dire brutalmente; lo ha fatto in silenzio, arrendendosi a una dannata patologia che lo tormentava e affliggeva da tempo, ma che aveva trovato la forza di combattere con ogni mezzo e con una caparbia ammirabile.

Al penultimo consiglio di redazione, nel settembre scorso, Silvio si era presentato per portare le illustrazioni a corredo del suo ultimo articolo; fummo costretti, nostro malgrado, a mandarlo a casa redarguendolo un poco, perché aveva la febbre alta e stava male. Nonostante ciò aveva ritenuto di non mancare al suo impegno con la rivista. Poche settimane dopo se ne andò nel generale cordoglio.

Resta il dolore per la perdita grave e il dispiacere per non aver nemmeno potuto portargli il suo importante contributo di studio, pubblicato il giorno successivo alla morte nello scorso numero di questa rivista, che in copertina presenta il ritratto della Madonna del Terremoto, di Mantova, a lui cara al punto da determinarlo a una ricerca di straordinari contenuti.

Ci mancherà il suo severo giudizio – ma Silvio era severo e rigoroso anche con se stesso –; ci mancherà la sua grande competenza, mai sbandierata, mai invasiva; ci mancheranno i suoi commenti brucianti quando non condivideva certe teorie o interpretazioni degli studiosi. Soprattutto ci mancherà la sua generosità, abilmente occultata dietro un atteggiamento burbero non sempre autentico.

A lui il nostro sincero, affettuoso saluto e ricordo.

Il direttore e la redazione tutta



*Cippo di età augustea
rinvenuto presso
Corte Ceresino
(Asola).*

RICCARDO GHIDOTTI – EROS AROLDI

UN CIPPO SEGNALETICO DELL'AGER MANTUANUS

In memoria di Angela Donati

All'indomani della costituzione del secondo triumvirato (43 a.C.) Ottaviano aveva la necessità di garantirsi l'appoggio dell'esercito, sia per occupare le province attribuitegli negli accordi «del Lavino», sia per tutelare la sua persona fisica qualora i patti con Antonio fossero saltati. Sicché, al fine di assicurarsi il favore dei militari, pensò di ricompensare i moltissimi veterani delle guerre civili con la donazione di terreni, ma siccome non disponeva dei mezzi economici necessari per acquistarli¹ non gli rimase che seguire la stessa logica violenta utilizzata da Silla quarant'anni prima. Le proscrizioni che seguirono l'accordo con Antonio e Lepido furono infatti, per Ottaviano, da un lato l'occasione per eliminare gli oppositori politici e dall'altro il pretesto per confiscare le terre in quelle colonie e in quei municipi che ebbero un atteggiamento ostile nei suoi confronti durante le fasi della «guerra di Modena». Fu così che, dopo Filippi (42 a.C.), mise in atto un grande piano teso a favorire i reduci e che portò all'esproprio e alla lottizzazione dei territori di diciotto città italiane², tra le quali Cremona; sennonché, essendo l'agro cremonese insufficiente a soddisfare le richieste di terra, la confisca fu estesa alla vicina e incolpevole *Mantua*³. Questi, in sintesi, i prodromi della centuriazione mantovana, che tra tutte è la più nota, essendo indissolubilmente legata ad alcuni tra i più celebri versi di Virgilio⁴.

La sistemazione agraria del Mantovano occupò gran parte dell'antico agro, i cui limiti certi erano costituiti a occidente dal Chiese e dall'Oglio, a meridione dal Po, a oriente dal Mincio e a settentrione da una linea convenzionale non fissabile con assoluta precisione, ma che probabilmente si staccava dal Chiese presso Acquafredda, raggiungendo le colline moreniche in prossimità di Castiglione, da dove proseguiva verso oriente fino a incontrare il Mincio⁵.

Nell'insieme un'area centuriata si presentava come un esteso territorio quadrettato, dove la divisione consisteva in tanti appezzamenti quadrati (o

leggermente rettangolari) di circa 700 metri di lato⁶ detti centurie, delimitati da linee, dette *limites*, le quali molto spesso corrispondevano alle strade e ai sentieri che percorrevano in lungo e in largo l'intera area. I due principali assi, che si incrociavano normalmente nel centro della struttura, erano rispettivamente il decumano massimo (DM), con andamento da est a ovest, e il cardine massimo (KM) con andamento da nord a sud. Parallelamente a questi assi vi era tutta una serie di decumani e cardini minori, i *limites* appunto, che, incrociandosi a loro volta, determinavano l'intero reticolo.

Gli interventi di sistemazione agraria di un territorio erano realizzati a spese dello stato. Si trattava di veri e propri piani regolatori che comportavano lavori idraulici, il disboscamento e la messa a coltura di vaste aree agricole, oltre alla sistemazione della rete viaria minore⁷, in modo che si formasse, all'interno dell'area quadrettata, una moltitudine di piccole proprietà, punteggiate da abitazioni rurali, che costituivano la base catastale su cui esercitare il controllo fiscale da parte dell'autorità.

Nel nostro caso, per quanto concerne le dimensioni dei poderi assegnati, vi sono due diverse teorie: la prima⁸ vorrebbe la singola centuria di 200 iugeri, divisa in otto appezzamenti rettangolari di 25 iugeri, che corrispondono pressoché esattamente a 20 biolche attuali; la seconda⁹ vorrebbe la centuria di 210 iugeri, divisa in sei appezzamenti di 35 iugeri, che corrispondono quasi esattamente a 28 biolche attuali. La conseguenza che se ne trae è che la moderna biolca mantovana potrebbe aver avuto origine proprio dalla suddivisione agraria del 40 a.C. voluta da Ottaviano.

Quanto alle dimensioni dell'intera area centuriata di Mantova, va detto che essa occupava gran parte del territorio posto a occidente della città e manifestava la forma di un grande rettangolo irregolare inclinato di circa 30 gradi da nord-ovest a sud-est. La sua lunghezza, misurata lungo il decumano massimo, che andava da Casaloldo a Pietole, era di 35,5 km, mentre la sua larghezza media, misurata lungo il cardine massimo, che andava da San Michele in Bosco (Marcaria) a Sacca di Goito, era di 14 km¹⁰.

Proprio all'estremità occidentale di quest'area, nei pressi della Corte Ceresino, in comune di Asola (frazione Gazzuoli)¹¹, il signor Giuseppe Antonioli, effettuando lavori di aratura profonda nel campo denominato «la vigna», ha portato alla luce, nel settembre 2022, un cippo in calcare veronese¹² che, date le circostanze e le modalità di ritrovamento, era da ritenersi ancora nella sua posizione d'uso (*in situ*) ed evidentemente connesso, in origine, a uno dei poderi costituitisi in seguito alla suddivisione agraria di cui si è detto in precedenza¹³.

Si tratta del "cippo segnaletico" di un bene immobile (*fundus*), contenente disposizioni da rendere di pubblico dominio¹⁴. La forma del reperto è parallelepipedica a sviluppo verticale, ed è caratterizzata da una parte superiore, lavorata a



Corte Ceresino nella frazione di Gazzuoli, comune di Asola.

martellina e rastremata verso l'alto, di $45 \times 24 \times 15$ cm, su cui è incisa l'iscrizione, e da una parte inferiore grezza di $36 \times 36 \times 21$ cm, destinata a essere interrata.

Il reperto è sostanzialmente integro, se si esclude una scheggiatura all'estremità superiore, dovuta con ogni probabilità all'azione di una macchina agricola, non tale però da compromettere la lettura del testo, che è scritto in "campo aperto", su due righe e occupa un'area molto ridotta rispetto alla superficie disponibile. Il contenuto è il seguente:

*d(extra) dec(umanum) I
pr(aedibus) ec i(n) f(undum)*

o, più chiaramente:

*d(extra) dec(umanum) I
ex pr(aedibus) i(n) f(undum)*

Nel primo caso la formula giuridica *ex pr(aedibus)*, che fa riferimento alle garanzie fornite da un fideiussore¹⁵, è scritta nella forma arcaica *pr(aedibus) ec* proprio perché spesso nel linguaggio giuridico tendono a sopravvivere termini



*Cippo di Corte Ceresino,
particolare dell'iscrizione.*

e formule antiquati. In ogni caso, l'iscrizione sancisce l'esistenza di una sorta d'ipoteca conseguente alle garanzie fornite, in favore dello stato, per il fondo rustico (designato dal cippo), che era ubicato lungo

il primo decumano di destra, e registrato in proprietà del debitore (o di terzi che lo garantivano) allo scopo di assicurare l'adempimento dell'obbligazione in essere.

L'iscrizione è resa con una certa eleganza ed è impaginata con proporzione attraverso una spaziatura ben dosata, anche se lo *scriptor* non ha fatto ricorso alle linee guida. Le parole sono separate da segni divisori triangolari, posti a mezz'altezza; i caratteri, regolari, sono incisi con solchi apicati a sezione triangolare che manifestano una certa tendenza all'ombreggiatura.

Esaurita l'analisi descrittiva, lo studio del cippo necessita di un inquadramento cronologico, che per altro risulta suggerito da specifici elementi paleografici. Difatti, mentre alcune lettere sono caratterizzate da un aspetto formale di tradizione tardo-repubblicana, come la E, dal braccio intermedio (cravatta) più corto degli altri due, o la P, con l'occhiello molto aperto, la R, invece, con la coda che parte dall'occhiello e non dall'asta, richiama una caratteristica grafica tipicamente imperiale¹⁶; oltre a ciò le lettere C e D sono rese in una forma piuttosto elegante, il che indica l'appartenenza del reperto a una "buona età". Nell'insieme, dunque, si tratta di una situazione paleografica relativa a una fase di transizione tra la tarda repubblica e il primo impero, la quale sembrerebbe relegare l'esecuzione del cippo nella prima età augustea. D'altra parte il riferimento, nel testo, al primo decumano di destra (*d(extra) dec(umanum) i*) fissa il termine *post quem* del manufatto al 40 a.C., anno in cui fu realizzata la centuriazione mantovana.

Ciò nondimeno bisogna tener conto anche del fatto che il podere al quale il cippo fa riferimento non era più nella disponibilità del veterano a cui era stato

concesso in origine come donativo, ma, nel frattempo (dopo 20-30 anni), era passato a un privato su cui gravava un debito. È opinione diffusa tra gli storici che, nel volgere di due o tre decenni, i veterani che avessero ricevuto in dono delle proprietà fondiarie se ne privassero vendendo e monetizzando il loro capitale immobiliare; questo perché, come ricorda il Savioli: «I militari non amavano la terra, abituati a vivere di avventure e di bottino, non erano disposti a lavorare; la loro insegna era l'aquila, non il bue né l'aratro»¹⁷. Nella storia di Roma, infatti, sono molti gli esempi di una tale eventualità: la colonia di Cremona, che nel 218 a.C. fu popolata con l'invio di 6000 famiglie di veterani, trent'anni più tardi si dovette ripopolarla con altre 3000 famiglie¹⁸. Lo stesso accadde in Campania con le terre assegnate da Cesare alle sue truppe, le quali, ben presto, abbandonarono le campagne¹⁹; e anche dall'agro intorno alla città di *Praeneste*, colonizzato dalle schiere di Silla, dopo vent'anni erano scomparsi tutti i militi-coloni. Ragion per cui, proprio in virtù di detti elementi, credo sia più che ragionevole collocare l'esecuzione del cippo negli ultimi 15 anni del I secolo a.C.

Quanto alla particolare condizione legale cui era sottoposto il fondo in questione, bisogna dire che i creditori, esposti com'erano al rischio che i loro debitori non potessero adempiere alle obbligazioni assunte, hanno da sempre cercato di procurarsi le più concrete probabilità di essere ripagati. Uno dei modi possibili, forse il più remoto e diffuso, fu di ottenere che un'altra persona, nella quale si riponesse una maggiore fiducia, si obbligasse accanto (o al posto) del debitore con le cosiddette "garanzie personali". Si veniva in questo modo a porre in atto fra creditore, debitore e garante una convenzione secondo la quale si stabiliva che il bene, pur rimanendo nella disponibilità del debitore, fosse vincolato a pegno (*conventio pignoris*), e che il creditore, nel caso di inadempimento della controparte, se ne impadronisse per venderlo o per tenerlo in proprietà. Con questo provvedimento (di origine pretoria), atto a garantire il creditore, si erano gettate le basi del "diritto reale di garanzia", da cui sarebbe derivato, in tempi moderni, l'istituto dell'ipoteca²⁰.

In ogni caso, la rilevante importanza storico-archeologica del reperto, benché la sua funzione primaria fosse stata quella di informare la comunità locale dello stato di vincolo cui era sottoposto il fondo, consiste proprio nell'indicazione topografica cui si accenna nella prima riga dell'epigrafe. Tale riferimento era necessario, in antico, per definire con precisione l'ubicazione del fondo in rapporto all'area centuriata. Dunque la scoperta in oggetto è particolarmente significativa, sia perché riguarda il primo reperto archeologico che fa un riferimento diretto alla centuriazione mantovana, e sia perché ciò ci consente di stabilire, senza alcun dubbio, dove passasse il decumano massimo e di conseguenza quale sia stata la corretta numerazione dei decumani.

Ciò premesso, è doveroso sottolineare il concetto secondo cui il reperto sarebbe stato rinvenuto *in situ*, ossia nella sua posizione originaria, e non in una collocazione *extra situm*, cioè di reimpiego. A tale proposito va ribadito che la pietra giaceva alla profondità di 60 centimetri, in un'area completamente isolata in mezzo alla campagna a circa 500 metri in direzione sud - sud-est rispetto alla Corte Ceresino e che, inoltre, il luogo della scoperta coincide quasi esattamente con il tracciato del decumano SD III (sinistra decumano terzo), secondo lo schema ipotetico proposto dalla Mutti Ghisi²¹. Tale situazione consente di escludere che ci sia stata, precedentemente alla scoperta, una qualsiasi possibilità di riutilizzo del manufatto, circostanza che avrebbe potuto essere in qualche modo adombrata qualora il cippo fosse stato reperito in prossimità di un centro abitato o di costruzioni in genere.

Circa la numerazione dei decumani, va precisato che questa può essere determinata correttamente solo nel caso in cui si riesca a stabilire, a priori, il tracciato del decumano massimo, e a tale proposito varrà la pena ricordare quanto detto, in materia, da entrambi gli studiosi che si sono occupati in modo scientifico dell'argomento. Il Tozzi, allo scopo di fissare le misure della centuria, dice testualmente: «Il tentativo è difficile a motivo della diseguale conservazione delle tracce e della impossibilità di identificare con certezza il cardine e il decumano massimi»²². La Mutti Ghisi, da parte sua, afferma: «Sfortunatamente non esistono prove inconfutabili che assicurino che questo tracciato individuato [da lei] sia il *decumanus maximus* della centuriazione romana di Mantova»²³. Tanto più che le prove addotte dalla studiosa, nel tentativo di fissarlo, ci sembrano piuttosto inconsistenti²⁴. Ciò nondimeno, posto che il cippo sia stato rinvenuto *in situ* e in asse col tracciato denominato (erroneamente), dalla Mutti Ghisi, sinistra decumano terzo (SD III) e dato che la posizione originaria del nostro cippo identifica senza ombra di dubbio il primo decumano di destra (DD I), ne consegue che il decumano massimo (DM) doveva essere, rispetto a quest'ultimo, il primo *limes* posto alla sua sinistra, ossia corrispondente al tracciato identificato con la sigla SD IV (sinistra decumano quarto) nella ricostruzione della Mutti Ghisi²⁵. Va infine rilevato che, sebbene la numerazione dei decumani proposta dalla studiosa debba essere certamente emendata, l'orientamento e la ricostruzione del reticolo centuriato sono approssimativamente corretti, cioè prossimi alla realtà storica e pressoché simili in entrambi i lavori più volte citati, i quali hanno necessariamente come fonte comune la ricostruzione parziale su carte in scala 1:100.000 che Plinio Fraccaro redasse in occasione della celebre *Mostra Augustea della Romanità*²⁶, tenutasi a Roma, per evidenti ragioni propagandistiche di regime, dal settembre 1937 al novembre 1938, e che fanno dell'insigne studioso veneto uno dei pionieri degli studi sulle centuriazioni e il primo che abbia fornito un contributo scientifico decisivo alla conoscenza della suddivisione agraria triumvirale dell'agro mantovano²⁷.

ABSTRACT

Riccardo Ghidotti and Eros Aroldi take into account a Roman boundary stone of Augustan age which was recently found in the countryside of Asola. This archaeological find testifies to a legal boundary which a country land was submitted to, but it provides, moreover, specific information about the centuriation (i.e., Roman grid) of Mantua, allowing a new reading.

NOTE

1. APPIANO, *De bellis civilibus*, v, 12, 48.
2. Oltre a Mantova e a Cremona, subirono la confisca dei terreni, tra le altre, le città di Rimini, Benevento, Reggio, Lucera, Lucca, Pisa, Siena, Sutri, Trieste, Fermo e Vibo Valentia. Va ricordato che l'espropriazione dei fondi rustici, in quell'occasione, ebbe l'effetto di determinare nella penisola una crescente crisi economica in quanto la massa dei beni immobili riversata improvvisamente sul mercato, dato che molti dei beneficiari preferirono vendere piuttosto che tenere il podere loro assegnato, fece precipitare i prezzi della terra creando la più totale sfiducia nel mercato. A ciò si aggiunga il danno economico dovuto all'allontanamento forzato, da terreni già valorizzati, dei legittimi proprietari, che erano agricoltori provetti, per sostituirli con contadini improvvisati.
3. Cfr. VIRGILIO, *Eclogae*, ix, v. 28: *Mantua vae miserae nimum vicina Cremonae*, cui fa eco il grammatico FOCA, *Vitae Vergilii*, 104, *Mantua tu coniuncta loco sociata periclis*, ossia "Mantova, tu vicina (a Cremona) fosti associata ai suoi guai". Un segno dell'avvenuta confisca dei poderi mantovani lo fornisce la scoperta, alla periferia di Bologna, di cinque lapidi funerarie di vario tipo e appartenenti a famiglie diverse, ma caratterizzate da un comune denominatore: tutti i personaggi menzionati appartenevano alla tribù Sabatina, erano quindi giuridicamente dei mantovani. Per cui, anche in considerazione del fatto che i reperti risalgono al periodo compreso tra la fine della repubblica e l'età augustea, si dovrebbe trattare di fuoriusciti dall'*ager mantuanus* che, dopo la confisca dei poderi, per qualche motivo si stabilirono a Bologna. Cfr. G. SUSINI, *I profughi della Sabatina*, in *L'Italia settentrionale nell'età antica*, «Athenaeum», fascicolo speciale, 1976, pp. 172-176.
4. Cfr. VIRGILIO, *Eclogae*, I, vv. 3-4 e vv. 70-72; IX, vv 2-4. Il poeta fu direttamente coinvolto nel dramma degli espropriati e vide il suo podere occupato da uno sconosciuto soldato, tanto che nella prima Ecloga fa dire a Melibee: «noi la patria terra lasciamo e i dolci campi» e più avanti: «Un empio soldato avrà per sé questi maggesi tanto lavorati?».
5. Cfr. P. TOZZI, *La centuriazione di Mantova*, in *Storia padana antica*, Milano 1972, p. 62.
6. Secondo la ricostruzione del TOZZI, *op. cit.*, p. 57, le centurie sarebbero rettangoli di 710 × 750 metri di lato, mentre per E. MUTTI GHISI, *La centuriazione triumvirale dell'agro mantovano*, Cavriana 1981, p. 25, la centuria sarebbe quadrata con un lato di 710 metri.
7. Cfr. E. GABBA, *Urbanizzazione e rinnovamenti urbanistici nell'Italia centro-meridionale del I secolo a. C.*, «Studi Classici Orientali», 21 (1972), pp. 88-89.

8. Cfr. MUTTI GHISI, *op. cit.*, p. 25.
9. Cfr. TOZZI, *op. cit.*, pp. 57-60.
10. Le misure si basano sulla ricostruzione grafica effettuata da MUTTI GHISI, *op. cit.*, nelle tavole allegate al volume. Tuttavia secondo TOZZI, *op. cit.*, pp. 54-72 e tav. IX, l'area interessata dalla centuriazione sarebbe stata un poco più estesa.
11. La Corte Ceresino è situata all'estremità orientale del comune di Asola in un punto circa intermedio tra i centri di Asola, Piubega, Casaloldo e Mariana. Per specifici dati sull'economia, la geografia e la storia del territorio della frazione Gazzuoli, si rimanda all'agile ed esauriente volumetto di E. AROLDI, *Parlòm en pó di Gazzöi. Indagine su Gazzoli frazione di Asola*, Asola 1993.
12. Anche se non si tratta del celebre marmo rosso ammonitico della Valpolicella, ci sentiamo di poter affermare che la pietra dovrebbe riguardare comunque un calcare veronese (probabilmente nembro) sia a causa di una sua colorazione vagamente rosata che si coglie soprattutto quando la pietra viene bagnata e sia perché le pietre antiche rinvenute nel Mantovano sono riconducibili sostanzialmente a due gruppi lapidei: il botticino, soprattutto nella parte occidentale dell'odierna provincia, e i calcari veronesi, specialmente in quella orientale. Cfr. A.M. TAMASSIA, *Il commercio delle pietre nel Mantovano in età romana*, «Annali Benacensi», 3 (1975), pp. 127-134. Sui marmi veronesi si veda A. BUONOPANE, *Estrazione lavorazione e commercio dei materiali lapidei*, in *Il Veneto in età romana*, a cura di E. Buchi, Verona 1987, pp. 185-218.
13. Il sito del ritrovamento è precisabile, secondo il metodo utilizzato nelle schede epigrafiche, sulla tavoletta IGM, alle seguenti indicazioni: «Redondesco 62 IV S.E. mm. 145/95».
14. In epigrafia sono raggruppate nella categoria dei «cippi segnaletici» quelle iscrizioni che indicano la presenza di un qualsiasi edificio pubblico o privato, o che rivendicano il possesso di un bene immobile, oppure che palesano un divieto o un avvertimento, o ancora che contengono norme per il transito o un avviso in genere o, come nel nostro caso, speciali disposizioni da rendere di pubblico dominio.
15. Cfr. il termine latino *praes, praedis*.
16. Cfr. J.S. GORDON, A.E. GORDON, *Contribution to the Palaeography of Latin Inscriptions*, Berkeley - Los Angeles 1957, pp. 210-211.
17. G. SALVIOLI, *Il capitalismo antico*, Bari 1985, p. 45.
18. TOZZI, *op. cit.*, p. 16 e p. 21 nota 24.
19. CICERONE, *De lege agraria*, II, 82.
20. G. PUGLIESE, *Il diritto privato*, in *Storia di Roma*, a cura di E. Gabba e A. Schiavone, Torino 1992, 2/III, pp. 183-184.
21. Cfr. MUTTI GHISI, *op. cit.*, alla tavola Redondesco, in appendice al volume.
22. Cfr. TOZZI, *op. cit.*, p. 56.
23. Cfr. MUTTI GHISI, *op. cit.*, p. 32.
24. *Ibid.*, p. 32 e p. 34.
25. *Ibid.*, alla tavola Redondesco e, per una visione completa del decumano, si veda la tavola generale (Mantova), entrambe in appendice al volume.

26. A tale proposito si veda TOZZI, *op. cit.*, p. 56, nota 118, e MUTTI GHISI, *op. cit.*, p. 15, nota 21.
27. Plinio Fraccaro (Bassano del Grappa 1883 - Pavia 1953), laureatosi in Lettere classiche all'Università di Padova, dal 1915 al 1953 ricoprì la cattedra di Storia antica presso l'ateneo pavese, dove fu anche rettore dal 1943 fino all'anno della sua morte. Si interessò di problemi sociali ed economici dell'età romano-repubblicana, con particolare riguardo alla storia agraria e alla topografia storica antica, contribuendo alla ricostruzione del paesaggio agrario romano e dando notevole impulso agli studi sulle centuriazioni. Per la *Mostra Augustea della Romanità* preparò la prima rappresentazione complessiva della centuriazione in Italia. Specialista soprattutto nella lettura delle carte dell'Istituto Geografico Militare, specie di quelle in scala 1:25.000, ricostruì le tracce e l'orientamento di molte centuriazioni dell'Italia settentrionale tra cui quella mantovana.



*Andrea Mantegna, ritratto di Federico Gonzaga, futuro marchese,
nella scena dell'Incontro della Camera picta. Mantova, Palazzo Ducale, particolare.*

RAFFAELE TAMALIO

LE ORIGINI EBRAICHE DI EUSEBIO MALATESTA
FEDELISSIMO FAVORITO DEL MARCHESE
DI MANTOVA FEDERICO I GONZAGA

Un enigma irrisolto

In memoria di Silvio Carnevali

Tra i personaggi più influenti a corte nel breve periodo di dominio (1478-1484) del terzo marchese di Mantova, Federico I Gonzaga¹, spicca il nome di Eusebio Malatesta; una figura che ebbe enorme ascendente sul marchese ma le cui origini, insieme al suo reale ruolo a corte durante il governo del precedente marchese Ludovico II, padre di Federico, si perdono nell'ombra. Di Eusebio Malatesta non ci sono noti né il luogo e la data di nascita, né quelli della sua morte, sebbene, secondo alcuni documenti, i suoi natali si possano far risalire intorno agli anni Trenta del XV secolo, probabilmente a Mantova dove viveva sua madre, e la sua morte sia da collocare nei primi anni Novanta di quel secolo, verosimilmente a Verona². Il suo nome compare nelle numerose storie e biografie dei Gonzaga sempre legato a quello del marchese Federico I, associato talvolta a quello di Paola Malatesta, nonna di Federico e moglie del primo marchese di Mantova Gianfrancesco Gonzaga. E dalla Malatesta bisognerà dunque partire.

Nel 1409 si erano concluse le nozze tra il futuro marchese di Mantova Gianfrancesco Gonzaga e Paola Malatesta³, figlia di Malatesta II Malatesta dei signori di Pesaro e di Elisabetta Varano dei signori di Camerino; un matrimonio che aveva rinnovato la tradizionale politica di alleanza matrimoniale tra le due casate dominanti, avviata nel 1393 con le nozze di Francesco Gonzaga, padre di Gianfrancesco, e Margherita Malatesta, sorella di Carlo Malatesta signore di Rimini, cognato a sua volta di Francesco per averne sposato la sorella Elisabetta Gonzaga. Tali unioni erano finalizzate a garantire ai Gonzaga l'appoggio dei veneziani, allora strettamente legati ai Malatesta.

Ancora oggi Eusebio Malatesta è definito dalla storiografia mantovana⁴ un ebreo convertito dalle oscure origini; secondo queste voci, egli fu posto sotto la protezione di Paola Malatesta, che dopo averlo condotto al fonte battesimale lo adottò concedendogli il privilegio di portarne il cognome. Tale adozione e

ascendente religioso sarebbe da ascrivere al cronista Andrea da Schivenoglia che alla fine del Quattrocento definì come giudeo il Malatesta, scrivendo nel manoscritto della sua *Cronaca di Mantova*⁵ «el quallo [Eusebio] era stato zudeo»⁶. La notizia fu ripresa da Federigo Amadei nella sua settecentesca *Cronaca Universale della città di Mantova*⁷, giungendo inalterata fino a noi, nonostante Ippolito Castelli nel 1650⁸ e Carlo d'Arco nel suo testo manoscritto ottocentesco sulle famiglie mantovane⁹ ne avessero cercato di rettificare l'origine, autenticandone la discendenza dai Malatesta: infatti, essi lo descrissero come figlio di Carlo Malatesta signore di Rimini, equivocando tuttavia sulla figura paterna, che non avrebbe potuto essere Carlo signore di Rimini, già cognato di Francesco Gonzaga, come essi affermano, ma eventualmente il consanguineo Carlo signore di Pesaro, fratello di Paola Malatesta; così Castelli:

Eusebio [...] figliuolo di Carlo Malatesta cognominato Catone, fu persona illustre, e di gran valore, e perciò, come nota l'Equicola ne' suoi Comentarj di Mantova, fu grandemente favorito da Federico Gonzaga Marchese di Mantova padre del Marchese Francesco quarto, intanto che nelle monete, che sotto la sua privanza si battevano, v'erano impresse, secondo il Ianelli, queste tre lettere E.P.O., che volevano dire *Eusebius potest omnia*. Haveva l'honore di Consigliero, e di Consocio di quel Prencipe, ch'era il medesimo, come habbiamo detto, che suo privato, come si raccoglie da un decreto di donatione, che li fece del 1480. Racconta il Sansovino, che havendo anco servito con l'opera sua due Imperadori, cioè Federigo e Massimigliano, fu da loro essaltato con diversi titoli, e privilegi, et in particolare, come osserva il Ianelli, di Conte Palatino, e Cavaliere per sé, e suoi figliuoli, e descendenti per privilegio dell'imperador Federico dato l'anno del 1479, che fu poi confermato dall'Imperador Massimigliano l'anno 1515. Ebbe di Bartolomea Lampugnana sua consorte nobile Milanese, tre figliuoli, Gio.Francesco, Girolamo, e Federico¹⁰.

Fin qui il Castelli, poi ripreso da d'Arco; tuttavia l'attribuzione di paternità da loro asserita è a sua volta del tutto errata e fuorviante, anche perché nessuno dei due Carlo Malatesta, il signore di Rimini e quello di Pesaro, risulta avere avuto figli¹¹. Ma su tale ascendenza malatestiana si tornerà tra breve per proporre qualche altra ipotesi.

Con questo contributo si cercherà di chiarire alcuni aspetti enigmatici e correggere alcune inesattezze presenti nelle affermazioni degli storici che nel corso dei secoli hanno preso in esame la figura di Eusebio Malatesta, compresa quella contenuta in un mio precedente studio¹² in cui riproponevo la versione di Ippolito Castelli e di Carlo d'Arco, ma che ora alla luce di nuova documentazione richiede un necessario aggiornamento.

Come detto, il primo riferimento cronachistico è quello del suo contemporaneo Andrea da Schivenoglia, al quale, proprio per la sua contemporaneità, bisognerà quindi dare la giusta fede e da cui si dovrà partire. Così riferisce il cronista mantovano:

Il giorno 20 gennaio [del 1479] fu creato cavaliere Eusebio, il quale era stato giudeo, ma madonna Paola Malatesta, che fu donna del marchese Gianfrancesco, lo allevò con sé e lo mise a stare con messer Federico. Quando si fu al giorno suddetto, l'illustre signore messer Federico, marchese, lo creò cavaliere e gli donò la corte di Quistello, Portiolo e 60 vacche¹³.

Quindi Schivenoglia certifica per primo l'origine ebraica del Malatesta e il favore a lui concesso dalla marchesa Paola Malatesta con l'atto di prenderlo in protezione e porlo al servizio del giovane nipote Federico, con il quale, dunque, Eusebio Malatesta crebbe alla corte del marchese Ludovico Gonzaga. Da sottolineare che nel documento non si parla della conduzione al fonte battesimale di Eusebio da parte di Paola Malatesta, ma solo che lo allevò con sé.

Lo stesso Schivenoglia ci fornisce qualche altro indizio, non di minore importanza, sulla famiglia del Malatesta: per prima cosa, che la madre di Eusebio era stata ebrea e che si sposò (o risposò?) con un cristiano, Domenico Scavardi, evidentemente dopo la morte di un precedente uomo (marito?), padre di Eusebio; precedente uomo o marito di cui non sappiamo nulla, ma sul quale si ritornerà più avanti per avanzare, come detto, qualche ipotesi. Così scrive Schivenoglia:

Domenico Scavardi, costui prese per moglie la madre di Eusebio che era stata zudea e da loro nacque Morello, fratello di Eusebio così che il marchese Federico lo pose sopra ai balestrieri a cavallo. Questo Morello se la passava bene come tutti i suoi parenti¹⁴.

Pertanto, da quanto si è appena letto, Eusebio aveva anche un fratellastro, Morello, nato dallo Scavardi e dalla madre di Eusebio, nel frattempo convertita e non più ebrea. Questo Morello, grazie al grande ascendente del fratellastro Eusebio presso il marchese Federico, fu dunque fatto capo dei balestrieri a cavallo del marchese. Null'altro si sa della madre di Eusebio, salvo che, come riferisce ancora lo Schivenoglia, ebbe dal precedente uomo o marito anche una figlia, sorella di Eusebio. Infatti, in un altro capitolo della sua *Cronaca*, così si legge:

Bonamente Quadri, la sua abitazione è all'inizio della Fiera, verso il ponte Arlotto. Costui discese da un villano e sposò una sorella di Eusebio e vive di uffici e possessioni¹⁵;

chiaramente, questa sorella di Eusebio non aveva lo stesso padre del suddetto Morello, altrimenti il cronista avrebbe citato anche lei come figlia di Domenico Scavardi.

A questo punto bisognerà poi riferire che Eusebio ebbe pure un'altra sorella, di cui conosciamo il nome, Clara, e anche il cognome, Malatesta (come Eusebio), che fu probabilmente anch'essa figlia di primo letto della madre di

Eusebio, altrimenti si sarebbe chiamata Scavardi. La notizia ci viene fornita questa volta da un documento notarile del 3 febbraio 1480 redatto in castello a Mantova, in cui si parla della dote di Clara Malatesta, sorella di Eusebio e moglie di Giacomo Andreasi quondam Battista, contrada Rovere, della linea degli Andreasi della beata Osanna, residenti nella contigua contrada del Cervo dove erano proprietari dell'odierna Casa Andreasi¹⁶.

Cresciuto, quindi, sotto la protezione di Paola Malatesta, e con il suo stesso cognome, Eusebio Malatesta fu posto al servizio di Ludovico Gonzaga, figlio di Paola e secondo marchese di Mantova, nella cui cerchia appare già negli anni Sessanta¹⁷, quasi certamente tra i famigliari cui era affidata la cura dell'erede Federico, presso il quale seppe evidentemente guadagnarsi una considerazione e un ascendente illimitati. Infatti, dopo essere rimasto pressoché nell'anonimato durante il governo di Ludovico, relegato come camerario nella stretta cerchia dell'erede Federico, alla morte del padre di questo, avvenuta il 12 giugno 1478, il Malatesta rivelò la piena fiducia del nuovo marchese, assumendone quasi da subito compiti di rappresentante e di autorevole consigliere negli affari politici e civili, giungendo a sostituirlo come podestà in sua assenza, laddove i compiti militari erano condivisi con il rivale Francesco Secco, cognato del Gonzaga per averne sposato la sorellastra Caterina¹⁸.

Il premio a tale fiducia fu, pochi mesi dopo l'assunzione del potere da parte del marchese Federico, la nomina a cavaliere di Eusebio Malatesta nel gennaio 1479, come si è visto dallo Schivenoglia. Non mancarono però occasioni al Malatesta di rimanere al fianco del suo signore anche nel corso di alcune campagne militari, come quella della primavera di quello stesso 1479 quando, nella guerra che seguì la fallita congiura dei Pazzi a Firenze, accompagnò in Toscana il Gonzaga, intervenuto quale governatore generale delle forze milanesi nella regione, seguendolo poi, tra giugno e luglio, nel successivo spostamento del campo a Perugia¹⁹. Il 1482 vide nuovamente impegnato il Malatesta al fianco del marchese nelle operazioni militari che ebbero luogo tra maggio e luglio in territorio mantovano, nella zona del Po tra Ostiglia, Sermide e Melara, a margine delle vicende belliche che videro coinvolto Federico Gonzaga schierato ancora con Ludovico il Moro; e ancora sul Cremonese a febbraio del 1483 e a fine estate dello stesso anno²⁰.

Descritto come uomo prepotente e poco amato dai mantovani, in continuo contrasto col Secco²¹, al Malatesta fu attribuita anche una rivalità con Antonia Malatesta, figlia del signore di Rimini e giovane moglie di Rodolfo Gonzaga di Luzzara. Come scrive Federigo Amadei, che afferma di possedere documenti che ne asseriscono l'autenticità, la Malatesta, non senza insinuazioni del favorito del marchese Federico, fu accusata di infedeltà, mai tuttavia provata, e nel Natale del 1482 fu fatta giustiziare dal marito:

Passato che fu a miglior vita il Marchese Federigo, allora fu che crebbero le rivalità tra li due suoi favoriti: il cavaliere Francesco ossia Federigo [sic] Secchi, ed Eusebio Malatesta, e quindi venne a scuoprirsi quant'egli si fosse lasciato condurre dalle di costoro male suggestioni.

Quando giugnerò all'anno 1491, allora ragionerò dell'enormi azioni di Francesco Secchi, e intanto di quelle del Malatesta io ne rivelerò quivi una, stata fino adesso recondita, ma da me giudicata troppo necessaria a sapersi per lo sviluppo della storia segreta di Corte.

Notai sotto dell'anno 1479 lo innalzamento al grado cavalleresco di quest'uomo, nato ebreo e battezzato, per opera della fu Marchesana Paola Malatesta, che si degnò applicargli il cognome del di lei illustre casato.

Tant'oltre se ne insuperbì quest'uomo vile che, divenuto col tempo l'arbitro della volontà del Marchese Federigo, si dimenticò dell'abietta sua nascita, pretendendo con baldanza d'essere riputato in Mantova del vero nobil sangue de' Malatesti.

Con quest'albagia in testa, appoggiata al favore del Marchese, osò cozzare con Antonia Malatesta, moglie di Ridolfo fratello d'esso Marchese, quasicché seco lei meritasse andar del pari nell'onore de' pubblici conviti e nelle funzioni di Corte. E quindi ne nacquero alquanti affronti, ben giustamente usatigli da Antonia, per li quali si accese in petto di Eusebio contro d'essa un astio indicibile ed una mortale invidia per atterrarla nell'animo del Marchese e dello stesso Ridolfo, lei marito.

Nel raccontare ch'io feci lo scorso anno, con mio ribrezzo, la violenta morte in Luzzara stata data a questa innocente signora per mano del carnefice, allora cadettero li sospetti o sopra l'onore del violato letto maritale di Ridolfo, o sopra la macchinata di lui morte, perché, a dir vero, a nessun altro maggior delitto di questi due imputar potevasi la cagione d'un così severo gastigo.

Ma la maschera del favorito Eusebio cominciand'ora a logorarsi per la mancanza dell'appoggio del Marchese e più ancora per l'odio invidioso del Conte Francesco Secco, suo possente rivale, restò a poco a poco svelato il recondito arcano d'una sì crudele giustizia, della quale nissuno de' nostri storici ce ne lasciò memoria e che rimarrebbe ancora involta nelle tenebre del segreto, se casualmente non mi fosse capitato tra le mani in alcuni non curati manoscritti di Corte.

Leggesi adunque che il maligno Eusebio mosse tutte le macchine della più astuta calunnia per denigrare presso li due fratelli Federigo e Ridolfo la fama d'Antonia, e così bene gli riuscirono che li attizzò alla tragica esecuzione di Luzzara²².

Andrea da Schivenoglia, pur riferendo della tragica esecuzione di Antonia Malatesta, non accenna minimamente al coinvolgimento nella faccenda di Eusebio Malatesta, forse perché il Malatesta era ancora molto potente a Mantova nei giorni in cui scrisse nel suo *Memoriale* del grave fatto di sangue di Luzzara, o forse perché nulla era trapelato fuori dagli ambienti della corte:

nota che ly festy de Nadallo se disse a Mantoa, 1483 [ma 1482 secondo il calendario moderno], che 'l signore Redolfo fece taliar la testa a la moliero [Antonia Malatesta] a Luzara, la quallo era sore del magnifico Ruberto da Rémene d'i Malateste²³.

Le insinuazioni sulla morte di Antonia Malatesta avvenuta per mano del marito (e, come sostiene Amadei, dietro istigazione di Eusebio circa l'infedeltà della sposa) furono riprese da tutti gli storici successivi, ma messe in dubbio da Alessandro Luzio che non ritenne Rodolfo Gonzaga responsabile di un tal delitto in quanto, a suo dire

è stranissimo che il Card. Francesco Gonzaga non avesse alcun sentore del supplizio della cognata e si condolesse col fratello ne' termini più affettuosi per costei [...] Evidentemente o la voce registrata dallo Schivenoglia era fantastica: o Rodolfo aveva saputo dissimular la tragedia persino col fratello Cardinale!²⁴

Tuttavia, che la notizia della morte di Antonia Malatesta non fosse così dissimulata lo dimostrano le voci che circolarono persino nella vicina Ferrara, con particolari ben più ampi e ben più espliciti della concisa indicazione fornita da Schivenoglia. Due cronache ferraresi contemporanee agli avvenimenti si soffermano, infatti, sull'episodio: la prima di Bernardino Zambotti,

[1483] A dì 13 [Zenaro], il luni. Se divulgò per questa citade [Ferrara] ch'el signore Rodolpho, fratello del marchexe de Mantoa, havea amazato a questi dì proximi passati soa molgiere, la quale hera da Arimene, per havere commesso adulterio con uno il quale ge insegnava il balare. E così fu amazato il predicto con alchune soe donzelle secretarie²⁵.

La seconda cronaca, di Girolamo Ferrarini, è ancora più esplicita sulla motivazione del gesto assassino messo in atto da Rodolfo Gonzaga:

Lo fratello dil marchexe di Mantoa, amazò sua molgiere. A dì 14 zenaro intixi et è certo che messer Rodolpho, fratello dil marchexe di Mantoa, ha scanata et amazata la sua molgiere, la qual fu fiola del signore Sigismondo di Rimine [...]. La casone de haverla amazata se dice esser stà che epsa se faceva fotere ad uno che l'insegnava balare²⁶.

Il forte ascendente di Eusebio presso il marchese Federico, menzionato anche da Federigo Amadei, adduce buone ragioni a quel titolo di cavaliere ottenuto dalle mani del marchese nel gennaio 1479 insieme ai beni più tangibili come le corti di Quistello, Portiolo e numerosi buoi per coltivarle, come si è visto sempre da Schivenoglia. Al nome del Malatesta è anche legata la sigla EPO impressa sopra una moneta battuta durante il governo di Federico Gonzaga. Secondo alcuni²⁷, la misteriosa sigla significava EUSEBIUS POTEST OMNIA (Eusebio può tutto), a testimoniare il potere assoluto esercitato dal Malatesta in nome del Gonzaga. Tale interpretazione è stata tuttavia talvolta messa in dubbio dagli storici e numismatici che si sono cimentati con la traduzione della sigla EPO, rimasta ancora oggi una delle più enigmatiche tra tutte quelle comparse sulla monetazione mantovana; e comunque il fatto di essere stata letta da alcuni

come EUSEBIUS POTEST OMNIA la dice lunga sul potere esercitato dal Malatesta a corte in quegli anni²⁸. Ad avvalorare che la sigla possa riferirsi in qualche modo al Malatesta vi è peraltro la circostanza, riferita da Leopoldo Camillo Volta e ripresa da Alessandro Magnaguti, che negli anni di governo di Federico Gonzaga gli fu affidata la gestione della zecca di Mantova; così Magnaguti:

Questo zecchino [con la sigla EPO] fu battuto nei primi due anni del suo [di Federico I] brevissimo regno, poiché, come ce lo asserisce uno dei nostri più seri storici, Leopoldo Camillo Volta, coinvolto il nostro marchese in varie vicende guerresche, che non trovo qui il caso di ricordare, lasciò per un quadriennio la privativa della zecca al suo ministro Eusebio Malatesta²⁹.

La zecca era ubicata presumibilmente nei pressi del voltone detto allora della Guardia, che immette nell'odierna piazza Sordello, all'epoca piazza San Pietro, se a essa si fa riferimento per una bottega che Eusebio Malatesta possedeva, citata in una grida marchionale sulla quale tra breve si tornerà – d'altronde non si comprende di quale altra bottega possa trattarsi essendo il Malatesta un cortigiano e come tale dedito esclusivamente ai compiti e ai servizi inerenti alla corte, tra i quali rientra, appunto, la gestione di una zecca marchionale.

Nella notte tra il 14 e il 15 luglio 1484 si spegneva Federico Gonzaga il quale, prima di spirare, volle affidare il diciottenne suo figlio Francesco al consiglio e alla guida del Malatesta e del Secco, come riferiva a Rodolfo Gonzaga Leonardo Aristeo, testimone degli ultimi momenti di vita del marchese:

[il marchese] disse al' Ill.mo Francesco suo figliolo certe parole, confortandolo di volersi rezere per consilio di quelli che intendevano più di lui, et maxime di m. Francesco Secco, subiungendo ch'el dovessi haver caro m. Eusebio, dicendo ch'el era quello che sapeva tutti li soi secreti³⁰.

Il nuovo marchese, tuttavia, delegò in un primo tempo gli affari dello stato prevalentemente al Secco, che di lì a poco riuscì nell'intento di allontanare il Malatesta dal governo e, secondo alcuni cronisti, anche dai territori gonzagheschi. Già pochi giorni dopo la morte di Federico Gonzaga si scatenò la rabbia di alcuni mantovani contro Eusebio Malatesta, ora non più protetto dal precedente marchese che lo aveva voluto ai vertici del potere: alcuni sconosciuti colpirono di notte, rovinandolo con la punta di una lancia, lo stemma del Malatesta che era posto sulla suddetta bottega, ossia probabilmente la zecca. Fatta riparare l'insegna, qualche notte dopo fu nuovamente danneggiata, cosicché il 23 luglio fu emessa una grida contro ignoti per dare la caccia ai responsabili:

Essendo venuto a noticia dello Illustrissimo signor nostro messer lo marchese de Mantua et cetera che questi dì proximi, a hora di nocte, fu guasta, et cum puncta de lanza o de altro instrumento dirupata, l'arma del magnifico messer Eusebio di Malatesti, depincta sopra la sua bodega de la porta de la Guarda, verso la piazza de

la Masseria, et che, havendola esso messer Eusebio facta refare et renovare anchora, gli è stata tractata nel modo medesimo la nocte proxime passata³¹.

Come si diceva, e come si è appena visto, non più protetto dal marchese sul quale aveva fondato la sua fortuna, Eusebio Malatesta fu da subito bersaglio dei suoi nemici, primo fra tutti Francesco Secco, al quale è da addossare l'accusa di furto mossa al Malatesta per beni trovati in suo possesso già appartenuti al marchese defunto, ciò che fece sì che fosse imprigionato di lì a poco nella rocca di Borgoforte. Eusebio fece appello al diciottenne nuovo marchese Francesco Gonzaga ricordandogli la fedeltà e il servizio prestato al suo predecessore e soprattutto che il padre, morendo, lo aveva affidato al consiglio di Francesco Secco e dello stesso Eusebio. La supplica, e probabilmente anche l'intervento a suo favore del figlio Giovan Francesco, uno dei più noti ed esperti giureconsulti dell'epoca, che seppe smontare l'accusa di furto con una raffinata e dotta dissertazione giuridica³², sortì il suo effetto poiché Eusebio ottenne la scarcerazione ma con l'obbligo di risiedere a Volta Mantovana. Il 29 giugno 1486, infatti, il castellano della rocca di Borgoforte, Gerolamo Pavesi, consegnò il Malatesta a un frate, anch'egli di nome Gerolamo, affinché lo conducesse a Volta Mantovana³³, da dove 4 giorni dopo, il 3 luglio, così il confinato scriveva al marchese:

Illustrissimo S. mio per infinite volte ringrazio la V. Ill. S. che per la sua clemenzia s'è dingniata de liberarme e prego Dio ne retribuiscia la V. Ill. S. de tanta umanità e gracia à usato quella verso di me suo servo e schiavo. El castelano dela rocha del Frasenello me à comandato per parte de V. Ill. S. debe venir qua ala Volta e starli, e non passar questo vichariato e così farò quanto me stato in posto, perché in questo e in ongie altra cosa sempre serò pronto e volonteroso de ubidire la V. Ill. S. e spero indio che me farà questa gratia che la V. Ill. S. ancora conoserà che io son servitor fidel di quella e che sempre son stato e serò per fino che viva³⁴.

Nonostante la promessa fatta nella lettera appena citata di non uscire dal vicariato di Volta, Eusebio Malatesta, nel timore fondato di essere nuovamente imprigionato, un paio di mesi dopo fuggì riparando a Verona nel monastero di San Nazzaro. Da lì, in una missiva del 16 settembre di quell'anno, il fuggitivo, affidandosi ancora alla clemenza di Francesco Gonzaga, giustificava la propria partenza precipitosa dal territorio del marchesato con il timore che provava di essere ancora accusato e incarcerato dai suoi nemici, principalmente il Secco, che in quel tempo aveva assunto un'enorme autorità presso il nuovo marchese; questo, infatti, il 27 maggio 1485 lo aveva nominato suo luogotenente generale con i più ampi poteri, e il 16 giugno addirittura con la facoltà di pronunciare condanne a morte nelle cause criminali³⁵; da qui la fuga precipitosa in territorio veneto, a Verona, del Malatesta (ma lo stesso Secco sarebbe a sua volta fuggito pochi anni dopo, nel 1491, per sottrarsi alla condanna a morte inflittagli a Mantova per una congiura da lui ordita contro il marchese Francesco Gonzaga)³⁶.

Ill.mo Signor mio, io so che ala vostra Ill.ma Signoria è noto la mia longa e fidel servitù verso lo Ill.mo Signor suo padre. So che anchora a quella è noto le mie fatiche e affani e vigilie facte per mi verso el prefato Signor e non solamente è noto a Vostra Ill.ma Signoria ma etiam è manifesto a tuti quelli che toglievano el prefato Signore e per vista et per fama. Anchora credo che sia noto a Vostra Excellentia la ultima volontà e testamento e la dimostratione che prefato quondam Signor mio in dicto testamento in dimostrare quanto me amava, e quanto incharicha e comanda a Vostra Ill.ma Signoria e a suoi successori che io fusse poi la morte sua bentractado, e ben vedudo, mi e mei figlioli: per il che sapendo io tute suprascripte cose esser note a Vostra Ill.ma Signoria non me possuto cadere nela mente le iniusticie, e li expressi torti facti a me contra ogni debito de rasone: né posso credere che siano procedute de mente di quella: puiostoto sia proceduto da alcune persone che non amavano lo Ill.mo quondam Signor vostro padre né anche amano Vostra Signoria como spero quella anchora per evidente experientia comprehenderà. E non è bastato a queste tal persone privarme de la roba, de lo honore: privarme de la gratia de Vostra Signoria de la qual mi fazo più stima che de la propria vita: che havendome la Vostra Ill.ma Signoria usata clementia in haverme liberato de la rocha de burgoforte e deputatame la stancia ala Volta, che anchora questi tali non cessano de perseguirarme, e cerchare per via indirecta che una altra volta sia io incarcerato: dil che Ill.mo Signor mio vedendome lì ala Volta, e privo d'ogni substancia de questo mondo, e non havendo modo alchuno de vivere perché io non so fare alchun mestero se non fidelmente servire, perché io son stato quaranta sei anni ali servitii de la casa de Vostra Signoria, e non era se non de quatro anni quando gli venni, e trovandomi a tal bisogno, che me ha bisognato pregar alchune persone che me diano un pocho de ligna per farme el disnare e trovandomi senza panni con uno zipone strazado e con uno paro de calze rotte, e senza uno dinaro al mondo essendo avisado da alchune persone degne de fede che doveva iterum esser dettegnudo, e incarcerado como ho dicto di sopra, e vedendo che la provisione che me lassò el quondam Signor mio non me vol esser data, la qual posso veramente dire haver guadagnata con il proprio sangue. Constrecto da tal dubio e da tal necessità, e da tal innopia, m'è stato forza Ill.mo Signor mio a levarme del luocho dove la Vostra Signoria me haveva deputato e redurme qui in questo monasterio dove questi honorevoli monachi me hanno recolto e fanome le spese che altro modo non ho de vivere né per altra via. Si che Ill.mo Signor mio non creda la Vostra Signoria che me sia partito dala Volta per far cosa che rincrescha a Vostra Signoria né mai farò né cercharò de far cossa che despiazia a quella, e sempre li serò quel fidel servitore che sempre son stato ala felice memoria del quondam Signor vostro padre. Ma solo el levar mio de lì è stato la timidità che ho de esser incarcerato una altra volta, e la neccessità che me ha constreto non havendo el modo de vivere. E acioché la Vostra Signoria comprehenda che in mi non he pensiero, se non di farli cossa grata, parendo a quella de ellezer uno luocho che sia fora del dominio de Vostra Signoria essendomi sicuro, che non me sia poste le mani più adosso, e che habia quella segurezza che se conviene, e che me sia dato el resto de la mia provisione daché morì el Signor vostro padre fino al dì presente, acioché possa provvedere al viver mio. Io sarò apareghiato andare in qualunque luogho vorà Vostra Signoria con segurezza de la persona, e che per lo futuro me sia data la pro-

visione mia de mese in mese come lassa el Signor quondam vostro padre. E forsi che la Vostra Signoria pigliarà admiratione che non voglia stare in el dominio de Vostra Signoria non he perché non havesse di gratia di starli, ma solo è perché se uno mio parente o amico praticava con mi, el non pò più viver al mondo, e pare che io sia rebello de Vostra Signoria. Io non fece mai contro lo Stato, né contro la persona de Vostra Signoria né mai comisse manchamento alchuno che meritasse de esser stato attrattato como son stato. E perché so che alcune persone dirano che m'è stato facto resone, non so in qual lucho se usasse mai tegnir una persona in destrecto, et che non se volesse che si sapesse dove si fusse, e che li fusse mandati comandamenti che dovesse comparer in persona a diffender sua rasone e non poter parlar con persona del mondo. Credo ben veramente ch'el non sia proceduto de mente de Vostra Signoria ch'el sia facto torto a persona del mondo, ma ch'el sia proceduto da la iniquità et rabia de alchuni homini de mala natura. Et perché Vostra Signoria creda che non parlo appasionatamente, voglia Vostra Signoria cometter le razione mie in locho dove non siano indici suspecti e dove non sia minazato a loro e dove possi haver persone che per paura non refutino dire la razione mia, che me offerischo a stare ad ogni parangone, e se non dimostro a Vostra Signoria che m'è stato facto expreso torto, como è noto, non solamente a Mantua ma a tuta Italia faza la Signoria Vostra poi di me quello li piace, che liberamente me darò ne le man sue a discretione di prefata Vostra Signoria. Siché Ill.mo Signor mio io aspettarò reposta [*sic*] di Vostra Signoria per octo dì, poi el datum de la presente littera, e parendo a Vostra Signoria de far quello che li scrivo, serò apareghiato andare dove vorà Vostra Signoria con le conditione antedictie. Non havendo altra risposta da prefata Vostra Signoria, extimarò quella non haver molesto che vada a cercare qualche via de vivere per quello modo me serà possibile. E in ogni lucho dove mi trovarò li serò quello fidel servitor che debo esser de rasone verso Vostra Ill.ma Signoria ala gratia dela quale sempre me ricomando. Ex monasterio Santi Nazari de Verona, die 16 setembris 1486.

J. D. V. fidelis servitor Eusebius de Malatestis eques³⁷.

Nella lunga missiva, che si è voluto riproporre nella sua interezza per la ricchezza documentaria del contenuto, Eusebio Malatesta dichiarava i quarantasei anni di onorato e fedele servizio presso la casa Gonzaga dove era stato introdotto all'età di quattro anni. Se come anno di cessazione del servizio è da considerare il 1484, anno della morte di Federico I Gonzaga e della successiva detenzione del Malatesta, ciò ci permette di far risalire il suo ingresso a corte, patrocinato dalla marchesa Paola Malatesta, al 1438, quando Eusebio aveva quattro anni, per sua stessa ammissione; dunque l'anno della sua nascita, fino a oggi sconosciuto, andrebbe fissato al 1434. Nella firma «fidelis servitor Eusebius de Malatestis eques» egli riproponeva inoltre con orgoglio il titolo di cavaliere ottenuto, come si è visto, nel 1479.

Alla lettera del 1486 fecero seguito altre nove missive, fino al 1491, sempre indirizzate al marchese Francesco Gonzaga e sempre da Verona³⁸; in tutte, l'anziano servitore si appellava alla clemenza e alla generosità del marchese

1490. 15. Jan^e 35f
Verona

Illustrissima s^{ra} mio jono lo acui vorerò se nò ala flla s^{ra}
bonp^{re} mia spera per che fiao mi quello fidel^e seruitor de lo flla s^{ra} còda p^{re}
de la flla s^{ra} e per che fiao p^{re} la sua excellen^{za} aucom^{en} dato ala flla s^{ra} o come
apare p^{re} lo suo testam^{en}to et anche per che io me trouo in gr^{ande} calamit^à al
presen^{te} de che io puo la flla s^{ra} o che me abia compassione p^{re} la mia lung^h
e fidel^e seruitor et per che quella flla s^{ra} la mia noua disgracia et forsi da
altra vostra excellen^{za} la debo auer anche intesa che la fortuna non
bè cometa di me. Ancora me uenue auisare nouam^{en}te che esendo mi
dofora lonta di qua tre miliar ad onno Logo che io t^{er}go afuo el me stato
roto la casa e me stato robato li Leti e tutta quella poca roba che io auer
Inca^{sa} p^{re} modo che io sono rimasto quasi nudo / di che flla s^{ra} mio io nò so
doue vorerò se nò doue io consumato la mia vita da che che quattro anⁱ
inqua^{ra} io auizio de quella pouera prouisione che me lafo la felice me
mor^{ia} del mio dolce e caro s^{ra} Cuch^{er} a trezeto e cinquanta dug^{hi} de flla
s^{ra} mio io suplico ala flla s^{ra} o che de questo mio auizio li p^{re}gar
de subuenir^e me de tato et io me possa copare onno Leto e v^{est}ime
zio et io nò sta in questa miseria / io son quello flla s^{ra} mio et lo flla s^{ra}
vostro padre amau^{re} tato io son pur quello che el prelibato s^{ra} o padre
fa tanta dimostrazione nel suo testam^{en}to / io son pur quello che elese la
flla vostra p^{re}netrice p^{re} cara consorte del flla s^{ra} vostro padre e molte
cose poru^{re} aucordare et serir di qua de memorie ma io li tacero per nò
eser lungo / Ma solo io dirò questo che p^{re}go la flla s^{ra} o et nò mi lafe
morire in questa miseria e calamit^à / esi nò lo uol fare p^{re} altro rispetto
lo faru^{re} p^{re} lo amore de dio / io son fidel^e seruitor de la flla s^{ra} o et spero
indio che me concedera grazia et ancora quella lo fliedera co efeto
io me recom^{en}do ala flla s^{ra} o Verona die 15 Januari 1490

fll D V
fidel^e seruitor Eusebius
de mal^{te}

«io son pur quello che elese la illustre vostra gienetrice per cara consorte del Ill.^{mo} vostro padre»: 15 gennaio 1490, Eusebio Malatesta, da Verona, al marchese Francesco Gonzaga. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1596.

implorando la corresponsione della pensione promessagli negli ultimi giorni di vita da Federico I Gonzaga, pensione che da alcuni passi di qualche missiva

sembra fosse stata talvolta corrisposta. Nella lettera del 15 gennaio 1490 Eusebio Malatesta ricordava ancora al marchese i suoi molti meriti acquisiti presso il predecessore, compreso quello di essere stato colui che aveva suggerito e patrocinato la scelta della consorte per Federico, «io son pur quello che elesse la illustre vostra gienetrice per cara consorte del Ill.mo vostro padre», indicazione rilevante, poiché avvalorerebbe le voci secondo cui il marchese Federico non volesse in un primo tempo sposare Margherita di Wittelsbach, come spesso riportato nelle sue biografie³⁹, ma poi la sposò, se vogliamo credere al Malatesta, dietro suggerimento del suo consigliere più intimo, a dimostrazione, ancora una volta, dell'enorme ascendente del favorito presso il futuro marchese:

Io son quello, Ill.mo Signor mio che lo Ill.mo Signor vostro padre amava tanto, io son pur quello che el prelibato Signor vostro padre fa tanta dimostracione nel suo testamento, io son pur quello che elesse la illustre vostra gienetrice per cara consorte del Ill.mo vostro padre e molte cose poria aricordare che serian dingie [*sic*] de memoria ma io li tacerò per non esser lungo⁴⁰.

L'ultima lettera porta la data del 13 aprile 1491; da allora si perdono le tracce documentarie da me rinvenute. Eusebio Malatesta dovette quindi morire qualche anno dopo, comunque sia entro il 1495, data riportata in un documento dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova inerente alla cappella della famiglia Boschetti in Sant'Andrea, nei cui testamenti, all'anno 1495, si registra l'assegnazione della cappella di San Girolamo a Girolamo quondam Eusebio Malatesta⁴¹.

Se fin qui sono stati chiariti alcuni punti nodali anagrafici del personaggio, compresa la data di nascita da porsi intorno al 1434, il suo ingresso a corte avvenuto nel 1438 (all'età di quattro anni, per stessa ammissione del Malatesta, come si è visto) e la sua morte, avvenuta tra il 1491 e il 1495, permangono dubbi sulla sua reale ascendenza dinastica e su chi potesse essere il padre: un ricco ebreo convertito, come spesso viene riportato, ma di cui non c'è traccia in nessuna documentazione a noi nota (si parla sempre e solo della madre ebrea), o un esponente della famiglia Malatesta come suggerito da Ippolito Castelli e Carlo d'Arco? Io sarei più propenso a questa seconda ipotesi, sottolineando che di ipotesi si tratta e non di certezza.

Ciò che è certo, come si è visto, è che sua madre, ebrea, ebbe tre figli, Eusebio e altre due femmine, da un uomo che non ci è noto, prima che, convertitasi al cristianesimo, sposasse un uomo di nome Domenico Scavardi dal quale la donna ebbe un altro figlio, di nome Morello. Una delle due sorelle di Eusebio, Clara, portava il suo stesso cognome, Malatesta (e probabilmente anche l'altra, anche se non vi sono prove certe). Si è da più parti sostenuto che a dare quel cognome a Eusebio fosse stata Paola Malatesta che lo aveva preso sotto la sua protezione, ma appare poco probabile, a mio giudizio, che anche alle altre

figlie dell'ebrea convertita fosse dato da Paola lo stesso cognome; a meno che il padre non fosse realmente un Malatesta, parente di Paola; oltre tutto, Clara Malatesta sorella di Eusebio andò sposa a un esponente della illustre e antichissima famiglia Andreasi, Giacomo, della stessa linea, come detto, della beata Osanna, una «santa viva», come spesso viene definita, e appare quanto meno strano che si imparentassero con la figlia di un ebreo convertito, seppure ricco.

Si è già visto lo stretto intreccio di parentele e matrimoni tra i Gonzaga e i diversi rami dei Malatesta tra la fine del xiv e i primi decenni del xv secolo, compresa Antonia Malatesta, il cui triste caso è stato poc'anzi descritto. In conseguenza di quei matrimoni giunsero a Mantova un'infinità di altri Malatesta che vi si stabilirono e che servirono i Gonzaga come funzionari a corte e nelle diverse realtà territoriali del marchesato, principalmente come podestà o vicari: spulciando nell'Archivio Gonzaga conservato nell'Archivio di Stato di Mantova, tra la ricca corrispondenza da Mantova e paesi, si incontrano in quei decenni un Giovanni Malatesta da Pesaro, un Vincenzo Malatesta da Rimini, un Malatesta di Capua, un Malatesta de Baesio, un Pandolfo Malatesta, un Maltosello Malatesta, un altro Giovanni Malatesta di Sogliano e suo figlio Carlo il quale nel 1444 sposa addirittura una Cecilia Gonzaga di Guido di Feltrino⁴²; e numerosi altri, tra i quali un Pandolfo Malatesta di Giovanni, citato come cortigiano da Andrea da Schivenoglia⁴³, quasi coetaneo di Eusebio, che sembra seguirne lo stesso percorso a corte in quegli stessi anni ma senza arrivare al grado di potere raggiunto dal neofita. Niente di più facile che uno dei Malatesta presenti a Mantova, magari tra i più vicini al ramo di Paola Malatesta, si fosse accompagnato a una donna ebrea procreando con lei il nostro Eusebio e le sue sorelle, rimasti in un primo tempo presso la madre, pur con il cognome Malatesta, ma ebrei. È da tenere presente, a questo proposito, che «la tradizione ebraica sostiene che è ebreo chi nasce da madre ebrea o che sia stato sottoposto alla procedura di conversione all'Ebraismo secondo dettagliate forme istituite dalla normativa [...] In estrema sintesi, [...] se c'è stata unione non valida, ad esempio tra una donna ebrea e un non ebreo, il nato segue la condizione della madre»⁴⁴; ragion per cui, Eusebio Malatesta nacque ebreo, rimanendo in tale condizione fino alla conversione della madre, in un momento che non ci è noto, verosimilmente prima che, a quattro anni, intorno al 1438, giungesse a corte, in qualità di paggio e posto sotto la protezione di Paola Malatesta.

A proposito di Paola Malatesta, nelle *Famiglie celebri italiane* di Pompeo Litta, nel fascicolo vi dei Malatesta di Pesaro, si legge che Paola, oltre a Carlo, Pandolfo e Galeazzo (che ebbero il governo di Pesaro), ebbe un altro fratello, Galeotto, nato nel 1398, il quale a dodici anni

nel 1410 andò a Mantova ad accompagnarci la sorella, nella quale occasione si volle che fosse padrino al battesimo di un ricco ebreo, dandogli il suo cognome: dal quale derivò una famiglia Malatesta che fu ricca e potente in Mantova.

Galeotto morì poi nel 1414 a soli 16 anni. Ciò che si vuole qui sottolineare è che la storia raccontata da Litta, vera o falsa che sia, è del tutto simile, se non la stessa, a quella raccontata da secoli per Paola Malatesta, generando probabilmente confusione o sovrapposizione con la vicenda di Eusebio Malatesta, nato da una donna ebrea (non si parla mai, nel suo caso, di un ricco padre ebreo) ma quasi venticinque anni dopo l'episodio dell'arrivo a Mantova del fratello di Paola Malatesta.

Ma tornando ai documenti, è certo ancora che Eusebio Malatesta non era mantovano e non apparteneva a una famiglia mantovana; infatti ottenne la cittadinanza mantovana, come accadeva per gli appartenenti a famiglie straniere, il 25 febbraio 1462, all'età di 28 anni, dal marchese Ludovico Gonzaga⁴⁵, quando era già ben introdotto a corte, come camerario dell'erede Federico Gonzaga, per la fedeltà dimostrata a Paola Malatesta, allo stesso Ludovico e a suo figlio Federico, guarda caso, poco tempo prima del matrimonio tra lo stesso Federico e Margherita di Wittelsbach, unione sostenuta dal Malatesta, come si è visto poc'anzi dalla sua stessa ammissione nella dichiarazione da Verona dell'anziano cortigiano esule. Motivo in più per crederlo figlio, naturale, e portarne quindi il cognome, di un personaggio forestiero, come poteva esserlo uno dei Malatesta, tra i tanti giunti dalla Romagna; una famiglia nel cui albero genealogico si fa fatica a distinguere la discendenza legittima dalla miriade di figli bastardi avuti da donne di diversa estrazione e religione, persino da schiave⁴⁶.

Ma che Eusebio Malatesta possa essere stato un discendente illegittimo di un esponente di uno dei variegati rami Malatesta, che spesso si diramarono proprio da figli naturali, come anche nel caso dei signori di Pesaro o dei Malatesta di Venezia⁴⁷, lo può far supporre la presenza di numerosi documenti che a lui si riferiscono, e ai suoi discendenti, tra quelli conservati proprio nell'archivio di famiglia dei Malatesta di Venezia, archivio ora disperso, ma ancora in possesso nel corso dell'Ottocento della nobile famiglia veneziana dei Boldù. Tale archivio fu acquisito dai Boldù grazie al matrimonio dell'ultima Malatesta di Venezia, Cristina, andata sposa nel corso del Settecento al nobile veneziano Nicolò Boldù. Nel corso dell'Ottocento l'archivio dei Malatesta di Venezia in possesso dei Boldù fu visionato da Guglielmo Berchet che scrisse un libretto sulla storia di questa famiglia e sulla sua discendenza⁴⁸, pubblicato nel settembre del 1862 come dono di nozze del nobiluomo Roberto Boldù con la nobildonna Teresa Calbo-Crotta⁴⁹. Nel libretto Berchet, la cui serietà e rigore di storico sono universalmente riconosciuti, redasse un regesto, che qui si riporta integralmente, di numerosi documenti riguardanti anche Eusebio Malatesta e la sua discendenza, dal quale si ricava una sospettata appartenenza di Eusebio Malatesta e i suoi discendenti alla famiglia dei Malatesta di Venezia proprietari di quell'archivio; altrimenti non si spiegherebbe la presenza di così tanti atti del cortigiano mantovano – taluni inaspettati come il diploma dottorale del figlio

di Eusebio o lo stesso diploma imperiale per il titolo comitale della famiglia concesso dall'imperatore Federico III a Eusebio Malatesta e rinnovato nel 1515 dall'imperatore Massimiliano – in quel fondo archivistico ora disperso:

1477, 16 aprile, diploma dottorale rilasciato dall'Università di Bologna a Giovan Francesco figlio di Eusebio Malatesta. Dato dalla sagrestia di San Petronio.

1485, 20 dicembre, lettera del marchese Francesco di Mantova a Giovan Francesco Malatesta [figlio di Eusebio], colla quale gli attesta la donazione fatta a Cecilia figlia di Guido dal Bagno sua moglie.

1499 12 marzo. Lettera del marchese Francesco di Mantova a Girolamo Malatesta [figlio di Eusebio] intorno ai beni ceduti al medesimo il 26 ottobre 1496.

1515 14 aprile. Diploma di Massimiliano imperatore col quale dichiara che i titoli comitali concessi dall'imp. Federico III a Eusebio Malatesta sono trasmissibili ai di lui nipoti e discendenti, membr.

1525 29 agosto, diploma di laurea concesso dalla Università di Bologna a Carlo Malatesta [nipote di Eusebio] del fu [Giovan] Francesco nel diritto canonico e civile.

1526, 1 febbraio, diploma della cittadinanza di Mantova concesso a Roberto Malatesta figlio di Pandolfo ed ai suoi discendenti dal marchese Federico.

1527, 1 luglio, diploma del marchese cardinale Ercole Gonzaga col quale deputa suo commissario generale in temporalibus Carlo Malatesta.

1540, 21 settembre. Diploma di Carlo V con cui crea cavaliere aurato Carlo Malatesta.

1543, 6 febbraio, concessione del duca di Mantova a Carlo Malatesta di redimere i beni assegnati a Cecilia figlia di Guido dal Bagno (veggasi doc. anno 1485)

1548, 26 ottobre, lettera di Francesco duca di Mantova a Carlo Malatesta colla quale gli accorda di erigere un muro presso la propria casa in Quistello.

1613, 30 dicembre, lettera di Ferdinando cardinale duca di Mantova a Nicolò Malatesta con cui lo nomina capitano di corazzieri⁵⁰.

Eusebio Malatesta si sposò con una donna di nome Bartolomea Lampugnani, milanese secondo Ippolito Castelli, e da lei ebbe tre figli, Giovan Francesco, Girolamo e Federico, i cui incarichi ricoperti presso Francesco Gonzaga smentirebbero la fine ingloriosa del Malatesta a corte, per lo meno dei suoi figli e discendenti, a dimostrazione di come la sua figura, a dispetto delle oscure origini, non fosse l'apparizione di una fugace meteorite alla corte dei Gonzaga. Giovan Francesco, sposatosi con una Guidi da Bagno – famiglia tra le più illustri e nobili a Mantova – e di cui si è visto il diploma dottorale concesso dallo Studio di Bologna nel 1477, presente nell'archivio dei Malatesta di Venezia, fu priore dei giureconsulti mantovani nel 1491, senatore nello stato di Milano e sembra che in quegli anni avesse dato una casa in affitto ad Andrea Mantegna in contrada Pusterla (la stessa contrada della casa dell'artista)⁵¹; a lui, come si è visto, si deve l'approccio giuridico per la difesa legale che scagionò il padre Eusebio dall'accusa di furto. Girolamo, sposatosi con una Cattanei, combatté a Fornovo con Francesco Gonzaga. Federico fu vicario a Serravalle nel 1493, ebbe poi in seguito la carica di tesoriere marchionale e poi di massaro del Comune

dal luglio 1494 al luglio 1504. Da ognuno dei tre figli di Eusebio Malatesta nacquero personaggi eminenti che si distinsero nel corso del Cinquecento per il loro prolungato servizio a corte in delicate posizioni come quelle di ambasciatore, di cancelliere o di priore dei giureconsulti mantovani – da Federico, per esempio, nacquero Francesco, Giacomo e Giovan Battista, tre tra i più noti e attivi ambasciatori mantovani a Milano, Firenze e Venezia per oltre un trentennio⁵² –, posizioni poi rivestite e raccolte a loro volta di padre in figlio per diverse generazioni, fin nel corso del Seicento, come appare dalla genealogia di Ippolito Castelli. Tale genealogia, pur difettando nelle origini, come si è fatto notare, si rivela più veritiera proprio dalla generazione di Eusebio in poi; a essa, quindi si rimanda per ulteriori notizie sulla discendenza di Eusebio Malatesta, insieme all'opera di Carlo d'Arco sulle *Famiglie mantovane*⁵³.

ABSTRACT

Raffaele Tamalio aims at clarifying some of the enigmatic aspects and at correcting some inexact statements made by the historians who over the centuries have dealt with the figure of Federico I Gonzaga's powerful favourite Eusebio Malatesta. The latter was described by his contemporaries as the son of a Jewess who converted to Christianity while his sire, from whom his name derives, was probably one of the many Malatesta courtiers and officials present at court in that period.

NOTE

ABBREVIAZIONI

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

1. Sul marchese Federico si veda la voce biografica di G.M. VARANINI, «Federico I Gonzaga, marchese di Mantova», in *DBI*, 45, 1995.
2. Si veda la lettera dello stesso Malatesta da Verona, del 16 settembre 1486, in ASMn, AG, b. 1596, in cui dichiara per quanti anni fu al servizio dei Gonzaga e l'età in cui fu accolto a corte.
3. Sulla Malatesta, I. LAZZARINI, *s.v.* «Paola Malatesta Gonzaga, prima marchesa di Mantova», in *DBI*, 81, 2014.
4. A. CASTALDINI, *Un convertito alla corte di Mantova: Eusebio Malatesta*, «Quadrante Padano», XXI (2001), 1 (dicembre), pp. 85-87; G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, II: *I Gonzaga marchesi. Il sogno del potere. Da Gianfrancesco a Francesco II (1432-1519)*, Modena, Il Bulino, 2005, p. 172; L. SARZI AMADÈ, *Francesco e Isabella. L'età d'oro dei Gonzaga*, Bari-Roma, Laterza, 2022, p. 23.
5. Si veda la recente edizione curata da Rodolfo Signorini, ANDREA STANZIALI / VIDALI DA SCHIVENOGLIA, *[Cronaca di Mantova]. Memoriale (1445-1481)*, a cura di R. Signorini, 2 voll., Mantova, Sometti, 2020.
6. *Ibid.*, I, p. 269.
7. F. AMADEI, *Cronaca Universale della Città di Mantova*, a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò, Mantova, CITEM, 1955, II, p. 236.
8. H. CASTELLI, *Origine e discendenza della Nobilissima et Antichissima Famiglia de' signori Malatesti di Mantova*, Mantova, Osanna Stampatori Ducali, 1650, pp. 9-10. Per lo stemma dei Malatesta di Mantova si rimanda a G. MALACARNE, *Lo stemma dei Malatesta di Mantova*, «Civiltà Mantovana», nuova serie, XXIV (1989), 25, pp. 51-58.
9. ASMn, Carlo d'Arco, *Documenti Patrii, Delle Famiglie mantovane*, V, p. 163.
10. CASTELLI, *Origine e discendenza*, cit., pp. 9-10.
11. Si vedano le voci biografiche dei due personaggi di A. FALCIONI, *s.v.* «Malatesta, Carlo», in *DBI*, 68, 2007.
12. R. TAMALIO, *s.v.* «Malatesta, Eusebio», *DBI*, 68, 2007.
13. *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., p. 269; testo originale: «<A> dì 20 de zenaro fòe fato chavalero Euxebio, el quallo era stato zudeo, ma madona Pàvolla d'i Malatesty, chi fò dona del marchexo Zohanfranc°, se lo alevò e missello a stare com mess. Fedrigo. Quando el fò a dì soprascritto lo ill. signore, mess. Fedrigo, marchexo, lo fe' chavalero e se ge donòe la corte de Quistello, Portezollo e 60 vachi fornite, poy, quello dì, ge fòe donate dai cittadiny, e questo fi chiamato mess. 'Uxibio d'i M[a][a]{testi}». Il dono delle corti di Quistello e Portiolo risale a qualche mese prima, il 24 novembre 1478, quando da Revere il marchese Federico emise il decreto *Pro spectabili Eusebio de Ma-*

- latestis. Donatio de multis petiis terrae sitis in territorio Quistelli*, in ASMn, AG, Decreti, xx 1/2, cc. 2v-5r, 1478, 24 Novembris, segnalata da Rodolfo Signorini in *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., II, p. 976 nota 3406.
14. *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., I, p. 134: «Domenego d'i Scavardy. Questu' tolse per moiere la madre d'Euxeibi, chi era stata zudea, e si n'ave Morello, fradello de mess. 'Uxebio, sì che 'l marchexo Fedrigo lo misse sopra ai balestrer da chavallo. Questo Morello avia bon tenpo com' tuti i soy parente».
 15. *Ibid.*, p. 145: «Bonamente da li Quadry. La sua stancia si è de cho da la Féra, verso el ponte d'Arloto. Questuy dexese de uno villano e si tolse per moiere una sorella de mess. Euxebio, e vive de officii e de possisione».
 16. ASMn, Estensioni notarili 1480, 115, documento ritrovato da Giuseppe Pecorari e citato in una delle sue innumerevoli schede conservate nell'Archivio Diocesano di Mantova nel Fondo Pecorari; schede catalogate e pubblicate recentemente in *Mantova. Tasselli di un mosaico storico. Territorio, chiese e famiglie. Schede storiche - registi - del Rev.do Giuseppe Pecorari. Archivio in pillole*, a cura di G. Nosari e F. Canova, II, Reggiolo, E. Lui, 2017, p. 886. Sulla famiglia Andreasi e sul ramo della beata Osanna Andreasi si rimanda a R. TAMALIO, «*Ex vetustissimis comitibus Ripaltae*». *Dal Cinquecento ai giorni nostri*, in E. ANDREASI, G. GIRONDI, S. L'OCCASO, R. TAMALIO, *La famiglia Andreasi di Mantova*, Mantova, Il Rio, 2015, pp. 45-123.
 17. Il 27 febbraio 1460, in una lettera del marchese Ludovico Gonzaga al cardinale Rutheno (Isidoro, metropolita di Kiev) il marchese faceva riferimento a un «dilectum familiarem meum Eusebium de Malatestis», in ASMn, AG, b. 2886, libro 37, c. 47r, segnalata da Rodolfo Signorini in *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., II, p. 411 nota 1272.
 18. Sulla controversa e ben più nota figura di Francesco Secco si rimanda agli studi che ne hanno investigato le gesta al servizio dei marchesi Ludovico, Federico e Francesco Gonzaga, tra cui: F. SECCO D'ARAGONA, *Francesco Secco, i Gonzaga e Paolo Erba. Un capitolo inedito di storia mantovana*, «Archivio Storico Lombardo», LXXXIII (1957), serie VIII, 6, pp. 210-261; G. FERLISI, *Le vicende di un cortigiano del '400: Francesco Secco da "fedelissimo" di Ludovico II a protagonista di un'oscura congiura di palazzo*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXV (2000), 110 (maggio), pp. 33-37; M. DOLCI, *Congiure e misteri alla corte dei Gonzaga. Il processo a Francesco Sicco*, prima parte: *La fuga di Francesco Sicco*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XL (2005), 120 (settembre), pp. 23-47; EAD., *Congiure e misteri alla corte dei Gonzaga. Il processo a Francesco Sicco*, seconda parte: *Le congiure*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XLII (2007), 123 (marzo), pp. 17-50; EAD., *Congiure e misteri alla corte dei Gonzaga. Il processo a Francesco Secco*, Mantova, s.e., 2017.
 19. Si vedano in ASMn, AG, b. 1101, le numerose relazioni di quel viaggio che Eusebio Malatesta inviava durante tutta la campagna militare a Margherita di Wittelsbach, a Mantova, pochi mesi prima che la marchesa cessasse di vivere, senza che il marchese Federico avesse potuto raggiungerla in tempo dal campo per l'ultimo commiato: Margherita si spense infatti il 14 ottobre 1479 e Federico giunse solo tre giorni dopo.
 20. Vedi ASMn, AG, b. 1628.
 21. Come riferisce anche Mario Equicola, che scrisse pochi anni dopo la morte di entrambi: «Hebbe con lui [Federico Gonzaga] grandissima gratia Eusebio Malatesta: non mancavano favori a Francesco Secco. Era il Malatesta consapevole di tutti i pensieri, et desiderij

suoi; et il Secco partecipe di tutti i consigli: Trattava Eusebio le cose civili; Francesco le militari. Interveniva il Malatesta nelle attioni secretissime; nelle pubbliche era operato il Secco. Non è mai stato alcuno posto in eccellenza, et grandezza, che non habbia necessariamente havuto uno, o due, ne' quali si riposasse: et fra molti essempli, che mi s'appresentano, dovrà bastarci quello d'Alessandro Magno, il quale havendo due grandi amici in gratia, et favore, Efestione, et Cratero; amava Efestione, et honorava Cratero; i quali perciò non si amavano: così Federico amava il Malatesta, et honorava il Secco; onde fra loro era simulatione, et odio», M. EQUICOLA, *Dell'Historia di Mantova libri cinque, scritti in commentari da Mario Equicola d'Alveto*, Mantova, Francesco Osanna, 1610, pp. 197-198 (prima edizione col titolo di *Chronica di Mantua*, senza editore e senza data, ma del 1521).

22. AMADEI, *Cronaca Universale*, cit., II, pp. 266-268.
23. [*Cronaca di Mantova*]. *Memoriale*, cit., p. 277.
24. A. LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, II, Verona, Mondadori, 1922, p. 263, dove cita la lettera del cardinale Francesco Gonzaga al fratello Rodolfo dell'11 gennaio 1483, in ASMn, AG, b. 2900, libro 114. Sulla morte della Malatesta si veda anche M. DOLCI, *Nuovi documenti sulla morte di Antonia Malatesta, moglie di Rodolfo Gonzaga*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LI (2016), 142 (autunno), pp. 10-16. Per un profilo biografico di Rodolfo Gonzaga si rimanda alla voce biografica di I. LAZZARINI, s.v. «Gonzaga, Rodolfo», in *DBI*, 57, 2001; per una visione più completa del personaggio il contributo più esaustivo è quello di M. MAROCCHI, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere. Vicende pubbliche e private del casato di San Luigi*, Verona, Rotary Club, 1990, p. 69-107.
25. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 al 1504*, a cura di G. Pardi, appendice al *Diario ferrarese dall'anno 1409-1502 di autori incerti*, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 131, 31-34.
26. G. FERRARINI, *Memoriale Estense (1476-1489)*, a cura di P. Griguolo, Rovigo, Minelliana, 2006, pp. 121 e 173.
27. CASTELLI, *Origine e discendenza*, cit., p. 10, L.C. VOLTA, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova*, II, Mantova, Francesco Agazzi, 1827, p. 199.
28. Si veda *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La Collezione della Banca Agricola Mantovana*, III: *Il Comune. I Gonzaga capitani generali del popolo di Mantova e vicari imperiali. I Gonzaga marchesi di Mantova (1117-1530)*, Milano-Mantova, Electa - Banca Agricola Mantovana, 1997, p. 135.
29. A. MAGNAGUTI, *Studi intorno alla zecca di Mantova*, Milano, Cogliati, 1913, p. 27.
30. Leonardo Aristeo a Rodolfo Gonzaga, 14 luglio 1484, ASMn, AG, b. 2434. Nella stessa lettera, i consigli di Federico al figlio.
31. ASMn, AG, b. 2038-2039, Gridari, fasc. 7, c. 16r, 23 luglio 1484, segnalata e citata da Rodolfo Signorini in [*Cronaca di Mantova*]. *Memoriale*, cit., II, p. 977 nota 3415.
32. Si veda la lettera da Ferrara di Giovan Francesco Malatesta al fratello Girolamo dell'8 ottobre 1484, in ASMn, AG, b. 1231, in cui il noto giureconsulto suggeriva in latino al fratello la condotta da tenere dalla difesa nella causa, a favore dell'innocenza del padre Eusebio; tale difesa, citando in latino nella lettera testi romanistici sia dal *Codex* che dal *Digesto* di Giustiniano, si basava sul fatto che i beni del defunto marchese erano

stati donati e alienati al suo consigliere nel corso dei moltissimi anni trascorsi al suo personale servizio, quando ancora era in vita il donatore, e quindi non sottratti dopo la sua morte. Ringrazio Marcello Simonetta, Daniele Edigati (che ha individuato le citazioni giustiniane) e Lorenzo Tanzini (che ha trascritto il documento), per avermi aiutato a interpretare la lettera di faticosissima lettura.

33. Come lo stesso castellano riferiva al marchese il giorno successivo, in ASMn, AG, b. 2437.
34. *Ibid.*
35. MAZZOLDI, *Mantova. La Storia*, II, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1961, p. 115.
36. Per la bibliografia di riferimento sulla congiura del Secco si rimanda *supra* alla nota 18.
37. ASMn, AG, b. 1596.
38. Due del 1488, una del 1489, quattro del 1490 e due del 1491, tutte conservate in ASMn, AG, b. 1596.
39. Così scrive per esempio R. QUAZZA, *Mantova attraverso i secoli*, Mantova, La Voce di Mantova, 1933, alle pp. 80-81: «di Federico si disse che era perduto invaghito di una plebea e che, non volendo accondiscendere alle nozze per lui stabilite con Margherita di Wittelsbach, era nel 1462 fuggito di casa. Ma studi documentati hanno anche per lui smentita la fantastica vicenda e stabilito che il matrimonio fu concluso senza contasti». Si veda anche S. DAVARI, *L'affresco di Andrea Mantegna nella sala detta «degli Sposi», nel castello di Mantova e il cronista Stefano Gionta*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», nuova serie, I, (1908), pp. 5-19; MAZZOLDI, *Mantova. La Storia*, II, cit., 1961, pp. 58-59; G. CONIGLIO, *I Gonzaga*, Varese, Dall'Oglio, 1967, pp. 90-92; M. CATTAFESTA, *Mantovastoria*, Mantova, Coriolano Danesi, 1974, pp. 166-167; G. AMADEI, E. MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, Banca Agricola Mantovana, 1978, p. 42.
40. ASMn, AG, b. 1596.
41. Rinvenuto e citato da Giuseppe Pecorari nelle sue schede, vedi *Mantova. Tasselli di un mosaico storico*, cit., p. 1536.
42. Il 21 aprile, si veda il contratto di matrimonio in ASMn, Archivio Notarile, *Registrazioni Ordinarie*, a. 1444, c. 20r-v, documento segnalato e citato da Rodolfo Signorini in *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., II, p. 335 nota 1010.
43. *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., II, p. 208 e pp. 702-704 nota 2351, con dettagliate notizie sulla sua famiglia.
44. L. MEIR CARO, *La matrilinearità nella tradizione ebraica*, in *Vicino al focolare e oltre: spazi pubblici e privati, fisici e virtuali della donna ebrea in Italia (secc. XV-XX)*, «Atti della Fondazione Museo nazionale dell'ebraismo italiano e della Shoah», a cura di L. Graziani Secchieri, Firenze, Giuntina, 2015, p. 351.
45. ASMn, AG, Decreti, II 1/2, c. 159r, *Pro Eusebio de Malatestis. Civilitas*; segnalato e citato da Rodolfo Signorini in *[Cronaca di Mantova]. Memoriale*, cit., II, p. 977 nota 3412.
46. Il rimando, ancora una volta, è alle *Famiglie celebri* di Pompeo Litta.
47. Che ebbe origine da Roberto, figlio naturale di Sigismondo Pandolfo signore di Rimini, LITTA, *Famiglie celebri*, cit., *Malatesta*, tav. xv.

48. G. BERCHET, *I Malatesta a Venezia*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1862; il riferimento alle nozze dell'ultima Malatesta di Venezia, Cristina, con il nobiluomo veneziano Nicolò Boldù, alle pp. 17-18.
49. «Nella fausta occasione delle tue nozze colla nobildonna Teresa Calbo - Crotta, mi è cosa gratissima ricordare memorie della illustre famiglia dei Signori di Rimini dalla quale discendi, come nipote di Cristina figlia di Roberto ultimo dei Malatesta e moglie del tuo avo Nicolò Boldù. Il permesso che mi hai concesso di esaminare il prezioso archivio dei Malatesta che tu possiedi, mi ha giovato in questo lavoro, che oggi ti offro siccome pegno di esultante amicizia. Ristringendomi a dire delle cose venete di quella celebre famiglia italiana, che per onorate condotte e pubblici segnalati servigi quattro volte fu ascritta al nostro Maggior Consiglio, feci seguire all'albero genealogico della linea di Venezia una breve descrizione dei fatti pei quali i Malatesta di quella e di altre linee si resero benemeriti della repubblica nostra, quindi una memoria sugli ambasciatori veneti inviati ai Malatesta e sui podestà provveditori e mandati a Rimini, e finalmente un regesto del tuo archivio che farà note inesplorate fonti ai cultori delle storiche discipline», *ibid.*, pp. 3-4.
50. *Ibid.*, pp. 29-30.
51. Secondo quanto riferisce SARZI AMADÈ, *Francesco e Isabella*, cit., p. 25.
52. Per Giovanni Battista Malatesta, nipote di Eusebio e importante ambasciatore gonzaghesco a Venezia e poi presso Carlo V negli anni di Isabella d'Este e di Federico II Gonzaga, mi permetto di rimandare a R. TAMALIO, *s.v.* «Malatesta, Giovanni Battista», in *DBI*, 68, 2007.
53. D'ARCO, *Delle Famiglie Mantovane*, cit., V, pp. 163-171.



1. *Pasquale Miglioretti, Ritratto di Mariquita Falcò y Trivulzio, senza data. Bologna, già collezione F. Gandolfi.*

RENZO MARGONARI

ESSENDO PASQUALE MIGLIORETTI,
SCULTORE MARMISTA
NEOCLASSICO E ROMANTICO*

Gli autori di studi artistici monografici apparsi ultimamente evitano di proiettare la figura dello scultore Pasquale Miglioretti nel tratto di storia civile che lo riguarda, così densa di eventi mutevoli della nostra storia risorgimentale. Ciò impedisce di valutare con giustezza le motivazioni del suo chiaro successo e dell'incomprensione del suo apporto nell'ambito estetico caratterizzante gli anni in cui ha operato, ignorando la sua posizione politico-culturale rispetto all'avanguardia contemporanea, lo stato sociale nell'esordio milanese di cui ben poco è noto. Purtroppo, ciò provoca anche sottovalutazioni o prevalutazioni della sua validità estetica e della qualità del suo operato, che – quando non fu più condiviso a causa dei trascorrimenti storici e le mutazioni del gusto – lentamente s'incamminò verso l'oblio. Il già celebre scultore milanese di origini mantovane, attivissimo autore di opere ritenute ai suoi tempi per capolavori, e protagonista dell'arte scultorea lombardoveneta nella seconda parte dell'Ottocento, rimase sempre collegato a Ostiglia e a Mantova¹. È stato celebre a Milano per le stesse valenze estetiche, come la sua abilità tecnica nell'intagliare marmi, che lo hanno invece diminuito nel confronto con la storia dell'arte.

È relativamente difficile comprendere l'importanza di Miglioretti, se non si tralascia ogni tentazione gratulatoria e non si proietta la sua vicenda sul concitato schermo storico artistico italiano di fine Ottocento, quando è in atto una profonda trasformazione culturale ed economica che investe la letteratura, la musica e l'arte figurativa. Concluso il processo risorgimentale, a fronte dei gravi problemi che la nuova unità territoriale poneva al Paese, la classe dirigente si chiude nell'autocelebrazione, nella gelosa difesa burocratica di una organizzazione statale che risulta ben presto incapace di proporre prospettive democratiche. Anche l'intervento delle sinistre, concreto attorno al 1876, non fruttò cambiamenti. La politica economica e culturale è gestita dalla borghese-

sia con disprezzo per gli ideali risorgimentali che avevano nutrito la giovane classe intellettuale e gli artisti che avevano dato un grande contributo alle lotte risorgimentali e all'epopea garibaldina. Si vagheggia uno Stato forte e vigono suggestioni imperialistiche. Questi atteggiamenti governativi si affermarono ancor più nei primi decenni del Novecento, affondando le radici nella vocazione autoritaria della classe dirigente sull'esempio di Bismarck che suggestionava gli ambienti militari con progetti espansionistici, e combaciando con l'esigenza di accelerare il processo di sviluppo industriale. Rispetto a questo sfondo politico l'opera del giovane Miglioretti è allineata a un rispettoso accademismo e in netto ritardo rispetto alle nuove sensibilità estetiche, condividendo la mentalità medio-borghese, ma lo sviluppo industriale ebbe come conseguenze il formarsi di una nuova classe operaia e il fenomeno dell'inurbamento della categoria contadina. Nel corso dell'ultimo ventennio dell'Ottocento si assiste al travaglio di queste forze contendenti, con moti contadini e agitazioni operaie, di tentativi rivoluzionari sostenuti dalle cellule anarchiche alle quali aderivano non pochi artisti e a esperimenti organizzativi libertari che nel 1892 portano alla formazione del Partito Socialista. La classe dirigente governativa affronta la situazione con dure repressioni. In questo clima conflittuale l'artista o intellettuale borghese condivide due posizioni contraddittorie: o sogna il dominio conservatore degli "eletti" o "illuminati" che riducono la "plebe" a una silenziosa sudditanza, vagheggiando imprese imperialiste; oppure disprezza la realtà crudele delle classi subalterne, la "viltà dei tempi" in cui la rivendicazione popolare avanza alla luce del sole nascente, come nel celebre dipinto di Pelizza da Volpedo, che esalta la marea operaia e contadina, il *Quarto Stato*².

Gli artisti borghesi lombardi ignorano il movimento della Scapigliatura milanese e si votano al culto del bello in aristocratica solitudine, mantenendo stilemi neoclassici tardo-settecenteschi di monumentali rievocazioni storiche e anche con atteggiamenti pietistici, ritraendo la miserabile povertà della vita popolare o registrando l'avvicinarsi delle stagioni sul paesaggio urbano, in adesione al Romanticismo internazionale, mentre i più giovani anarco-socialisti fondano il movimento innovatore, anche del linguaggio espressivo, della cosiddetta Scapigliatura, collegato comunque al tema romantico. Essendo all'apice della sua operosità artistica attorno alla metà del secolo, Miglioretti sembra non avvertire i cambiamenti in atto, mantenendosi più legato alle certezze della propria cultura giovanile. La sua rinuncia al verismo e all'affluenza sociale che caratterizza – non solo in Italia – buona parte della letteratura e dell'arte negli ultimi decenni del secolo, ha la più vistosa esemplificazione nella diffusa polemica intellettuale contro il positivismo. Soprattutto la filosofia, con la fiducia nel potere liberatorio della scienza e degli ideali laici di progresso e utopia di parità sociale, fornisce i presupposti ideologici di un'arte veristica saldamente ancorata alla realtà e all'eroismo delle classi subalterne combattenti

nel Risorgimento a fianco della classe intellettuale, che accompagnava l'ascesa della borghesia. Inoltre il positivismo, con le forze artistiche a esso collegate, a un certo punto sembra anemico, troppo angusto, troppo condizionato dal canone della verosimiglianza descrittiva, tanto che ai giovani artisti pareva circoscrivere e limitare i confini del rappresentabile. Si manifesta così la tendenza di andare oltre il verosimile, di toccare il fondo del vero, al di là dell'apparenza fisica, creando nuovi modelli espressivi, esplorando una dimensione fantastica, allusiva. In questo sommovimento, l'ordinato ideale accademista di Miglioretti è messo in crisi ed egli diviene un campione del conservatorismo nell'arte scultorea, del resto piuttosto indifferente agli eventi politici che stanno trasformando la società italiana. Basti pensare, confrontando le date, che i prodromi dei grandi rivolgimenti artistici europei si erano già esauriti sfociando nelle prime avanguardie estetiche. Tuttavia, l'Ottocento figurativo italiano è parcellizzato secondo un gusto regionale prevalentemente limitato in cui emergono raramente figure di più ampio respiro. Si distinguono le scuole di Napoli, Firenze, Roma, Venezia, Piemonte e Lombardia, che hanno intendimenti estetici nettamente diversificati anche a causa delle differenti radici nelle antiche tradizioni culturali. Miglioretti muore quando in Francia già dilaga il fenomeno impressionista e Parigi assume il ruolo di centro attrattivo per ogni attività artistica e culturale europea, spartendo il XIX secolo dal XX. L'Italia dell'Ottocento però, diversamente da quanto afferma una frustrante lettura critica dell'epoca affermata nel Novecento, risponde nobilmente col movimento dei Macchiaioli, i quali – non per limitatezza di idee ma a causa dei confini politici e dell'impossibilità di scambi europei – sembrerebbero circoscritti e senza evidenti conseguenze, benché in questi anni probabilmente abbiano preceduto di poco l'Impressionismo; per non dire che un consistente impressionismo italiano con un proprio carattere si afferma soprattutto in Lombardia con gli Scapigliati. La scultura però, tranne alcuni casi, rimase estranea al rinnovamento del linguaggio espressivo tentato nella pittura. Comunque, le sculture del primo Miglioretti – bassorilievi, targhe, busti con figure adolescenziali in atteggiamenti naturali che ancora passano sul mercato d'arte per le aste internazionali – sono più vivaci, propositive, motivate di quelle della sua maturità a fama acquisita, monumentali ma ripetitive e poetizzate.

Nella scultura miglioretiana l'idea prevalente è la statuaria marmorea. La destinazione dei marmi scolpiti fin dall'inizio del suo soggiorno milanese è monumentale, che siano eseguiti per celebrazioni civili o usi funerari. La destinazione dell'oggetto definisce preventivamente il criterio costruttivo dell'immagine. Nell'estetica romantica però, come Vincenzo Vela esemplifica nella maturità, la struttura scultorea tende a ramificarsi, a sbloccarsi, con sviluppi orizzontali ed effetti di movimento. Miglioretti invece rimane fedele all'assunto neoclassico imperturbabilmente monolitico. L'esempio, per lui, continua a esse-

re quello della scultura greco-romana, tuttalpiù canoviana. L'autorevole critico conterraneo Tullo Massarani, nel commentare le opere italiane a confronto con quelle straniere, si richiama continuamente alla scultura rinascimentale nostrana, secondando il gusto ufficiale della critica internazionale alla fine del secolo, e Miglioretti condivide il suo pensiero accademista. Massarani avverte gli scultori in vena d'innovazioni: «Badino che la favola d'Esopo non dilaghi in *Batracomiomachia*; e che la *Batracomiomachia*, un tristo giorno, non affoghi l'*Iliade*»³. Questo avviso è diretto, tra gli altri, a geniali protagonisti che avranno invece fama internazionale, come il giovane Vincenzo Gemito. Secondo la critica corrente, la soggettistica deve essere nobile, eroica. Non piace che l'arte consideri di pari dignità le problematiche sociali, quel rivolgersi al quotidiano, all'episodico, che sia insomma popolaresca. Miglioretti condivide questa ideologia e conseguentemente acquisisce meriti presso l'opinione conservatrice. Nel suo lavoro non troviamo esempi d'altro pensiero che la più aulica tradizione e, forse, questa convinzione nasconde il limite del suo atteggiamento refrattario alla sperimentazione. Simile incapacità è indisponibilità ad aprirsi a nuove idee e anche, probabilmente, a non presentire e valutare le mutazioni storiche in atto, percepire le inquietudini politiche che travagliarono la società italiana nel Risorgimento. Del resto, si ricava dagli atti che Miglioretti trattò quasi con indifferenza la committenza che ebbe da Mantova per il monumento ai Martiri di Belfiore, badando piuttosto al fatto di essere pagato poco e utilizzando un'opera pronta per altra destinazione, nonostante il suo rapporto giovanile con monsignor Luigi Martini, famoso autore del *Confortatorio* dedicato alla prigionia e al martirio dei patrioti mantovani, col quale il confessore eternò il loro calvario⁴. Tuttavia, lo scultore fu annoverato impropriamente fra gli artisti risorgimentali grazie a questo lavoro di chiara ispirazione romantica, un monumento composto da frammenti riutilizzati, tranne le targhe con i bassorilievi ritratti degli eroi.

È utile ricordare, per le assonanze iconografiche, che nel 1830 Eugène Delacroix aveva già dipinto *La Liberté guidant le peuple*, manifesto dell'arte romantica e che può illustrare quanto fosse ritardataria l'idea romantica in Lombardia e persino le idee della Scapigliatura che esordisce negli anni Sessanta. Nel 1865 Frédéric-Auguste Bartholdi aveva ideato la *Statua della libertà*. Miglioretti non segue gli eventi internazionali, le mode. Peraltro, non uno dei suoi lavori reca traccia del caratterizzante orientalismo diffuso internazionalmente da dipinti e sculture romantiche, benché pure nelle sue opere sia percepibile un sentimento malinconico non meno tipico di quello romantico, come nella pensosa figura del *Dante* collocato a Mantova, o come aveva già sperimentato nelle statue di santi scolpite per il Duomo di Milano e in molte altre opere, per esempio nei ritratti realistici di gentildonne e di bambini. Poche figure esulano dal *topos* del capo modestamente reclinato, spesso con gli occhi chiusi.

Miglioretti è un eccellente ritrattista, ma, tranne che in alcuni busti maschili, applica di norma il motivo del capo e delle palpebre abbassate, per esprimere un sentimento di mestizia e malinconia. Ciò giustifica, in effetti, l'approssimazione romantica che gli è stata attribuita; inoltre, quel fare virtuosamente tecnico e iconico gli guadagna un alto gradimento e un conseguente *status* sociale. Infatti, il bel volto simbolico di *Modestia* (fig. 2), che lo rappresenta alla «International Exhibition» di Londra nel 1874 (dove si fregia del titolo di cavaliere, il che dimostra quanto fosse già affermato in Italia), è considerato un fine capolavoro che conferma una tipologia, uno stile. Col “tipo Miglioretti” egli diviene lo scultore preferito entro l'accademismo lombardo ed è molto rispettato dalla borghesia milanese che si accaparra i suoi marmi anche per le sepolture cospicue del Cimitero Monumentale, per le quali spesso progetta anche la parte architettonica delle edicole e dei piedistalli, prevalentemente in stile neogotico. Bell'esempio, l'edicola per la tomba Cicogna (Milano, Cimitero Monumentale, Necropoli 179), del 1875 (fig. 3). Una tipologia iconica – peraltro assai diffusa nell'opera di molti autori – non appare oggi uno stile espressivo riconoscibile, come troviamo, invece e a esempio, in Grandi e in Vela. Il “segno” migliorettiano non ha un carattere stilistico, e neppure lo hanno i suoi disegni.

In effetti, “Dichtung und Wahrheit”, poesia e verità, potrebbe essere anche il suo motto, come lo fu per tanti artisti romantici. Dobbiamo però considerare attentamente se in Italia sia mai esistita



2. Modestia, 1874, Londra, «International Exhibition» (foto d'epoca).

3. Tomba Cicogna, 1875. Milano, Cimitero Monumentale, Necropoli 179.



una vera arte romantica in scultura pari a quella pittorica che vanta, invece, la misura eccezionale di Hayez, di Induno, del Piccio. In quegli anni la scultura lombarda, lasciando da parte l'esempio scapigliato di Giuseppe Grandi⁵, era votata a un austero provincialismo. Del resto, va considerato anche come nel movimento scapigliato, anticonformista e giovanilista, primeggiasse l'ambito letterario; e che le innovazioni espressive figurative di Tranquillo Cremona, pre-impressioniste, non erano traducibili nell'arte plastica. Esaminando questi aspetti sotto il profilo ideologico, si avverte che il Romanticismo in arte non fu solo un periodo storico estetico, ma la traduzione di un sentimento manifestato anche con opere realizzate assai prima del XIX secolo: stabilire come inizia e quando termina questo fenomeno nella storia dell'arte è impossibile.

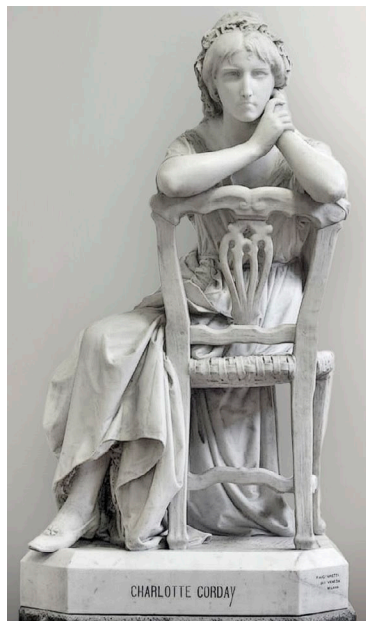
Alla fine del XIX secolo moltissimi artisti, e soprattutto gli scultori, sono assai incerti nel definire il transito dal Neoclassicismo al Romanticismo, e intrecciano queste sensibilità producendo opere culturalmente ibride, alcune tuttavia eccellenti. È il caso di Pasquale Miglioretti che visse operosamente quel tratto storico essendone un glorioso campione con reputazione internazionale. Credo, dunque, si debba considerare la sua opera come quella di un tardo neoclassico con intenzioni veriste e sfumatura romanticista, nonostante la coincidenza cronologica con l'età romantica. Questa collocazione si conferma anche per la rigidità delle sue raffigurazioni. Alcuni storici propongono appena il confronto dell'opera di Miglioretti con quella di Vincenzo Vela⁶ e con il loro predecessore, nominato «scultore del bello naturale», Lorenzo Bartolini⁷. Lo scultore mantovano è ancora condizionato dal magistero di Innocenzo Fraccaroli⁸, piuttosto che dall'esempio di Francesco Barzaghi⁹. Una lunga filogenesi estetica avrebbe dunque potuto influenzare Miglioretti, il quale però si tenne fissamente a un proprio modello mediano. Il confronto con Vela, alfiere romantico, più aperto a novità formali, fu sempre a suo discapito. L'opera dell'esordio di Miglioretti che fece scalpore per il realismo anatomico, *Abele morente* del 1850 (fig. 4), è ancora un riflesso del Bernini piuttosto che degli avanzamenti estetici. Commentando il successo italiano (milanese) di Miglioretti a fronte dell'accoglienza indifferente della critica internazionale, scrisse Sebgondi «Egli non solo si vide l'*Abele morente* del 1855 vincere la medaglia della seconda classe a discapito dello stesso soggetto presentato da Dupré che ottenne la medaglia della prima classe, ma

anche nel 1867 la sua *Charlotte Corday* [...] dovette attendere il 1875 per essere premiata a Londra (sebbene una replica venne acquistata a Parigi degnamente)»¹⁰. All'Archivio



4. Abele morente, 1850.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

5. Charlotte Corday, 1867 circa.
Swindon, Swindon Museum & Art Gallery.



della Veneranda Fabbrica del Duomo (cartella 41, filza 6 intitolata *Lavori di sculture per 1868*, e ss.) è allegata una lettera in cui Miglioretti chiede di poter lavorare per la Fabbrica, vantando che all'«Esposizione Universale» di Parigi del 1855 ha riportato la medaglia d'oro. I giudizi espressi dalla Commissione nelle varie occasioni circa l'esecuzione dei santi per il Duomo mostrano con evidenza che il mantovano – che abitava a porta Venezia, 26 – fu scelto anche per la sua piena disponibilità a seguire i consigli impartiti con verbale (persino di accorciare la gamba sinistra del *S. Amedeo*, 1859, e dare «più movimento» alla figura, 3 gennaio 1859): è un esempio comprovante di quanto le committenze gli pervengano anche perché è rispettoso del canone della scultura neoclassica monolitica raccomandato dalla Commissione; nelle figure per il Duomo milanese, collocate qualche anno dopo, si atterra al primo modello fors'anche per necessità di unità formale, benché sembri comunque incapace di discostarsene nei monumenti. Ciò si prolungherà fino al *Dante* di Mantova, 1871 (originale marmoreo ora a Ostiglia, ammalorato) e al *Cornelio Nipote* di Ostiglia, 1868, distinto solo per le maggiori dimensioni del blocco marmoreo. Per esempio, la forma estetica del *San Boldomero fabbro Ferrajo* (Milano, Duomo, ghiera destra del F.16 absidale), del 1867 (fig. 7), è una ripetizione del *San Lorenzo Giustiniani*, del 1860 (Milano, Duomo, ghiera destra del F.I, fig. 6). Differisce solo l'inclinazione del capo che è ripetuta, nel *Cornelio*, ma ancora ripresa, nel *Dante* (dico, ovviamente, del martoriato originale marmoreo e non della versione bronzea attualmente esposta che dopo i restauri apportati all'originale, dovuti a mani diverse prima della fusione, dovrebbe considerarsi poco più che un derivato). Trascorre allora dal sacro al profano con la stessa compassata indifferenza per la funzione storica dei personaggi. La sua evidente predilezione per la forma chiusa, dalla quale si discosta raramente (un esempio “trasgressivo” con *Carlotta Corday*, circa 1867 (fig. 5), e tante sculture “simpatiche” di bambini, molto più tardi con *Il genio della Libertà*, nella cui posizione sembra rammentare il dipinto testé citato, *La Liberté* di Delacroix, ma più ancora il *Perseo* di Cellini, nella Loggia dei Lanzi



6. San Lorenzo Giustiniani, 1860.
Milano, Duomo.



7. San Boldomero fabbro ferrajo, 1867.
Milano, Duomo.

fiorentina), non gli consente d'inventare nuovi assetti strutturali, né tematiche diverse da quelle più frequentate dagli artisti coevi, tantomeno di tentare sperimentazioni meno semplicistiche della statua stante. Questo carattere, anzi, diviene un tratto estetico che lo distingue quale conservatore di forme classiche e trova l'esempio più netto nel monumentale *Cornelio Nipote*, posto a Ostiglia nel 1868. Miglioretti si dimostra più classico che romantico, fedele alla sobria misura del proprio fare. Non ama esibirsi in virtuosismi e dettagli elaborati nel riprodurre abiti e panneggi. Alla radice di questo asciutto atteggiamento utilitaristico si potrebbe cogliere la matrice del pensiero pratico discendente dalle

sue origini ostigliesi. Egli bada al solido costruito delle masse, scandisce forme con precisione senza inutili abbellimenti, evitando piacevolezze decorative per dimostrare la propria bravura tecnica. I suoi marmi non tradiscono il senso della materia, a differenza di molti scultori del secondo Ottocento che indulgono ancora in capricci baroccheggianti. È un campione dell'intaglio marmoreo e disdegna il modellare con l'argilla, così tipico invece nella scultura mantovana. Ciò lascia pochi appigli alla proporzione chiaroscurale: i suoi marmi ospitano poche ombreggiature. La netta scelta per il marmo bianco indica che il suo pensiero è sempre rivolto all'arte classica. La lavorazione del marmo è una pratica strettamente connessa all'idea neoclassica, poiché consente uno staglio netto delle forme per una definizione semplificata dei ritmi chiaroscurali. Lo scultore mantovano replica i modi della statuaria del canone greco-romano, concezione divergente dall'espressionismo della maniera romantica.

Pasquale Miglioretti condivide dunque la definizione stilistica più tipica adottata da decine di scultori italiani alla fine dell'Ottocento, priva di manifestazioni inventive. Egli è una figura sintomatica della concezione estetica prevalente nell'arte plastica del XIX secolo, soprattutto quale esponente tra i maggiori dell'arte milanese. Milano si attesta sulla conservazione della tendenza neoclassica, ma si converte ben presto in centro italiano del Romanticismo, grazie all'attivismo letterario innovativo e verista propiziato da Alessandro Manzoni. Il verismo si diffonde nelle arti figurative con estrema lentezza, ostacolato dagli ambienti accademici e dagli stessi maestri di Brera, tra i quali prevale Fraccaroli, idolatrato maestro di Miglioretti.

La predilezione per il marmo dell'artista mantovano è anche motivata da questa radice neoclassica – e del mito canoviano – che si manterrà salda anche nel periodo della moda verista in cui molti scultori preferiranno modellare l'argilla per la fusione in bronzo, tecnica più rapida che permette di tallonare le innovazioni pittoriche con l'ottenimento di superfici mosse sulle quali interviene la luce naturale, vera ossessione nella pittura europea del secondo Ottocento. Anche nella scultura non è più tempo di gesti ieratici, anacronistici, di fierezze o santità, e stabili certezze, ma di piccoli episodi, momenti di vita vissuta. L'attenzione degli artisti passa dall'aulico al prosaico. Il pensiero di Miglioretti non può seguire questa rapida evoluzione e continuerà ad attenersi alla grave sobrietà classicheggiante e alle severe strutture bloccate, a eccezione di alcuni tentativi "pittorici", peraltro ben riusciti, che dimostrano un'abilità eccezionale nell'intagliare la materia marmorea, come *Giovanetti con agnellino*, 1852 (fig. 8), o *I figli di Edoardo IV*, 1860 (fig. 9). Nel 1858 Carlo d'Arco, lanciando un appello per la sottoscrizione al finanziamento di un monumento a Giulio Romano da erigersi accanto al Duomo, menziona Miglioretti come «Chiarissimo Scultore Mantovano, già Grande Medaglia d'Oro all'Esposizione Mondiale di Parigi, Che il Marmo monumentale sia animato dallo scalpello di un nostro conterraneo



8. Giovanetti con agnellino, 1852.



9. I figli di Edoardo IV, 1860 circa.
Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

che vediamo dal proprio genio collocato sì alto nella schiera degli scultori contemporanei». In effetti, tale era la reputazione di Miglioretti, da molti ritenuto rappresentante di spicco del Romanticismo fin da quando aveva eseguito l'*Abele morente*, collocato all'ingresso della Biblioteca Ambrosiana a Milano. Quest'opera, considerata di «gusto bartoliniano» (neoclassico), va probabilmente accostata all'*Astianatte morente* (1855) del veronese Torquato Della Torre, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Verona, a riprova di quanto fosse esemplare per altri artisti. Eppure, l'opera di Miglioretti, conosciuta anche all'estero e molto diffusa sia a Milano sia nel Mantovano, non trova prosecutori locali. Sarà Carlo Cerati, ottimo marmista di provenienza casalese, ad assumere il ruolo di scultore primario a Mantova; tuttavia, dopo un brillante esordio rodiniano, egli si appiattisce prevalentemente (talvolta fino alla replica) sulle opere funerarie e monumentali dei maestri romantici Leonardo Bistolfi, Ettore Ximenes o Michelangelo Monti, ereditando da Miglioretti solo l'eccellenza ritrattistica¹¹.

È difficile e problematico – ma dopotutto importa poco – discernere se Miglioretti sia stato un neoclassico ansioso di rinnovarsi o un romantico scarsamente convinto, ovvero non del tutto compenetrato nelle istanze veriste del Romanticismo da compensare con la severa forma neoclassica. In ogni caso, va considerata pacificamente la sua partecipazione all'esposizione mondiale

di Parigi nel 1867, che fu fatidica per l'affermazione dell'arte romantica, dove troviamo l'ostigliese in prima linea accanto a Dupré, Vela e Barzaghi, e dove «la critica parigina è curbettiana quasi senza eccezione; vuole nell'arte il vero, e nulla più del vero»¹². Nelle “Arti Belle”, l'Ottocento mantovano annovera poche figure rilevanti. Così sembra, anche se nel fare questa considerazione e dopo aver più volte accennato alle cause che determinano simile situazione, una volta ancora osservo che gli studi relativi sono alquanto manchevoli. Le biografie dei pochi artisti in relazione con Miglioretti dovrebbero essere approfondite, e spesso sono imprecise e fuorvianti; manca poi una ricerca specifica circa i rapporti di Miglioretti con l'ambiente artistico milanese più elevato. Col tempo si accresce la difficoltà di poter inquadrare le informazioni. Parecchi artisti di cui si hanno però tracce abbastanza interessanti ancorché rarefatte sono tuttora ignoti alla storia e perciò ignorati, ma è da scoraggiare l'opinione che tra questi e gli esponenti “stanziali” dell'arte mantovana sia da considerare qualche connessione d'ordine estetico. La diaspora ottocentesca dei nostri artisti che migrano a Firenze e a Milano è crudelmente separatista. Pasquale Miglioretti non fa eccezione, ascritto com'è agli artisti ambrosiani. Si guadagnò una giusta reputazione militando con professionale integrità nella corrente maggioritaria della scultura italiana post-neoclassica accanto a decine di artisti lombardi del suo tempo dediti soprattutto alla monumentalistica funeraria.

ABSTRACT

The art and style of Pasquale Miglioretti (1822-1881), a sculptor born in Ostiglia who enjoyed international reputation in Milan. Renzo Margonari studies his works with reference to the cultural climate of his time, marked by Italian Risorgimento and the coexistence of Neoclassical and Romantic issues.

NOTE

* Questa troppo breve nota riassuntiva costituiva la prima inquadratura di un ampio studio, completo di esaurienti apparati bibliografici, un elenco completo di tutte le opere in territorio mantovano, illustrata con numerose immagini in parte inedite che ampliavano la conoscenza dell'opera, più cospicua di quanto si creda, dello scultore mantovano Pasquale Miglioretti. Il testo risale a circa tre decenni fa. Era stato offerto gratuitamente al Comune di Ostiglia per una pubblicazione monografica degna del maestro concittadino, ma il lavoro fu gentilmente rifiutato in via diplomatica verbale – «per mancanza di fondi», corrispondente a un laconico “non c'interessa” e che ritenni “personalizzato”, forse dovuto invece al tono del mio giudizio critico sull'artista. Ciò valse la mia decisione stizzita di alimentare brevemente il fuoco del camino. Negli anni successivi furono infatti finanziati

altri studi, derivati da vecchie pubblicazioni, soprattutto privi di un inquadramento critico e storico nonché di un dettagliato confronto con i protagonisti dell'epoca in cui Miglioretti fu massimamente operativo e adeguatamente famoso. Ho sempre pensato, però, anche alla luce di nuovi studi superiori riguardanti il nostro scultore, che finché gli storici seguiranno a riprodurre supinamente i registi precedenti sia pure accrescendo la fitta documentazione bibliografica sull'artista, senza tentare di proporre nuove angolazioni interpretative documentabili della sua poetica e allestire studi meno apologetici ma più realistici, non si potrà migliorarne la conoscenza e stabilire la vera importanza del suo lavoro. Mi sono ricreduto circa la mia decisione pirica ritrovando casualmente alcuni fogli di annotazioni piuttosto disordinate, e ho ritenuto valesse la pena riproporre la mia forma di lettura dell'opera di Pasquale Miglioretti. Forse sono utili per invitare a una revisione comparativa più consona allo storicismo artistico del nostro tempo, benché siano solo appunti scampati a un piccolo incendio. Li ho ripresi sperando che possano servire da traccia per chi volesse approfondire e definire correttamente la vicenda estetica e umana di Pasquale Miglioretti.

1. Nacque a Ostiglia (presso Mantova) il 26 febbraio 1822, da Pietro e da Domenica Dalseno. Si formò all'Accademia di Brera, allievo degli scultori Pompeo Marchesi e Innocente Fraccaroli, grazie a una sottoscrizione popolare organizzata fra i concittadini dall'arciprete Luigi Martini. Fu abile ritrattista, assicurandosi molte commissioni per l'esecuzione di busti perfettamente somiglianti. Espose frequentemente all'Accademia di Brera dalla seconda metà degli anni Quaranta alla metà degli anni Settanta. Ottenne la medaglia d'oro di II classe all'«Esposizione Universale» di Parigi nel 1857. Dagli anni Sessanta le commissioni, sia pubbliche sia private, le partecipazioni alle mostre, i premi e gli incarichi si moltiplicarono. Membro del consiglio dell'Accademia di Brera, all'«Esposizione Universale» di Parigi del 1867 ottenne la medaglia d'oro per la scultura *Charlotte Corday*. Fra il 1869 e il 1871 realizzò un elevato numero di sculture funebri e monumenti comprendenti l'esecuzione delle parti architettoniche. Il suo stile non fu influenzato dalla Scapigliatura, restando essenzialmente legato a modalità classicheggianti. Considerato ottimo conoscitore dell'anatomia umana, del disegno e della prospettiva, si ispirava preferibilmente al Verismo per i ritratti con un'attenzione all'introspezione psicologica del modello, al Classicismo per la statuaria ufficiale e al Romanticismo per sculture complesse e le parti architettoniche inclusive (edicole, basi, piedistalli neogotici). Si propose sempre come scultore, e i suoi disegni sono solo in relazione alle opere marmoree e alla progettazione di monumenti di grandi dimensioni. Morì a Milano il 17 febbraio 1881 e fu sepolto nel Cimitero Monumentale, dove figurano numerose sue opere. Per notizie bibliografiche più dettagliate si veda la voce di F. FRANCO in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, oppure A. SARTORI, A. SARTORI, *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX. Dizionario biografico*, IV, Mantova, Archivio Sartori, 2002, pp. 1700-1717.
2. Questo assoluto capolavoro ebbe una lunga gestazione che si era articolata con grandi dipinti come *Ambasciatori della fame*, 1891-94, *Fiumana*, 1895-97. Il *Quarto Stato* impegnò l'artista con disegni e bozzetti dal 1898 al 1901; fu subito adottato come rappresentazione delle rivendicazioni socialiste nonché simbolo del trapasso culturale dal Romanticismo al Realismo e anche per risoluzione stilistica dell'innovazione espressiva dall'Ottocento al Novecento. Si noti che quando l'opera definitiva fu finalmente presentata lo scultore Miglioretti era morto ormai da dieci anni.
3. T. MASSARANI, *L'arte a Parigi*, Firenze, Le Monnier, 1909, p. 196.

4. L. MARTINI, *Il Confortatorio di Mantova negli anni 1851 - '52 - '53 - '55*, Mantova, Comune di Mantova, 1867.
5. Dopo il periodo torinese, rientrato a Milano, Giuseppe Grandi (Ganna, 1843-1894) entra nella Scapigliatura lombarda. Amico di Tranquillo Cremona e di Daniele Ranzoni, assume con loro posizioni di rinnovamento antiaccademico e condivide le comuni ricerche luministiche. Dimenticando la levigatezza neoclassica e il nitore dell'arte romantica cerca effetti di luminismo pittorico nella scultura. Giunge così a elaborare la propria modellazione scultorea, dai modi vibranti e vivaci.
6. Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820 - Mendrisio, 1891), considerato italo-svizzero, fu influenzato in particolare dalle ricerche formali di Lorenzo Bartolini e dalla pittura romantica di Francesco Hayez. Termina gli studi nel 1844.
7. Lorenzo Bartolini (Savignano, 1777 - Firenze, 1850) è considerato l'esponente più significativo del Purismo italiano. Nel suo lavoro riuscì a infondere nel neoclassicismo una tensione di pietà sentimentale e dettagli naturalistici, mentre traeva ispirazione dalla scultura del Rinascimento fiorentino piuttosto che dall'influenza di Antonio Canova che affascinava i contemporanei.
8. Innocenzo Fraccaroli (Castelrotto, 1805 - Milano, 1882) ebbe fama internazionale. A Roma dal 1830 al 1835, conobbe e frequentò alcuni dei maggiori scultori dell'epoca, tra i quali Bertel Thorvaldsen e Pietro Tenerani. Rientrato a Milano nel 1836, dopo un breve soggiorno veronese, nel corso degli anni Quaranta si dedicò agli abituali soggetti di ispirazione mitologica e alla ritrattistica, impiegando un linguaggio di severa ascendenza neoclassica ma con un'inedita intensità espressiva.
9. Francesco Barzaghi (Milano, 1839-1892), allievo a Brera di Vincenzo Vela, fu con Enrico Butti (Viggiù, 1847-1932) uno scultore di grande capacità inventiva; fu maestro del mantovano Carlo Cerati (Casalmaggiore, 1865 - Mantova, 1948). Prassitele Barzaghi, figlio di Francesco, tenne a studio il nostro distinto Giuseppe Brigoni (Medole, 1901 - Castiglione delle Stiviere, 1960) che a Roma fu aiuto di Leonardo Bistolfi.
10. F. SEBREGONDI, *Commemorazione dei soci della Reale Accademia*, «Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Milano», 1881, «Pasquale Miglioretti», pp. 146-150.
11. Dopo vari decenni di oblio seguiti alla sua scomparsa, «Civiltà Mantovana» pubblica un mio saggio insufficiente, scritto senza avere accesso ai documenti, che però definisce per la prima volta l'importanza dell'artista (R. MARGONARI, *Carlo Cerati "modernista"*, IX (1975), 51-52, pp. 216-232). La sua vicenda è stata poi ampiamente svolta con un eccellente studio in occasione della mostra commemorativa al Museo Diotti di Casalmaggiore (C. CERATI, V. ROSA, *Il furore e la grazia. Carlo Cerati scultore 1865-1948*, catalogo della mostra (Casalmaggiore 2001), Casalmaggiore, Biblioteca Civica Mortara, 2001).
12. F. DALL'ONGARO, *L'arte italiana a Parigi nell'Esposizione Universale del 1867. Ricordi*, Firenze, Polizzi, 1869, p. 52. Miglioretti dovette subire una inutile polemica che lo depresse parecchio: «Il tipo della Carlotta Corday non appartiene al Miglioretti. Sono circa vent'anni che Adamo Salomon [scultore e fotografo francese] aveva lavorato un medaglione [...] Uno di questi ritratti certo più ideali che autentici, era caduto sotto gli occhi di Miglioretti che lo riproduceva nella sua statua seduta spettando che la scure del carnefice venisse a vendicare [...]. E però lo riproduceva in tutti i suoi particolari senza alcun timore di commettere un plagio» (*ibid.*, p. 76). Di questa scultura, ritenuta un capolavoro, Miglioretti realizzò qualche replica.



*Giulio Perina agli inizi degli anni Trenta,
fotografia dello Studio Giovetti di Mantova.*

UMBERTO PADOVANI

LE SILOGRAFIE DI GIULIO PERINA DEGLI ANNI TRENTA

Il percorso artistico di Giulio Perina¹ è stato mappato da tempo: sono stati schedati luoghi, tempi e persone e pure individuati e catalogati tutti quei movimenti che lo videro, smarrito, spostarsi ai loro margini². Talvolta, lasciata la via maestra della pittura, certa critica ha pure imboccato le strade minori del pastello o del disegno praticate in parallelo e in maniera discontinua dal pittore³. Con questo contributo ho cercato di documentare un nuovo sentiero, breve e poco tracciato: quello delle silografie incise da Perina agli inizi della carriera.

L'attività di incisore dell'artista, poiché oltre alle silografie ha realizzato anche alcune puntesecche e acqueforti, si è consumata prevalentemente all'interno degli anni Trenta quando l'incisione raggiunse i risultati più significativi nell'ambito della storia dell'arte moderna mantovana⁴.

Perina si definisce «intagliatore» per il lavoro di apprendista svolto in gioventù presso un falegname (si veda nota 1), un termine che ben si adatta anche a chi incide blocchi di legno per ricavarne matrici da cui stampare silografie. Ed è indubbio che le due prestazioni, in modalità artigiana o artistica, quando svolte con maestria siano affini⁵. La silografia, la più arcaica delle tecniche incisive, aveva goduto ai primi del Novecento di una rinascita di interesse ed è probabile che Perina l'abbia appresa o perfezionata durante gli anni passati all'Accademia di Belle Arti Cignaroli di Verona, alla fine degli anni Venti, quando vi studiano anche Alessandro Dal Prato e Alessandro Bini, che pure praticheranno questa particolare tecnica⁶.

Nel 1929, dal 12 al 30 maggio, i tre «accademici» Perina, Bini e Dal Prato assieme al «beneficiario» Gino Donati⁷ (beneficiario in quanto aveva goduto nel 1926 di una borsa di studio dell'Istituto Giuseppe Franchetti) organizzano una esposizione di loro opere⁸. Questa «Mostra d'Arte», che si svolge nei locali del Circolo Cittadino, la voglio ricordare perché è accompagnata da un esile

ma delizioso catalogo⁹ dalla copertina realizzata in silografia da un intagliatore che non si firma ma che credo vada identificato con Dal Prato sulla base del confronto con altre opere a lui certamente attribuibili¹⁰. Nell'opuscolo i quattro «giovani, giovanissimi» si presentano dichiarando di non appartenere a «nessun "senato" d'artisti, oggi che ogni caffè ne conta uno», ma di lì a poco, agli inizi degli anni Trenta, sembrano tutti coinvolti, se non in un movimento artistico, nel mondo della cultura cattolica. Fondano, con altri, il «Crocchio artisti cattolici di S. Luca»¹¹, espongono alle mostre di Arte Sacra Moderna¹² e collaborano con la stampa cattolica¹³. Agli inizi del 1931 Perina risulta inoltre appartenere al Circolo Cattolico «Alessandro Antoldi»¹⁴ ed essere vicino alla FUCI, Federazione Universitaria Cattolica Italiana, al cui convegno di Napoli prende parte nel 1932¹⁵.

Dai diari di Dal Prato degli anni 1932 e 1933 emergono, oltre ai normali rapporti con l'ambiente artistico, frequenti relazioni col mondo cattolico, spesso con riferimenti a Perina. Di seguito ho estrapolato una serie di spezzoni:

18 gennaio 1932. Accomodato il torchio per la stampa di xilografie.

26 gennaio. Ricevuta da Luzzi richiesta di un legno per il «Rinascimento Letterario».

Inciso e stampata xilografia del *Vitellino* dal disegno che avevo regalato a Giulio.

9 febbraio. Bargellini ha rifiutato di pubblicare le xilografie di Perina.

23 febbraio. Ricevuto «Rinascimento» con su la mia xilografia del *Vitellino*.

5 marzo. Inciso e stampato xilografia del *Poppante*. Mi sembra cosa buona.

7 marzo. Da Giulio stampata xilografia del *Poppante* e *S. Sebastiano*.

7 aprile. Alle 13,30 da Giulio; abbiamo spedite le xilografie alla «Muraglia» e poi abbiamo passeggiato.

23 aprile. Ricevuto la «Muraglia» e il «Rinascimento» con su le mie xilografie *Il figlio del pescatore* e *Ora beata*.

6 maggio. Spedita a Prato xilografia *S. Sebastiano*. Andai da Giulio per incassare i lavori da inviare alla mostra di Prato. Spedito il legno di *S. Sebastiano* a Prato. Alle 19,30 andai da Giulio e mi vi trattenni fino alle 23 a parlare sulla condotta da tenere e a quale partito votarsi per il bene della nostra arte e nostra personale. Siamo cattolici e stiamo con i cattolici però non trascureremo anche l'altro campo e lavoreremo in esso con tutta la nostra forza pure non aspettandoci grandi ricompense.

7 maggio. Spedito a «Muraglia» la xilografia di Gorizia.

7 giugno. Mandate le mie xilografie e quelle di Giulio a Gandini.

29 giugno. Nel pomeriggio da Giulio che mi aveva promesso di aprirmi una bottiglia invece mi diede due bicchierini di vino. Poi da Lentini che è molto seccato che noi abbiamo delle idee magari opposte alle sue.

4 luglio. Giulio è venuto con una lettera di Bini dove ci propone di includerci in una Antologia ma noi dissentiamo per i nomi che vorrebbe avvicinare ai nostri.

5 luglio. Risposto a Bini dicendo le nostre obiezioni. Cenci mi scrive chiedendo una xilografia. Spedita.

1 agosto. Venne Giulio che stavo facendo colazione e si trattenne fino alle 12. Ricevuto «Il Rinascimento» dove Luzzi annuncia che in dicembre vuol fare una mostra con giovani nostri a Milano. Avvisato Perina.

22 agosto. Inviata adesione al Comitato «Pro Arte Sacra» di Roma.

8 settembre. Nel pomeriggio venne Giulio per fare il progetto di Casalpoglio. Si discusse per scrivere a Luzzi e poi non si scrisse. Si decise di non tenerci più a contatto con nessuno dei cari giovani cattolici e di tutto l'ambiente che ora ci circonda perché è di una mediocrità sommergente. Abbiamo constatato che da quando avvicinammo questa gente ci siamo continuamente imbecilliti.

7 ottobre. Venne Giulio con una cartolina di Luzzi dove ci chiede xilografie per il «Rinascimento» e disegni per copertine della «Festa»; ci dice che forse a Natale uscirà il nostro articolo ma della mostra non fa parola.

22 novembre. Scritto a Prato per i clichè. Questa sera ho partecipato alla prima riunione del costituendo «Gruppo Futuristi Mantovani». Ci s'intende poco. Manca un capo. Gli elementi che lo compongono mi sembrano troppo eterogenei. Temo che sia stato promosso da qualcuno, che per ora si tiene nell'ombra, per fini personali. Non si capisce bene dove voglia arrivare. Vaini - Fiozzi. Vescovi - Mauroner. Bergonzoni.

23 novembre. Scritto all'«Arte Sacra» di Roma per sapere se ànno ricevuto le xilografie.

17 dicembre. Oggi alle 4,50 pom. venne battezzata Teresa Edvige Emma. Padrino fu Giulio Perina e madrina mia mamma. La giornata era fredda e nebbiosa; noi si fece festa ugualmente.

19 dicembre. Riuniti a casa di Giulio. Il tema era il «Futurismo». Anche qui ci siamo attaccati con Lentini perché giudica troppo alla leggera questo movimento.

21 dicembre. Giulio venne a casa mia e si compilò l'idea per il catalogo da inviare a Cenci.

30 dicembre. In serata da Giulio si scrisse a Cenci per le cartoline di nostre opere e a Luzzi perché ci rimandi i legni.

1 gennaio 1933. Il pomeriggio lo passai in compagnia di Lentini e Giulio: si chiacchierò e si scrisse a Cenci in proposito della stampa delle nostre xilografie da mettere in vendita.

19 gennaio. Alla Federazione Fascista per sapere l'esito della domanda d'iscrizione al partito di Giulio. Il dott. Martini, segretario del fascio di città, mi assicura che entro gennaio avrà una risposta definitiva e che alcune informazioni in riguardo di Perina non sono ancora giunte ma crede non vi sia nulla in contrario.

22 gennaio. Giulio mi comunica una lettera di Cenci dove questi insiste perché abbiamo a fare un volumetto su di noi.

29 gennaio. Alle 15 venne Giulio per aiutarmi nella scelta dei lavori da inviare a Firenze e a Milano. Meno uno tutti gli altri vennero scelti fra quelli fatti in questo mese; e cioè: *Il ritratto di mio padre e Maternità* per l'Inter. di Firenze; *Il figlio dell'aviatore, Il bimbo e la mela* e *Gli orti colubrin*i per la Regionale di Milano. Il mio giudizio su queste mie opere è molto lusinghiero. Poi assieme ci recammo nel suo studio e là scegliemmo: *Fossato al Ponterosso* e *Paese* per Firenze; *Crepuscolo, Paesaggio estivo* e *Neve* per Milano. Fra tutte queste cose io preferisco *Fossato a Ponterosso*. In linea generale oggi siamo abbastanza contenti del nostro lavoro.

1 febbraio. Scritto: a Luzzi dicendogli che siamo seccati di lui. A Cenci che ci stamperà le cartoline per Firenze.

9 febbraio. Giulio venne a trovarmi e mi disse di essere in rotta con la fidanzata. Mi lesse una lettera.

16 febbraio. Gironzellato con Giulio. Bodini ha invitato a cena me, Bergonzoni e Perina perché lo presentassimo al sindacato B. A. per l'iscizione. V'era anche Donati. È un po' dilettesco ma qualche cosa di buono lo fa. Il risotto però era migliore.

17 febbraio. Incassati i quadri per Firenze. Ricevuto l'invito per la commissione della Mostra e i legni richiesti a Luzzi.

18 febbraio. Luzzi mi dice che in giugno aprirà in Genova una «Permanente del Rinascimento» e ci invita al Convegno Fucino di Firenze per il 24, 25, 26 maggio. Ci chiede scusa se non ci ha ancora dato una prova stampata della sua amicizia.

22 febbraio. Spedita cassa quadri per intern. Firenze. Spese L. 6,30+2. Sono andato da Bini per salutarlo ma non c'era.

23 febbraio. Sono andato da Giulio per riferirgli sulla spesa della spedizione e lo trovai mentre lavorava con la futura cognatina. Mi ricevette con un fare che non mi garba. Nelle poche parole che ci siamo scambiati, lui mi rispondeva sempre astiosamente. È da molto tempo che siamo amici e che collaboriamo assieme. Da vari episodi e parole sue mi sono andato formando la convinzione che appena potrà fare senza di me, facendo da solo oppure trovando un nuovo compagno, non avrà scrupoli a troncare la nostra amicizia, e, se gli tornerà utile, farsi mio nemico. Queste sono mie impressioni personali che, se pur avvalorate da qualche fatto, non possono dimostrare nulla. Mi auguro che non abbiano ad avverarsi mai, perché mi recherebbero troppo dolore. Spedito il «Frontespizio» al Capitano Turchetti.

27 febbraio. Nel pomeriggio sono stato con Giulio che mi riferisce un antipatico episodio avvenuto in federazione quando andò a ritirare la sua tessera P.N.F. Tutto questo venne causato da Cavicchini denunciandolo come appartenente ad un sindacato Cattolico nel 1931.

5 marzo. Sono andato da Giulio e lo trovai che incideva con Bergonzoni. Parlando mi faceva capire che ero un intruso. Me ne andai.

6 marzo. Scritto al Comitato «Pro Arte Sacra» che regalo a loro le xilografie invendute.

7 marzo. Seconda riunione del Comitato. Si approvò il verbale di ieri e si parlò d'altre cose poco importanti. Bergonzoni è sempre muto come un pesce. Cavicchini mi parlò di parecchie cose. Mi disse d'essere spiacente della nostra divisione e che crede che presto ci riuniremo. Riconosce di avere dei torti ma dice che anche noi ne abbiamo parecchi, fra i quali primeggia la rivalutazione di Menozzi e di parecchi vecchi. Non à torto. Però capisco che lui è un volpone che cerca di portarmi dalla sua parte. Sono andato da Perina a dirgli tutto ciò ma si dimostra sempre d'una freddezza inesplicabile. È da un po' di tempo che non cerca più di stare assieme a me come prima.

17 marzo. Mi sono alzato di buon umore. Sono andato a vedere se Giulio è tornato da Milano; ma sua sorella mi disse di pensare male perché non è ancora tornato ed è andato in motocicletta.

18 marzo. Perina è tornato da Milano ieri alle 12,30 e mi comunica che i miei lavori non vennero esposti perché la Giuria non li considerò sufficientemente buoni. Lilioni gli disse che questo mi farà più bene di una accettazione e servirà a scuotermi. Perina dice che siamo in arretrato con l'arte moderna e che bisogna azzardarci a fare gli originali. Io non sono ancora convinto di quello che dice lui benché senta la necessità di rinnovarmi. Non mi sento capace di fare una cosa, per entrare nel gusto corrente, che sia insincera.

20 marzo. Giulio mi regala una tavoletta dove farò l'*Addolorata* per Rebonato. Nel pomeriggio usciamo assieme fuori Porta Mulina. Alcuni soggetti che piacciono a lui a me non piacciono per niente. Solo due mi piacciono e sono uno alla salita della Cartiera e un altro al «buco del gatto». Vedo che un po' alla volta il nostro ideale artistico, che una volta era quasi identico, si differenzia pur non essendo contrari. Questo è bene per tutti e due.

1 aprile. Questa sera sono uscito con Giulio il quale è letteralmente tormentato dal problema della modernità.

3 aprile. Portato 50 lire al falegname e pagata la tassa d'iscrizione alla Mostra Provinciale in L. 15. Nel rincasare trovai Giulio che si trattenne con me fino alle 12. Gli mostrai la *Colazione* mi disse che le piace ma io capii che la trova una cosa mediocre. Mi disse che non è capace di lavorare perché è tormentato sempre dall'idea di restare in arretrato. Chiama fortunato me perché posso lavorare senza questa idea fissa e persistere in quella semplicità che è il mio sogno. Mi è venuta l'idea di andare a Genova in bicicletta che a Giulio piace molto.

25 marzo. Con Giulio sono uscito in campagna, a Pietole. Restammo seduti nell'erba un'ora e parlammo di buone cose¹⁶.

Questa scelta personale e arbitraria, limitata nei tempi e nei temi, mi pare che renda, anche se solo riflessa, un'immagine di Giulio Perina. Contiene molte notizie, alcune di notevole interesse, come quella che Giulio stesso stampasse le proprie silografie o che Sandro Bini avesse pensato di inserire anche Dal Prato e Perina nel suo primo libro¹⁷. Emergono soprattutto rapporti con personaggi e ambienti culturali, artistici e di area cattolica, non solo mantovani, sinora inesplorati, come quelli con Paolo Cenci e la sua rivista «La Muraglia»¹⁸, con Mario Luzzi e «Il Ragguaglio» e «Il Rinascimento letterario»¹⁹, e con altre riviste come «Arte Sacra» e «La Festa», mentre si confermano relazioni di cui già si sapeva, come quella che, grazie alla mediazione di Bini e Giuseppe De Luigi²⁰, vede Perina, assieme a Dal Prato e Di Capi²¹, collaborare con Piero Bargellini e «Il Frontespizio»²².

Sebbene le silografie di Perina siano oggi pressoché sconosciute, all'epoca dovettero godere di una certa considerazione, dato che furono accolte, fresche di stampa, non solo dal quotidiano locale, da illustri o ignote riviste, oppure a illustrazione di qualche libro di poesia, ma anche da diverse mostre (solitamente in sezioni denominate «Bianco e nero» che comprendevano oltre ai disegni e alle incisioni talvolta anche, forse impropriamente, i pastelli).

Qui sotto riporto, in ordine cronologico, le mostre in cui Perina ha esposto stampe, ripetendo l'intero nucleo di opere, con disposizione, numerazione, titolo e tecnica così come elencato nei relativi cataloghi.

- «II.a Mostra d'Arte fra i Cattolici della Regione», Prato, Palazzo Vescovile, 22 maggio - 12 giugno 1932²³:

Sala Seconda. Bianco e Nero:

23. Paesaggio (xilografia)

24. Mungitura ”

- «Mostra Regionale Bianco e Nero», nell'ambito della «III.a Settimana Mantovana», Mantova, Palazzo Ducale, 30 aprile - 21 maggio 1933²⁴:

Sala G:

243. Cavalli (puntasecca)

244. Stalla ”

245. Paesaggio (xilografia)

246. Giazza ”

247. Paese in Val d'Illasi (xilografia)

- «Mostra d'Arte Moderna», Mantova, Palazzo Casagrande (via Scarsellini, 9), 3 marzo 1935 -²⁵:

Sala B. Bianco e nero:

23. Porto, pastello

24. Cavalli, puntasecca

25. Paesaggio, pastello

26. Paesaggio, pastello

- «VI.a Mostra d'Arte», a cura del Sindacato Fascista Belle Arti di Milano della Sezione di Mantova, nell'ambito della «VII.a Settimana Mantovana», Mantova, Palazzo Ducale, 12-19 settembre 1937²⁶:

Sala II:

17. 18. 20. Pastelli – Paesaggi

19. 21. Incisioni – Acqueforti

- «Mostra degli Incisori Mantovani», all'interno della «Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani “800” e “900”», nell'ambito della «VIII.a Settimana Mantovana», Mantova, Palazzo Te, 14 maggio - 30 giugno 1939²⁷:

Sala A:

25. Tre acqueforti di Revere e tre paesaggi

La partecipazione alla vita artistica cittadina, oltre al coinvolgimento nel mondo cattolico giovanile, mi sembra, e forse ancor più, un fattore significativo nel percorso formativo di Perina. In quegli anni la sua attività espositiva fu notevole fra quadriennali romane e sindacali regionali o nazionali, ma qui voglio rimarcare la sua partecipazione alle sindacali provinciali, ossia le mostre organizzate dal Sindacato Fascista Belle Arti, che si svolsero in città negli anni fra il 1931 e il '44. Egli fu uno dei pochi artisti che partecipò a tutte dieci le edizioni e in cinque occasioni fece anche parte del comitato ordinatore delle mostre stesse. Alla sesta sindacale, nel 1937, si aggiudicò il «Premio Incisione». Per due anni realizzò l'immagine che illustrava le cartoline e i manifesti col programma della «Settimana Mantovana», la manifestazione nel cui ambito si svolgevano molteplici eventi e dove la mostra sindacale non mi sembra fosse considerata la più rilevante²⁸.

Di seguito elenco le silografie, conosciute da illustrazioni rintracciate in pubblicazioni degli anni Trenta (figg. I-II), disposte in ordine cronologico, col titolo in corsivo che si ricava, se non diversamente indicato, dalla stessa pubblicazione, e in tondo qualora da me attribuito. Non sono stato in grado di determinare se alcune delle immagini furono stampate direttamente dalle matrici in legno²⁹ e non ho osato fissare eventuali loro stati, operazione che solo con l'esame e il confronto diretto di originali sarebbe stata possibile. Se ho potuto esaminare un originale della stampa riporto le misure della parte figurata, altezza per larghezza, in millimetri, e la collocazione.

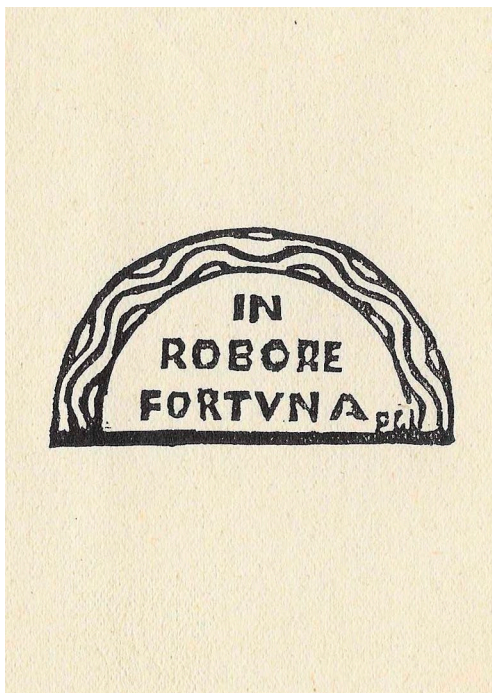
1. *In robore fortuna*

In G.A. LENTINI, *Canzoni su lo zufolo*, prefazione di B. Barbarani, s.d.e. (Asola, Stab. Tip. Scalini & Carrara, 1930), antiporta³⁰.

2. *In labore dulcedo*

In LENTINI, *Canzoni su lo zufolo*, cit., quarta di copertina.

1. In robore fortuna



2. In labore dulcedo





3. Case

3. *Case*

In «Il Frontespizio», dicembre 1931, p. 8.

Il titolo è preso dall'*Indice del decennio 1929-1938*, nel numero di dicembre 1938 della stessa rivista, p. 807.

Un esemplare originale, 136 × 100 mm, è nella collezione di Sandro Perina, Sesto San Giovanni (d'ora in poi: collezione Perina).

Altro esemplare, conosciuto solo in fotografia, presenta le scritte a matita, fuori dall'inciso, in basso, titolo e tecnica: «Prova d'artista "Giazza di Val d'Illasi" xilografia», sotto, a sinistra, anno: «1933», a destra, firma: «Giulio Perina».

Un riscontro con fotografie dell'epoca, ma anche attuali, conferma che si tratta del paese di Giazza, alla confluenza delle valli, e dei rispettivi torrenti, di Revolto e di Fraselle, che qui formano il progno d'Illasi, toponimi che si ritrovano in diverse opere di Perina (si veda «Appendice», 1).



4. Vitellino

4. *Vitellino*

In «Il Ragguaglio», 1932 (stampato il 5 gennaio 1932), p. 157 (a illustrazione dell'articolo di M. GANDINI, *Il gruppo degli artisti cattolici mantovani*, pp. 155-163).

Un esemplare originale, 78 × 125 mm, è nella collezione Perina.

Altro originale, 79 × 125 mm, in uno stato precedente, prima della sigla intrecciata «GP» nell'inciso e con scritte a penna, fuori dall'inciso, in basso, a sinistra, titolo: «Vittellino», a destra, tecnica, firma e data: «xilografia di Giulio Perina / - x - 1931», è nella collezione degli eredi di Elvio Savazzi a Levata di Curtatone (d'ora in poi: collezione Savazzi).

Due disegni preparatori, in controparte, sono nella collezione Perina e collezione Savazzi.

5. *Strada*

In «Il Frontespizio», gennaio 1932, p. 12.

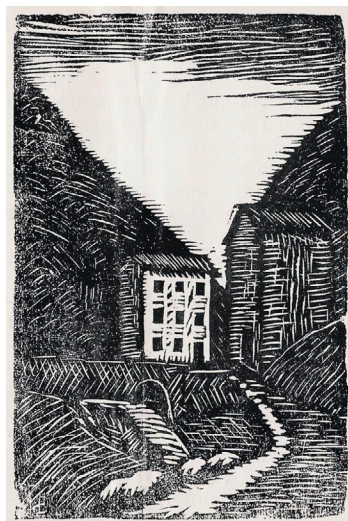
Il titolo è preso da *Indice del decennio 1929-1938*, cit., p. 807.

Una immagine di questa silografia, tratta dalla rivista fiorentina, correda il saggio di P. RUSCONI, *Religiosità «culturale» ed esperienza cristiana nel giovane Sandro Bini*, in *Arte a Mantova. 1900-1950*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Tè, 26 settembre 1999 - 16 gennaio 2000), Milano, Electa, 1999, p. 120.

Un esemplare originale, 91 × 90 mm, è nella collezione Savazzi. Questo esemplare presenta molti segni nella zona della strada e quindi in un probabile precedente stato della matrice.

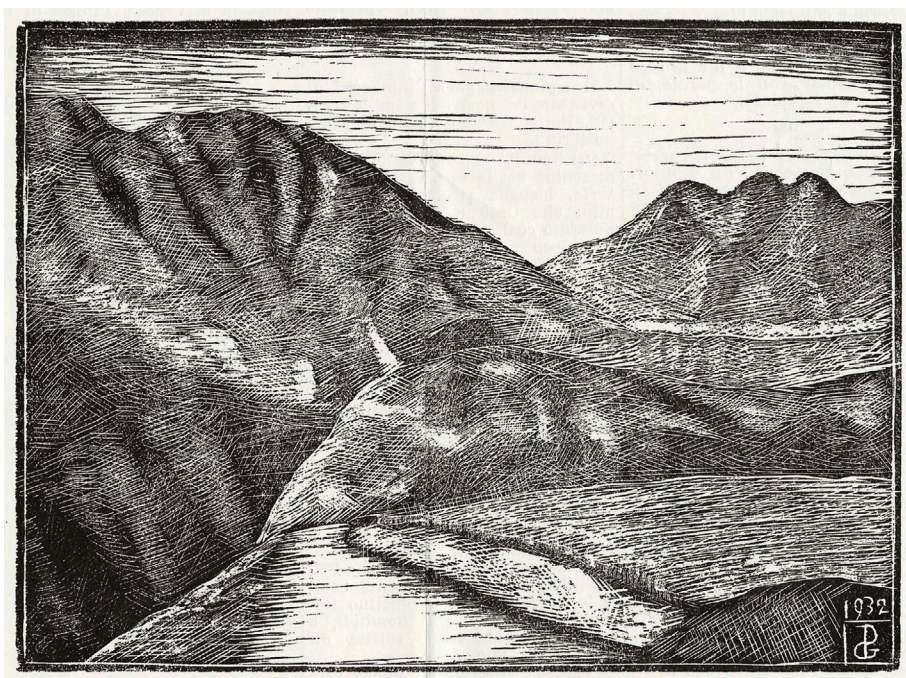


5. Strada



6. Val di Fraselle

7. I miei monti



6. *Val di Fraselle*

In «Il Rinascimento letterario», I (1932), 2 (gennaio), p. 2.

7. *I miei monti*, 1932

In «Il Rinascimento letterario», I (1932), 5 (aprile), p. 2.

Il titolo è preso da questo periodico.

In «La Voce di Mantova» edizione della sera, 3 dicembre 1936, p. 3.

L'anno «1932» è cassato. Questo esemplare con la data cassata e pubblicato quattro anni dopo, è evidentemente in uno stato successivo a quello del 1932, eppure presenta, in contraddizione, nella parte centrale della strada (e in altri punti) molti segni trasversali, là dove nel 1932 c'era una chiazza bianca luminosa; sappiamo che nella silografia, incisione in rilievo, non si possono aggiungere creste là dove si era scavato; porto questo esempio per ribadire che da queste riproduzioni tipografiche la definizione degli stati è un azzardo.

8. *Terra di Lombardia*

In «Il Rinascimento letterario», II (1933), 16 (marzo), p. 1.

Un esemplare, conosciuto solo in fotografia, presenta le scritte a matita, fuori dall'inciso, in basso, titolo e tecnica: «Prova d'artista. «Pioppi a S. Giorgio» xilografia originale», sotto, a sinistra, anno: «1933», a destra, firma: «Giulio Perina»; le misure della parte incisa segnalate sono 14 × 12 cm.

9. *Lonato*

In «Il Rinascimento letterario», II (1933), 20 (luglio-agosto), p. 1.

10. *Paese*

In «La Voce di Mantova» edizione della sera, 10 dicembre 1936, p. 3 (per un errore di stampa la pagina risulta datata 8 novembre 1936), e in «La Voce di Mantova» edizione del mattino, 11 dicembre 1936, p. 2.

In T. BUELLONI, *La cardensa in dal camin. Poesie*, edizione di 700 copie numerate, s.d.e. (Società anonima Tipografia Editoriale de «La Voce di Mantova», Mantova, 25 marzo 1937), copertina.

Il soggetto, in controparte, è lo stesso del dipinto *Il fossato*, datato 1932, di ubicazione sconosciuta, documentato da una fotografia e dalla sua riproduzione in un ritaglio de «Il popolo d'Italia» del 17 marzo 1932, applicate su un album di recensioni, articoli e fotografie dell'opera di Perina, in Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, Fondo Giulio Perina, album. Sotto la fotografia la didascalia dattiloscritta riporta: «Il fossato (cm 74×85) / Biennale di Brera 1932 / (Proprietà Confederazione Artisti Professionisti Milano)», mentre quella a stampa del trafiletto senza titolo, ma riferentesi alla «III Mostra del Sindacato regionale lombardo di belle arti (Biennale di Brera)», segnala che

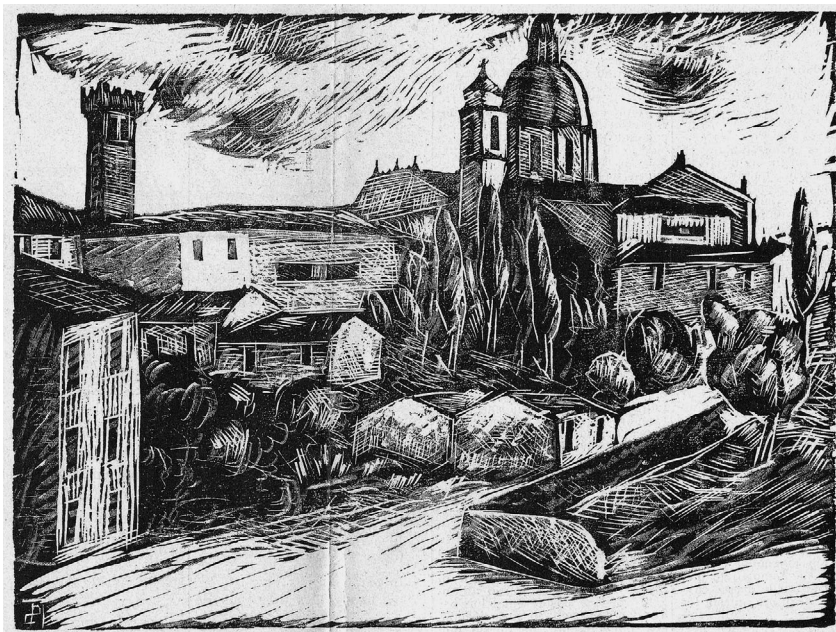


8. Terra di Lombardia

il dipinto fu acquistato dalla Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti ed Artisti.

Il luogo, lo stesso gruppo di case, doveva esercitare un certo fascino su Perina tanto da venire replicato in diversi dipinti, fra cui *Nevicata* del 1932 e *Casa gialla* del 1936, riprodotti in *Giulio Perina. Mostra antologica*, testo di R. Tassi, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 19 ottobre - 16 novembre 1975), Mantova, Museo Civico di Palazzo Te - Ente Manifestazioni Mantovane, 1975, pp. 21 e 23, catt. 6 e 12.

Il dipinto è stato copiato da Gino Donati decine di anni dopo, si veda *Estense Casa d'Aste. Asta n. 81*, Mantova, 6 giugno 2020, «lotto n. 50. Nevicata, a firma G. Donati, olio su faesite, cm 35x25».



9. Lonato

10. Paese



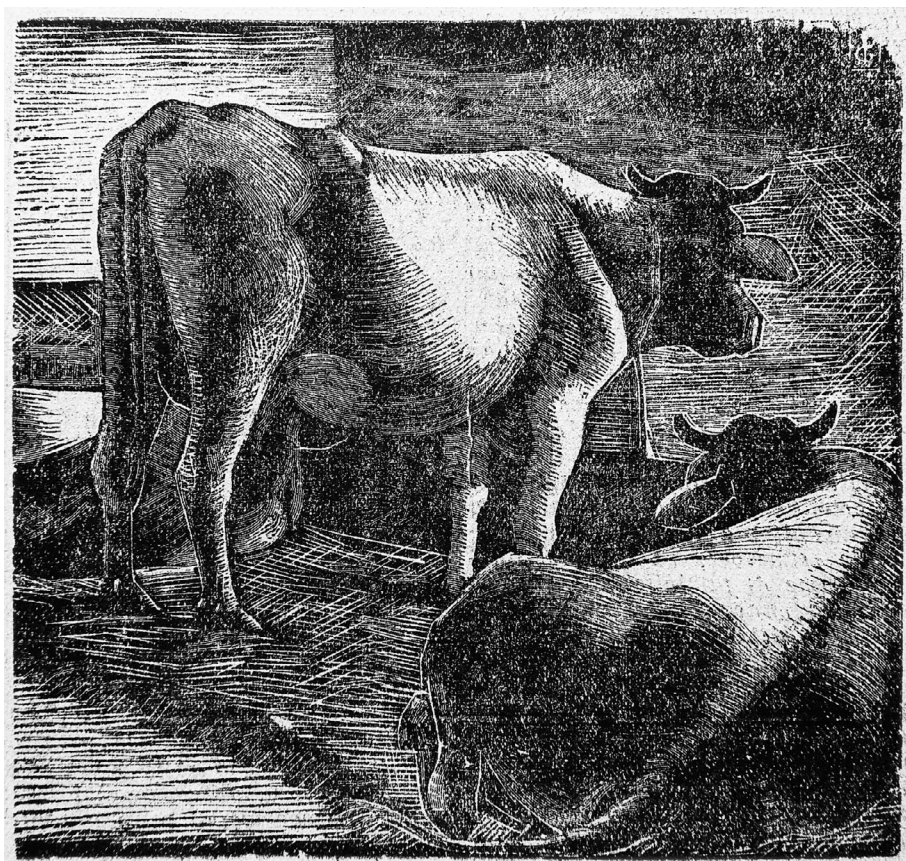
II. Due mucche

In «La Voce di Mantova» edizione della sera, 24 dicembre 1936, p. 3, e in «La Voce di Mantova» edizione del mattino, 25 dicembre 1936, p. 3.

L'immagine pubblicata sul quotidiano risulta accorciata sul lato sinistro rispetto a quella di un esemplare originale (si veda n. 19).

In relazione alla silografia vi sono alcuni disegni datati 1931³¹.

II. Due mucche

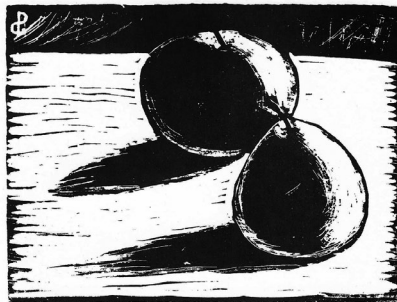


Oltre alle undici pubblicate negli anni Trenta riporto di seguito altre tre silografie (figg. 12-14) apparse in pubblicazioni più recenti:

12. *Mela e pera*

In *Incisori mantovani negli anni trenta*, catalogo della mostra (Virgilio, Centro Culturale, 7 aprile - 6 maggio 1984), Virgilio, Comune di Virgilio, 1984, p. 32. Dal catalogo ripeto il titolo, l'anno proposto e le dimensioni: *Mela e pera*, 1929 ca., 80 x 105 mm. Collocazione sconosciuta.

Il soggetto, in controparte, è il medesimo di un dipinto, con lo stesso titolo e la data proposta del 1929, in *Dal Mincio al Naviglio e ritorno. Arte nell'Alto Mantovano dal 1900 al 1950*, a cura di R. Margonari, studio edito in occasione della seconda parte della mostra omonima (Gazoldo degli Ippoliti, Villa Comunale, prima parte: 2 ottobre - 30 novembre 1982; seconda parte: 19 marzo - 1 maggio 1983), Milano - Gazoldo degli Ippoliti, Regione Lombardia. Assessorato alla Cultura - Comune di Gazoldo degli Ippoliti, 1983, p. 48.



12. *Mela e pera*

13. *La lezione*

In *Arte e Arti. Le collezioni camerale*, a cura di G. Algeri e G.M. Erbesato, schede di R. Casarin, S. L'Occaso, D. Sanguineti, Mantova, Tre Lune, 2001, n. 66, pp. 194-195.

L'esemplare presenta scritte a matita, fuori dall'inciso, in basso, a sinistra, tecnica: «xilografia», al centro, titolo: «La Lezione», a destra, firma: «Giulio Perina».

Nella scheda di Renata Casarin viene proposta la data 1931-1934. Collocazione: Mantova, collezione d'arte della Camera di Commercio.

Un esemplare originale, 137 x 119 mm, è nella collezione Savazzi.

Un altro esemplare originale, 138 x 119 mm, è nella collezione Perina, e testimonia uno stato precedente, prima della sigla e di alcuni segni.

13. *La lezione*



XI Copia "La Lezione" Giulio Perina



14. Val d'Ilasi, I

14. *Val d'Ilasi, I*, 1932

In *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova, Gianluigi Arcari, 2011, p. 442.

L'esemplare presenta scritte a matita, fuori dall'inciso, in basso, a sinistra, tecnica: «xilografia», al centro, titolo: «"Val d'Ilasi"», a destra, firma: «Giulio Perina». Collocazione sconosciuta.

Per completare questo "protocatalogo" delle silografie di Giulio Perina, che al momento consta di 18 voci, presento infine quattro incisioni originali (figg. 15-18) mai pubblicate e una (figg. 19) che era stata riprodotta con un lato accorciato:

15. *La mungitura*, 1932

Misure: parte incisa 116 × 150 mm, foglio 140 × 220 mm.

Scritte: nell'inciso, in basso, a sinistra, anno: «1932», sotto, sigla intrecciata: «GP»; fuori dall'inciso, a matita, in basso, a destra, firma: «Perina Giulio». Al verso del foglio è stampata la stessa silografia, senza le scritte a matita.

Collocazione: Mantova, collezione Umberto Padovani (d'ora in poi: collezione Padovani).

16. *Val d'Ilasi, II*

Misure: parte incisa 172 × 142 mm, foglio 310 × 215 mm.

Scritte: nell'inciso, in basso, a sinistra, sigla intrecciata: «GP»; fuori dall'inciso, a matita, in basso, a sinistra, tecnica: «xilografia», al centro, titolo: «"Val d'Ilasi"», a destra, firma: «Giulio Perina».

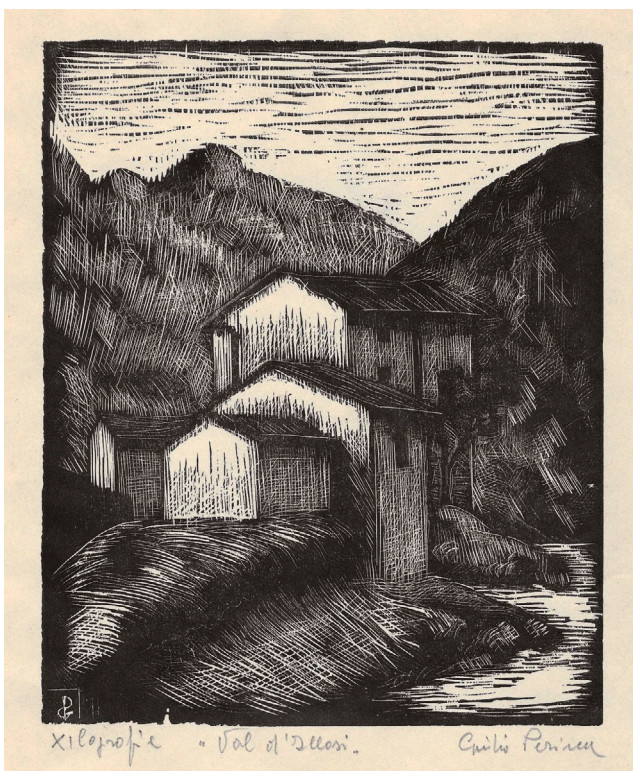
Collocazione: collezione Padovani.

Un esemplare, conosciuto solo in fotografia, presenta le scritte a matita, fuori dall'inciso, in basso, titolo, tecnica e anno: «Prova d'artista. "Val di Progno" xilografia originale 1933», sotto, a destra, firma: «Giulio Perina».



15. La mungitura

16. Val d'Illasi, II



17. *Crepuscolo a San Giorgio*

Il titolo è preso da un dipinto con lo stesso soggetto.

Misure: parte incisa 143 × 118 mm, foglio 217 × 160 mm.

Scritte: nell'inciso, in basso, a sinistra, sigla intrecciata: «GP».

Collocazione: collezione Perina.

Il soggetto, in controparte, è lo stesso del dipinto *Crepuscolo a S. Giorgio*, nella collezione Sandra De Santis, Mantova, e reca al verso la scritta a matita: «Alla mia cara Mariella / Giulio / 30 Aprile 1930 / giorno del congedo militare / - Crepuscolo a S. Giorgio -». Mariella è Maria, la futura moglie.

17. *Crepuscolo a San Giorgio*

18. *Ostiglia*, 1938

Misure: parte incisa 154 × 194 mm, foglio 284 × 360 mm.

Scritte: nell'inciso, sulla facciata di una casa «BRUNELLI», in basso, a destra, sigla intrecciata: «GP»; fuori dall'inciso, a matita, in basso, a sinistra, tecnica: «xilografia», al centro, titolo: «Ostiglia», e anno «1938», a destra, firma: «Giulio Perina».

Collocazione: collezione Padovani.

Esposizioni: *Vedute del Mantovano incise nel Novecento*, pieghevole per la mostra a Ponti sul Mincio, Centro Culturale, 23 maggio - 6 giugno 1993, a cura di G. Arcari e U. Padovani, con un testo di U. Padovani.

Mantove da incorniciare. Vedute e paesaggi a stampa del Novecento, pieghevole per la mostra a Mantova, Casa di Rigoletto, 18 novembre - 3 dicembre 1995, a cura di G. Arcari e U. Padovani, con un testo di G. Arcari.

18. *Ostiglia*

19. Due mucche

Misure: parte incisa 102 × 127 mm, foglio 118 × 152 mm.

Scritte: nell'inciso, in basso, a sinistra, sigla intrecciata: «GP».

Collocazione: collezione Padovani.

Questa silografia si collega con quella pubblicata su «La Voce di Mantova» nel dicembre 1936 (si veda n. 11).

Solo in quest'ultimo caso mi avventuro in alcune osservazioni. Dal confronto delle due immagini risulta evidente che sono tratte dalla stessa matrice anche se presentano differenze significative. Quella apparsa sul quotidiano, che si presume quindi stampata da un cliché al tratto, è più corta sul lato sinistro e ha l'angolo in alto a destra smussato, dove è leggibile, sebbene con difficoltà, la consueta sigla intrecciata «GP». Non risulta invece facile distinguere se è riprodotta una stampa completa, ossia ottenuta dalla matrice mutila del lato destro, oppure una stampa ritagliata o ripiegata nella parte sinistra. L'altezza dell'illustrazione, 102 mm, è esattamente la stessa della silografia originale, il che rende plausibile considerare un utilizzo diretto della matrice in legno per

19. Due mucche



la stampa tipografica, mentre la base, 109 mm, decurtata rispetto all'originale, corrisponde alla larghezza di due colonne della pagina del giornale. Pagina che al verso non presenta i segni dell'impressione.

L'esemplare originale, senz'altro stampato dalla matrice in legno, mostra al recto, 17 mm dentro l'inciso, un segno a matita per tutta l'altezza e similmente al verso un segno di vecchia piegatura in corrispondenza col "taglio" tipografico, probabile testimone delle richieste editoriali. L'angolo in alto a destra, che pure porta il segno di una piegatura, è ben marcato e inchiostroato, senza la sigla che invece risulta incisa nell'angolo inferiore sinistro; al verso l'impronta è ben visibile e completa.

Appena in tempo riesco a segnalare che alla mostra «Giulio Perina» curata da Alberto Bernardelli presso la Sala delle Colonne del Museo Diocesano a Mantova dal 10 al 26 marzo 2023, fra le 40 opere esposte, appartenenti tutte a collezioni private, erano presenti le tre silografie e il disegno preparatorio della collezione Savazzi (si veda nn. 4, 5, 13).

In un quaderno, una sorta di diario, il 15 gennaio 1972 Perina scrive:

Riandando con la memoria ai moltissimi dipinti eseguiti non riesco ad ubicarli. Sarebbe importante far luce, poiché non è improbabile trovare dipinti di particolare interesse per una eventuale storia della mia pittura.

Molti dipinti gli ho distrutti, tanti regalati ed alcuni venduti.

Compito difficile rintracciarli.

1930-1970 quarantennio di lavoro spesso interrotto da avversità. Lunghi periodi di forzata stasi dovuta ad esperienze ed a malattie di mia moglie.

Nel 1935 esperienza Algerina con risultati negativi.

Nel 1936 mi sono sposato e tre anni dopo ha inizio una lunga malattia della moglie che si protrae sino al 1945.

Lotta quotidiana per risolvere i bisogni dell'esistenza con attività diverse. Dal commercio di lane, alla stesura di progetti di riscaldamento centrale e all'insegnamento nella scuola d'arte.

L'ultimo biennio 1969-70 drammatica malattia e morte della mia amata Maria³².

La data dell'«esperienza algerina» non è il 1935 ma il 1934 (si veda «Appendice», 2).

Nel 1939, quando gli anni Trenta stanno per chiudersi con una delle esposizioni più importanti sull'arte moderna mantovana, la «Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani "800" e "900"»³³ in cui Perina espone sia dipinti che incisioni, l'anno in cui «ha inizio una lunga malattia della moglie che si protrae sino al 1945», l'attività dell'artista rallenta notevolmente. Solo alla fine della malattia e della guerra, dopo la nascita del secondo figlio, Perina ricomincia a dipingere con costanza, ha davanti un percorso ancora quarantennale, ma l'attività di incisore non sarà più ripresa³⁴.

ABSTRACT

Umberto Padovani presents a little-known branch of the artistic production of Giulio Perina (1907-1985), one of the most representative authors of 20th century Mantuan art: the woodcuts he engraved in the 1930s. This research reveals Perina's relationships with other young artists and cultural circles, thus introducing us to the flavour of the period in addition to providing a profile of the artist.

NOTE

ABBREVIAZIONI

| | |
|-------|---|
| ASMn | Archivio di Stato di Mantova |
| FDP | Fondo Dal Prato |
| BCTMn | Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova |
| FGP | Fondo Giulio Perina (segnature provvisorie) |

1. Giulio Perina (Villafranca di Verona, 1907 - Mantova, 1985). In BCTMn, FGP, b. 1, è conservato un foglietto dattiloscritto che riporta queste «note autobiografiche» del pittore: «Sono nato a Dossobuono di Verona, l'anno 1907. Mia madre morì nel primo anno della guerra europea. L'adolescenza la passai in campagna presso lo zio materno. Quel tempo lo trascorsi tra i boschetti ch'erano intorno all'Adige. Il mio amore per il paesaggio risale a quell'epoca. Mio padre, un fratello e sorella vivevano a Mantova. Al mio ritorno in famiglia fui messo a lavorare presso un falegname. In quel tempo i miei primi incontri con la pittura. Sognavo la libertà e un vivo desiderio di ritornare alla campagna con una piccola cassetta di colori. Un po' di libertà l'ebbi mettendomi [a] fare l'intagliatore e così qualche ora la passavo nelle paludi. Nel 1927 ebbi la borsa di studio Franchetti e tre anni furono dedicati interamente allo studio; un anno a Venezia e due all'Accademia di Verona. Di ritorno a Mantova sentii subito la necessità di ritornare a dipingere le paludi. A quel tempo una pittura bassa e grigia scaldata da qualche pennellata d'ocra; visione ancora contenuta nei limiti di un vero oggettivo. Da qui cominciarono i primi incontri con gli impressionisti e post impressionisti francesi. Sopra tutti amavo Cézanne. La scoperta di un mondo nuovo e l'avidità di tutto conoscere mi portò di conseguenza allo smarrimento e a una crisi profonda. Posto il problema sul piano della cultura e di una esperienza più vasta arricchii la mia visione. Al di fuori delle contingenze nacque la rivoluzione del colore e superata la visione oggettiva dello schema rientrai in un mio mondo di sogno e di invenzione». Il testo è già stato pubblicato alla fine del saggio di L. LORENZONI, *Giulio Perina*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova, Arcari, 2011, pp. 337-349, 16 figure alle pp. 440-448, opportunamente «segnalando l'erroneo riferimento a Dossobuono come paese natale, in realtà forse il luogo dove Perina trascorse parte della sua prima infanzia».

2. Adotto la comoda metafora del «cammino» utilizzata da Roberto Tassi nel testo di presentazione a *Giulio Perina. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 19 ottobre - 16 novembre 1975), Mantova, Museo Civico di Palazzo Te - Ente Manifestazioni Mantovane, 1975, la più esaustiva delle mostre personali dedicate all'artista, che così si spiega: «C'è un nucleo interno in questa pittura, molto protetto, molto segreto, da cui però irradia e si propaga, si allarga a onde, tutta la sostanza che costituirà l'immagine definitiva: è fatto anzitutto di un rapporto immediato e violentemente emozionale con la natura [...]. Ora il cammino di Perina, il suo lavoro, la sua storia, e quasi direi il suo metodo, quindi la sua poetica, stan tutti nel portare questo nucleo a contatto di movimenti fondamentali, e a lui più consanguinei, della pittura moderna; a contatto e non dentro, su un margine, per potersi poi ritirare; confrontare quel nucleo a quei movimenti, per modificarlo anche, correggerlo o rafforzarlo, ma mantenendolo intatto nella sua sostanza, inalienabile, incorrotto. Ciò avviene fin dagli inizi, nel 1926 nei confronti del Divisionismo; nel 1931-1933 con il "Novecento"; nel 1935-36 con i "Chiaristi"; poi nel 1938 e alla ripresa del 1946 con "Corrente" e con Birolli; nel 1950 con i fauves, e infine dal 1956 in poi col naturalismo informale», pp. 10-11. Questo tema del «percorso» lo aveva adoperato, 44 anni prima, anche Sandro Bini: «Giulio Perina è un giovane che marcia infaticabilmente, guardando davanti a sé e quel poco che egli ci lascia per via, da solo, non è sufficiente a darci un'idea della sua fisionomia artistica e spirituale. Ed è appunto per questo che io intendo parlarvi. Vi sono dei giovani che a vent'anni vanno catalogati tra coloro che per altri motivi (non sempre plausibili) si possono chiamare "arrivati". Hanno raggiunto il proprio fine percependo l'invito alla manifestazione artistica più quotata e tutta la loro vita sarà ritmata di affermazioni e di successi poiché non esisterà altro che in questo: nell'aggiornare sapientemente la propria produzione al programma del critico più in voga ed al gusto di chi fa l'opinione e paga meglio. [...] In pochissimo tempo è passato attraverso esperienze che a molti uomini sono costate l'intera esistenza. Per enumerare dunque queste esperienze bisognerebbe rifare la storia di mezzo ottocento, poiché ogni movimento artistico di questo turbinoso secolo che ha gettato le fondamenta della pittura moderna ha richiesto, benché da lontano, la sua partecipazione. Così, dallo sperperio impressionista, e per necessità di reazione, alla eccessiva contegnotà cubista attraverso l'exasperazione della ricerca luminosa per mezzo della divisione dei colori e financo alla gelidezza dell'accademismo, egli è passato instancabilmente per arrivare sin qui, dove la miglior volontà del critico rimane perplessa [...] e, se qualche volta non mancherà di togliersi alla nostra vista non ci conturberemo per questo. Superati gli sconsigliamenti e gli avvallamenti di cui inevitabilmente dispongono le strade in ascesa, ci conforteremo di rivederlo presto, animoso come sempre, più in alto!», S. BINI, *Il pittore mantovano Giulio Perina*, «Pro Familia», XXXII (1931), 33 (16 agosto), p. 525.
3. Sono tratti, quelli dei pastelli a cera, esplorati da Sandro Bini, in *Una mostra di G. Perina*, pieghevole per la mostra (Mantova, RUNA Reale Unione Nazionale Aeronautica, 15-30 maggio 1937) e, ben più diffusamente, nella sua recensione, *Una mostra di Giulio Perina a Mantova*, «L'Italia», 15 maggio 1937, sul giornale cattolico milanese per cui lavorava (i dati dell'articolo li ho presi dal ritaglio incollato in un grande album composto da oltre 40 fogli di diverse dimensioni su cui sono incollate foto e recensioni di opere e mostre di Giulio Perina, secondo il nipote Federico Tellini assemblato dalla nonna Maria Bini moglie del pittore, ora in BCTMn, FGP, album), dove i pastelli per il giovane critico «rappresentano un punto preciso di riferimento, caratteristico di esperienza e di morale. Anzitutto, se essi assommano la volontà di orientamento delle ricerche

precedenti, da questi saggi è lontanissima l'idea di revisione, o di burocratica ripresa dei motivi che quelle ricerche hanno ispirato. È da notare come ricerche ed esperienze confluiscono verso questo punto di riferimento per logica e conclusione di risultati»; e poi da Francesco Bartoli, in *Uno sguardo precipitato nella natura*, in *Pastelli di Giulio Perina*, pieghevole per la mostra (Mantova, Galleria «Teatro Minimo», 29 settembre - 12 ottobre 1973): «Due anni, questi ultimi di Perina, occupati nei viaggi, nella messa a punto dei progetti e nella ricerca; soprattutto vissuti sotto il segno di un ritorno critico alle radici storiche e, al tempo stesso, di una sperimentazione condotta quasi ai limiti dello sbaraglio e della negazione. Non ha quadri, o almeno non molti, da mostrare, ma centinaia e centinaia di appunti, di carte schizzate e di pastelli». E lo stesso Bartoli, nel 1975, si occupa dei disegni, di quelli preparatori per alcuni dipinti di nudo realizzati da Perina nel 1946, e visti in una sala della mostra antologica a Palazzo Te: «Perché mai un pittore, così restio al disegno e piuttosto portato, per metodologia sua, a costruire le immagini col colore, si sottopone ad un esercizio volontario di accademia cercando di fissare sul foglio una sorta di inventario figurale, un catalogo di sinopie da trasferire sulla tela?», domanda, e risposta, in *Cinque nudi di Perina*, «Gazzetta di Mantova», 16 novembre 1975, p. 3, e poi ancora nel 1984, in occasione di una mostra nella bottega di Gianluigi Arcari: «Perina, lo sappiamo, ha disegnato pochissimo o non ha disegnato affatto da un trentennio a questa parte, ma ciò non significa che la sua opera, anche recente, manchi di un robusto sostegno lineare. Il fatto è invece che da un certo momento in poi quel sostegno lo ha tracciato direttamente sulla tela traguardandolo, per dir così, in punta di pennello e consegnandolo intero all'immaginazione cromatica. Lo ha bruciato nel colore, non respinto», in *Valori spaziali nei disegni di Giulio Perina*, «Gazzetta di Mantova», 2 giugno 1984, p. 20.

4. Si veda *Incisori mantovani negli anni trenta*, catalogo della mostra (Virgilio, Centro Culturale, 7 aprile - 6 maggio 1984), Virgilio, Comune di Virgilio, 1984, dove Renzo Margonari, nel saggio introduttivo, scrive: «proprio di questi anni è la maggior diffusione dell'arte incisoria a Mantova talché parlare di quel tempo significa esaurire quasi totalmente la storia dell'arte moderna mantovana nello specifico settore grafico», p. 5, per poi riconoscere che: «un esame dell'insieme dell'opera incisoria sviluppata negli anni Trenta si presenta assai difficile. I documenti originali sono rarissimi», e che la difficoltà si accentua per certi autori: «restò occulta la meteorica esperienza grafica di Sandro Bini. Appena note quelle di Perina, Facciotto, Di Capi», p. 7. Oltre a questo catalogo, per una storia dell'incisione mantovana del Novecento si deve ricorrere a C. PERINA, *Altri incisori mantovani nei secoli seguenti*, in *Mantova. Le arti*, III: *Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, parte IV: *L'incisione e le arti minori*, capitolo I: *L'incisione mantovana dal XVI secolo ai nostri tempi*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1965, pp. 682-683 (anche qui, come aveva già fatto nella parte dedicata alla Pittura, Chiara Perina non accenna al padre); e a due cataloghi di mostre: *Il segno inciso. L'incisione mantovana del Novecento* (Quistello, Pinacoteca Comunale, 20 dicembre 1997 - 13 febbraio 1998), Quistello, Pinacoteca Comunale, 1997, e *La xilografia a Mantova nel '900* (Quistello, Pinacoteca Comunale, 14 aprile - 3 giugno 2001), Quistello, Pinacoteca Comunale, 2001 (pure in queste occasioni non furono esposte incisioni di Giulio Perina). Resta fondamentale, anche se datato, il saggio critico di E. FACCIOLO, *Incisori Mantovani del Novecento*, in *Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani «800» e «900»*, in occasione della «VIII.a Settimana Mantovana», catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 14 maggio - 30 giugno 1939), seconda edizione,

Mantova, Tipografia Operaia, 1939, pp. 17-21, di cui riporto la parte finale: «Influenze morandiane e bartoliniane si ritrovano un po' in tutti gli incisori mantovani: in Resmi, che presenta due ottimi "Paesaggi mantovani" insieme ad altre incisioni suggestive, ma un po' troppo ravviate; nella Schiavi, che ci offre una buona veduta di "Porto Catena"; in Perina, dal segno abbastanza personale, ma non sufficientemente deciso; in Dicapi più di tutti, che forse sta attraversando un periodo di involuzione, ma che, stando alle premesse, ci potrà dare qualcosa di originale; in molti altri, sui quali non vogliamo insistere per non oltrepassare i limiti informativi di un'introduzione alla Mostra. Tutti del resto, i più valenti e i più incerti, stanno a testimoniare la passione costante per lo studio dell'incisione. Una passione che si potrebbe far risalire ai tempi di Andrea Mantegna, agli incisori mantovani postmantegneschi. Un gran salto di tempo, dagli antichi ai moderni: ma il giorno che potremo ammirarli insieme potrà suggerire un pretesto notevole di interesse critico e storico».

5. La passione di Perina per i lavori in legno trova conferma e sostanza in un'intera camera da pranzo (tavolo, quattro sedie, vetrina, tavolino e specchio) costruita e intagliata da Perina stesso e che, dopo le abitazioni del pittore (corso Umberto I, via Chiassi, via Rosselli), ora arreda la casa del figlio Sandro a Sesto San Giovanni. A Mantova è rimasta una vetrina-libreria costruita da Perina per il proprio studio e donata, col suo contenuto di libri e documenti, dal nipote Federico Tellini alla Biblioteca Comunale Teresiana nel 2019. Fra i documenti vi è un modulo continuo di 6 pagine, uscito da una stampante in data imprecisata (post 1993): «Giulio Perina / presso Chiara / Manoscritti, dattiloscritti, foto ecc.», BCTMn, FGP, b. 5. È l'elenco del materiale contenuto nella libreria, a quella data imprecisata, redatto da Francesco Bartoli, che registra anche la biblioteca, dai pochi titoli ma così sapientemente distinta: I. Letteratura artistica (A. Teorie e poetiche; B. Manuali tecnici; C. Biografie); II. Libri d'arte; III. Critica d'arte; IV. Letteratura; V. Riviste; VI. Guide e cataloghi di musei; VII. Cataloghi di mostre: a. Arte antica; b. Arte contemporanea: I. Personali; 2. Collettive; VII. Varia. Orbene, fra i «Manuali tecnici» troviamo schedato: «I. Andreani, *Il Falegname*, Hoepli, Mi 1920 / (Serie "L'Arte nei Mestieri")», un libro che al momento della donazione non era più presente.
6. La silografia è stata ampiamente praticata da Alessandro Dal Prato (Roncoferraro, 1909 - Guidizzolo, 2002), si veda *Dal Prato incisore*, a cura di A. Dal Prato, Volta Mantovana, Fondazione NonSoloArte Franco Bombana, 2005; qui voglio solo citare due piccole silografie sfuggite al catalogo: due testatine che affiancano il titolo di «Avanguardia», rivista quindicinale dell'ONB di Mantova, nei numeri dal 1 dicembre 1929 al 1 giugno 1930. Sulla figura di Dal Prato in generale si veda *Dal Prato. Opere 1922-1999*, a cura di P. Dalcore, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 15 maggio - 6 giugno 1999), Mantova, Publi Paolini, 1999. Alessandro Bini, detto Sandro (Mantova, 1909 - Bologna, 1943), abbandonò invece molto presto l'attività artistica per dedicarsi a quella di critico d'arte, così che le sue opere dipinte o grafiche sono oggi rare, come la silografia *Paesaggio* riprodotta in *Incisori mantovani negli anni trenta*, cit., p. 14. Si veda inoltre *Un critico di «Corrente»*. *Artisti di Sandro Bini*, introduzione di V. Fagone, testi di G.C. Argan, M. De Micheli e R. De Grada, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 12 aprile - 17 maggio 1987), Mantova, Publi Paolini, 1987. All'Accademia Cignaroli, in quegli anni, passano altri giovani pittori mantovani, fra di essi Giuseppe Fierino Lucchini (Stradella di San Giorgio, 1907 - Casalmaggiore, 2001) che vi approda nel 1927, grazie a una borsa di studio dell'Istituto Franchetti, dopo il diploma all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA) di Monza. Lucchini,

pure autore di numerose silografie, scrive una pagina di ricordi dedicati all'amico in *Sui colli con Giulio*, in *Giuseppe Lucchini. Figure e paesaggi di Goito*, a cura di F. Bartoli, catalogo della mostra (Goito, Sala Consiliare - Torre Civica - Centro Diurno Anziani, 9 aprile - 1 maggio 1994), Goito, Comitato Sordello - Comune di Goito - Pro Loco Sordello, 1994, p. 115, mentre a p. 127 una fotografia li ritrae, insieme ad altri allievi, a una lezione di anatomia proprio alla Cignaroli. A pagina 114 dello stesso catalogo, finalmente vinto il «pudore di figlia», Chiara stila una breve nota biografica del padre. Il diploma rilasciato a Perina dall'«Accademia di Pittura e Scultura e Scuola Brenzoni. Verona» per i corsi di Pittura, datato giugno 1930, è conservato in BCTMn, FGP, b. 1. Negli anni Trenta, a Mantova, la silografia è praticata, più o meno assiduamente, anche da Giovanni Minuti (Cerlongo, 1889 - Mantova, 1960), Giuseppe Costa (Mantova, 1890 - Milano, 1971), Giuseppe Gorni (Santa Lucia di Quistello, 1894 - Domodossola, 1975), Guido Resmi (Pietole di Virgilio, 1897 - Mantova 1956), Dino Villani (Nogara, 1898 - Milano, 1989), Carlo Bodini (Verona, 1902 - Mantova, 1984), Emma Buzzacchi Quilici, detta Mimì (Medole, 1903 - Roma, 1990), Umberto Mario Baldassari, detto Bum (Mantova, 1907-1993), Ugo Sissa (Mantova, 1913 - Verona, 1980), Evandro Carpeggiani (Quistello, 1914 - Pieve di Coriano, 1999).

7. A Gino Donati (Mantova, 1910-1994) non è mai stata dedicata una mostra antologica esaustiva. In *Arte a Mantova. 1900-1950*, a cura di Z. Birolli, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 26 settembre 1999 - 16 gennaio 2000), Milano, Electa, 1999, a p. 168, Renata Casarin, nella scheda biografica di Donati, scrive che «ha svolto per tutta la vita la professione del restauratore, mantenendo nella sfera privata la pittura. La sua prima personale è infatti del 1965, presentata dall'amico Perina». Giulio Perina ritrasse l'amico in un dipinto pubblicato a corredo dell'articolo di G. SCUDERI, *Tutti i colori di Perina. Alla scoperta di un mondo di ritratti*, «Gazzetta di Mantova», 7 giugno 2020, p. 38; i dati utili sono in una scritta a penna sul cartoncino al retro della cornice del quadro «19 / Giulio Perina / Ritratto del pittore Gino Donati / olio su tela, 1933 / cm 45x58».
8. Dopo la prime mostre collettive a cui Giulio Perina aveva partecipato («IV.a Mostra d'Arte», Mantova, Palazzo Ducale, 21 aprile - 21 maggio 1927 e «Fiera d'Arte Mantovana», Mantova, Palazzo della Camera di Commercio, 29 aprile - 24 maggio 1928) questa «Mostra d'Arte dei pittori Alessandro Dal Prato, Alessandro Bini, Gino Donati, Giulio Perina», svoltasi al Circolo Cittadino, dal 12 al 30 maggio 1929, sembrava essere la prima esposizione personale, anche se non strettamente individuale, ma nel quaderno utilizzato da Dal Prato come diario del 1934 che reca alla fine annotazioni relative al 1935 e 1936, in un brano confidenziale vi è la notizia che anticipa al 1925 la prima mostra di Perina: «1936. Dopo molto tempo, 5 minuti prima che finisca il 1935, riprendo la scrittura di queste note tanto utili al fine della conoscenza di me stesso. [...] Avevo un amico: Giulio Perina. Al compiersi del decimo anniversario della nostra prima mostra personale* fatta quando s'era poco più che quindicenni, la nostra amicizia ha cessato di vivere. * la mostra venne aperta il 15 Dic. 1925», ASMn, FDP, b. 1, Diario 1934. L'annotazione richiamata dall'asterisco è a fondo pagina, forse apposta in un momento successivo. La notizia della mostra trova comunque conferma in due trafiletti apparsi sul quotidiano mantovano «Il giornale»: il primo, senza firma, il 15 dicembre 1925, *Una mostra di pittori mantovani al Circolo Cittadino*: «Stamane alle 10 nelle sale, gentilmente concesse, del Circolo Cittadino, sarà inaugurata una ricca mostra di pittura con quadri esclusivamente forniti da pittori mantovani. La mostra resterà aperta al pubblico ogni giorno dalle 10 alle 16 fino al giorno 20 corr. e si annuncia molto interessante per il

pregio delle opere esposte, fra le quali alcune sono per vari aspetti veramente notevoli», p. 4, e il secondo il 17 dicembre, probabilmente di Giuseppe Lentini, siglato G. L., *La mostra di pittura al Circolo Cittadino*: «Da pochi giorni è aperta nella sala gentilmente concessa dal Circolo Cittadino una mostra di due giovani pittori mantovani, ignoti nel cerchio degli artisti nostri. Dal Prato e Perina si presentano con una prima mostra al pubblico mantovano per averne da lui giudizio ed aiuto. Il Dal Prato dà molto da sperare nel *Paesaggio mantovano in autunno*, *Ultimo sole dopo la pioggia*, *Crepuscolo*, *Neve al sole*, *Melanconia* che sono cose risentite e ben costruite, tra i disegni basti osservare la *Mucca* e la *Bambina* per conoscerne il disegnatore. Nel Perina si comprende uno spirito meditativo e s'interna nella nostra palude e ne esprime il suo intimo linguaggio, specialmente nell'*Inverno*, *Palude in sole* e *Nebbia nella palude* ed altri. Nei disegni quello che più piace è il *Notturmo di vicolo Bonacolsi* di buon disegno. Concludendo questi giovani meritano un aiuto, la mostra si chiude il 24 corrente», p. 4.

9. Alla prima pagina del catalogo gli espositori si presentano con «Due parole al pubblico. Siamo quattro giovani, giovanissimi. Esponiamo alcuni studi di pittura: figure, paesaggi, nature morte, fiori. Nessuna prestesa. Ci siamo trovati accanto, nemmeno per volontà deliberata. Altri giovani non possono essere con noi. Alcuni non li conosciamo perché ancora non li vediamo. Altri, gli avvenimenti hanno allontanati. Non apparteniamo a nessuna scuola, a nessuna tendenza. Adoriamo il passato: c'insegna l'avvenire. Non veniamo da nessun "senato" d'artisti, oggi che ogni caffè ne conta uno. Veniamo dalla fucina ardente del nostro lavoro, tormentati e sereni portando i frutti, anche piccoli, del nostro entusiasmo. Con questa Mostra personale d'Arte se compiamo un tentativo, che può sembrare un azzardo, compiamo pure il nostro dovere. Ci presentiamo alla ribalta di un pubblico non solamente mantovano, insistentemente chiamati, poiché oggi, finalmente, tanto si parla di giovani e tanto ci si attende dai giovani; ma più ancora e soprattutto perché educati alla scuola alta ed illuminata di Colui che incita a "navigare ed osare"». Come credo che la copertina silografata sia opera di Alessandro Dal Prato, così mi piace pensare che questo testo sia di Sandro Bini, una primizia della sua attività di critico.
10. Mi riferisco in particolare al confronto con le scritte dell'*Annuncio per la nascita del figlio Francesco*, un biglietto silografato, riprodotto in *Dal Prato incisore*, cit., p. 28. Riporto un brano del diario di Dal Prato del 1947 in cui lo stesso ne ricorda l'esecuzione: «Francesco compie oggi 17 anni. 17 anni fa io ero a Verona, caporale maggiore del Genio, con tante speranze e tanti buoni progetti. Mi ricordo d'aver inciso la sua partecipazione di nascita a lume di candela nella fureria della 2.a Compagnia Telegrafisti. Il Capitano Turchetti mi regalò i cartoncini ed il soldato Andreatta li stampò nella tipografia reggimentale», ASMn, FDP, b. 1, Diario 1947, 30 dicembre.
11. Le notizie sulla costituzione del Gruppo sono in M. GANDINI, *Il gruppo degli artisti cattolici mantovani*, «Il Ragguaglio dell'attività culturale e letteraria dei cattolici in Italia», terzo anno (1932), pp. 155-163: 158-160: «v'è stata la solita fondazione di un giornale. Erano in tre appena, a corto di quattrini e pieni di sacro entusiasmo. Si sono fermati d'innanzi all'ostacolo finanziario alla vigilia della pubblicazione e si son messi a gridare la loro amarezza con la disperata speranza d'essere se non letti, almeno ascoltati. Sono stati ascoltati. Una dozzina: tutti artisti, tutti cristiani. Hanno organizzato conferenze, lezioni, movimenti, hanno collaborato a giornali cattolici, a riviste, a fogli mensili, con articoli, bozzetti, legni incisi, riproduzioni di opere pittoriche e di scultura. Hanno litigato con i venditori di Bibbie anglicane ed hanno cercato, riuscendovi, di reggersi

in piedi gagliardamente, lavorando tutti assieme, per un solo scopo, come se avessero dovuta salvare un'anima sola fra tutti. Hanno fondato il Crocchio Artisti Cattolici di S. Luca, composto oltre ai tre mancati fondatori del giornale (Sandro Bini, Mario Gaudini, Gian Paolo De Luigi) di altri nove: Giuseppe Angelo Lentini, Alessandro Dal Prato, Giordano di Capi, Giulio Perina, Pippo Niccolini, Luigi Marassi, Giuseppe Ferrari, Gino Donati, D. Catullo Semeghini. Mario Luzzi, in una vivace e toscana conferenza ha festeggiato l'avvenimento [...]. Correggo solo il nome Gaudini, da intendersi Gandini, e preciso che non tutti sono artisti. Sul movimento degli artisti cattolici di quegli anni con riferimenti alla situazione mantovana si veda P. RUSCONI, *Religiosità «culturale» ed esperienza cristiana nel giovane Sandro Bini*, in *Arte a Mantova. 1900-1950*, cit., pp. 115-124. E una citazione che mi sembra pertinente da A. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno: gli anni Trenta in Italia*, in *Gli anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Sagrato - Palazzo Reale - ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982), Milano, Comune di Milano - Mazzotta, 1982: «Della cultura visiva della prima metà degli anni Trenta testimone e in qualche modo protagonista è Edoardo Persico, che vive la sua esperienza tra Torino e Milano, animando una singolare opposizione al clima fascista, anche se più di una volta si troverà impegnato a collaborare nella fitta struttura della vita culturale ufficiale del regime. [...] La prospettiva di un'arte religiosa, che pure attraversa per intero il corso degli anni Trenta, ha in Persico, più attento al religioso dell'arte che all'iconografia del sacro, un momento di intensificazione. Questa religiosità Persico ama leggerla nella vita quotidiana, scoprirla nelle visioni albeanti e nei guizzi espressionistici dei giovani pittori che egli ama contrapporre ai severi e già togati maestri del Novecento», p. 16. L'arte religiosa di Giulio Perina non si esprime nella facile scelta di soggetti sacri, abituali per esempio in Dal Prato, ma, da uomini di buona volontà, possiamo cercarla nell'atteggiamento dell'artista di fronte alla natura, un atteggiamento che, ancora cinquant'anni dopo, nel settembre 1981, viene riconosciuto in cinque suoi paesaggi accolti alla mostra al Museo Diocesano di Mantova, si veda *Quando l'arte si fa religiosa. II.a mostra biennale. Pittura*, Mantova, Publi Paolini, 1981, pp. 70-71.

12. Una delle manifestazioni più importanti del periodo fu la «Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna» che si svolse a Padova dal giugno 1931 al giugno 1932. Alla Biblioteca Baratta, nel Fondo Dal Prato, FDP 1189, è conservato il solo *Regolamento generale*. Della mostra fa un resoconto Mario Gandini, in un articolo siglato M.G., *La Mostra d'Arte Sacra a Padova*, «La Voce di Mantova», 16 giugno 1931, p. 3, e tutti i nomi dei partecipanti vengono segnalati in *Gli artisti mantovani alla mostra di Padova*, «La Voce di Mantova», 21 giugno 1931, p. 3, che riporto: Perina, Bini, Dal Prato, Bresciani da Gazoldo, Carbonati, Cavicchini, Giorgi; Lorenzetti, invitato, non aveva inviato opere. Dei soli Bini, Dal Prato e Perina scrive poi S. CESCHI, *I Cattolici e l'arte nel 1932*: «Un gruppo di amici nostri, la più parte fucini, hanno partecipato ufficialmente, inquadrati da Luzzi», in «Il Ragguaglio dell'attività culturale e letteraria dei cattolici in Italia», IV (1933), pp. 65-73: 67, indicandoli quindi come aderenti o vicini alla FUCI, Federazione Universitaria Cattolica Italiana. Altre mostre d'Arte Sacra Moderna si erano svolte a Roma nel 1930 e a Milano alla fine del 1931.
13. Sugli scritti di Sandro Bini legati alla cultura cattolica si veda P. RUSCONI, *Religiosità «culturale» ed esperienza cristiana nel giovane Sandro Bini*, in *Arte a Mantova. 1900-1950*, cit., p. 117-118.
14. Nel già citato grande album di foto e recensioni (BCTMn, FGP, album), alla quinta pagina dei fogli grandi sono incollati alcuni brevi articoli, assemblati con ritagli di cui

riporto i dati (e che non ho ritenuto in questa occasione andare a verificare): il primo con la testata «Gioventù Nova», la data «Anno III. Roma, 1 Febbraio 1931. N. 3» e l'articolo *Artisti nostri. Giulio Perina - Pittore* a firma «U. Marchiori»; il secondo con la testata e la data «L'avvenire d'Italia - 3 gennaio 1931», il testo senza titolo, e la firma ritagliata «G.A. Lentini»; il terzo con la data «domenica 4 gennaio 1931», la testata «La settimana cattolica» e l'articolo *Artisti cattolici*, tutti annuncianti l'inaugurazione della «Prima Quadriennale» di Roma e in particolare la partecipazione del giovane pittore Giulio Perina del Circolo Cattolico «Alessandro Antoldi». Dalla ricerca in internet sono stato indirizzato in via Calvi 105, dove ho visto la lapide che ricorda la casa in cui nacque, visse e morì Alessandro Antoldi (1815-1897) «nel giure e nell'arte dei suoni purissimo / cristiano esemplare / nella vita privata e pubblica / pioniere umile instancabile / di cattolicesimo sociale / il Circolo Giovanile Cattolico / che al suo nome s'ispira / inaugurando il proprio vessillo / 28 aprile 1912 / pone questa memoria / esiguo e tardo compenso / d'immeritato oblio».

15. La notizia la ricavo dal diario di Alessandro Dal Prato del 1932: «Lunedì 4 aprile. Alle 4,30 partito con Giulio in motocicletta per Pavia. Presso S. Martino dell'Argine siamo caduti, niente di grave, c'era molta nebbia. Arrivati alle 8,30. Trovato Luzzi in Duomo e tutti i Fucini. Si parlò delle nostre cose. Nel pomeriggio in gita alla Certosa. Non mi ha fatto una grande impressione. Marchiori non ha voluto che si partisse e ci pagò l'albergo e la colazione. Conosciuto mons. Montini. Luzzi vuole che andiamo a Napoli: alloggio e vitto gratis. / Martedì 5 aprile. Alle 7 alzati. Piove. Alle 8 con Marchiori a S. Pietro in Ciel d'oro all'arca di S. Agostino. Alle 9 si parte da Pavia, c'è vento ma non piove più. Nell'uscire da un paese circa 20 km dopo Pavia siamo caduti. Giulio s'è spelato il palmo della mano destra, io non mi son fatto nulla. / Venerdì 8 aprile. Dipinto la *Madonnina del Sogno* per Rinaldi. Alle 4 è venuto Giulio per farsi medicare da mio padre; poi abbiamo scritto a Luzzi con Lentini per assicurarci della nostra andata a Napoli per il convegno «Artisti Cattolici». / Lunedì 18 aprile. Nel pomeriggio da Giulio per studiare la relazione per il convegno di Napoli. / Giovedì 21 aprile. Alle 17 Lentini e Giulio vennero per l'accordo definitivo per il viaggio a Napoli. / Lunedì 25 aprile. Non sapevo come fare a dire a Lentini e Giulio che non posso andare con loro a Napoli. / Mercoledì 27 aprile. Alle 15 vennero Lentini e Giulio e con loro vivissimo rincrescimento hanno capito che era inutile sperare nella mia partenza. (...) Giulio e Lentini sono partiti per Napoli alle 22,25. / Giovedì 5 maggio. Comunione. Casualmente seppi che alle 8 si sposava Gandini qui nella chiesa di S. Barnaba. Andai e vi trovai Perina che era ritornato da Napoli ieri sera. Gandini ci volle a nozze con lui al Senoner. Si andò in automobile. (...) Nel pomeriggio venne Perina e si parlò di Napoli ma troppo poco per intenderci completamente e prendere decisioni. / Martedì 10 maggio. Questa sera da Lentini. Mi disse di essere ritornato questa mattina e di sentirsi stanchissimo. Mi raccontò che Giulio non si è comportato bene a Napoli sia nei suoi riguardi sia nei riguardi del Gruppo in generale», ASMn, FDP, b. 1, Diario 1932.
16. ASMn, FDP, b. 1, Diario 1932, Diario 1933. Credo che i diari di Dal Prato siano una fonte ricca non solo di pensieri e opinioni personali, ma anche di notizie e fatti interessanti che spero possano giustificare questa mia «intromissione». Sul Fondo Dal Prato si veda D. FERRARI, *Le carte di Alessandro Dal Prato presso l'Archivio di Stato di Mantova*, in *Dal Prato artista e uomo di scuola*, atti del convegno (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 4 luglio 2009), Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, 2009, pp. 31-68; dove l'autrice ammoniva: «La soluzione per escludere tale intromissione potrebbe essere la pubblicazione integrale dei

- diari, per farli parlare senza intermediazioni, impresa tuttavia impensabile nel nostro caso, data la mole di pagine scritte, stimabili in oltre ventitremila», *ibid.*, p. 36.
17. S. BINI, *Artisti* (A. Ruggero Giorgi, Luigi Grosso, Fiore Tomea, Lorenzo Lorenzetti, Aligi Sassu, Gian Paolo De Luigi, Giacomo Manzù), Milano, Libreria del Milione, 1932.
 18. Su Paolo Cenci (Lubriano, ?) e «La Muraglia», la rivista da lui fondata, le notizie sono scarsissime, si veda M. MENGHINI, *Ricordo di Paolo Cenci*, «Biblioteca e Società», rivista del Consorzio per la gestione delle biblioteche di Viterbo, VII-VIII (1985-1986), p. 74. «La Muraglia», la rivista a cui Dal Prato e Perina avevano inviato delle silografie e di cui Dal Prato riceve una copia nell'aprile 1932, non è neppure censita nel Sistema Bibliotecario Nazionale o nell'Archivio Collettivo Nazionale dei Periodici.
 19. Su Mario Luzzi (Prato, 1902-1943) fondatore de «Il Ragguaglio» e «Il Rinascimento letterario», riporto un pettegolezzo, su di lui e la sua rivista genovese condotta assieme a Costantino Granella, un giudizio di Carlo Bo del 16 dicembre 1932 richiesto da Giuseppe De Luca: «Cosa penso del Rinascimento genovese? ma niente caro amico. Lo leggo poco, o meglio non riesco a leggerlo. È così stupido e malfatto. Non si riesce a salvare che la buona (troppo buona) fede di Luzzi e la sua immensa volontà di far qualcosa. Ma Granella!! deve soffrire di emorroidi. Nonostante questa noia riesce a essere gentile persino con uno del Fr [Frontespizio]. Chi collabora lo sai! Uno per tutti, pensa a quella disgrazia di prete fiorentino [in nota: Tebaldo Pellizzari]. Buona gente. Ottima gentuccia. Più cattolici di me, questo è certo», e il 24 don De Luca, il prete editore, replica calcando ancor più la mano, *Carlo B-Giuseppe De Luca. Carteggio. 1932-1961*, a cura di M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 26. Ne «Il Frontespizio» vennero pubblicati venti disegni di Giordano Di Capi (dal giugno 1931 all'aprile 1936), si veda U. PADOVANI, *I disegni di Giordano Di Capi per «Il Frontespizio»*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LVI (2021), 151 (primavera), pp. 134-135; due disegni di Alessandro Dal Prato (settembre 1931, maggio 1934); due silografie e un disegno di Giulio Perina (dicembre 1931, gennaio 1932, luglio 1934). Ne «Il Ragguaglio dell'attività culturale e letteraria dei cattolici in Italia», terzo anno (1932), vennero pubblicati un disegno e un dipinto di Bini, due silografie di Dal Prato, un disegno di Di Capi, una silografia (*Vitellino*) e un dipinto (*La parrocchiale*) di Perina; quinto anno (1934), un dipinto di Dal Prato e uno di Perina (*Malosco. Val di Non*); settimo anno (1937), un disegno di Dal Prato; nono anno (1938), una silografia di Dal Prato e un dipinto di Perina (*Casa con alberi*, una versione di *Casa gialla*); decimo anno (1939), un dipinto di Dal Prato. In questo volume del 1939 segnalo, per il tema, R. BRANCA, *Ritorno della xilografia*, pp. 189-214, ill. 16. Ne «Il Rinascimento letterario» vennero pubblicate cinque silografie (dicembre 1931, gennaio e aprile 1932, gennaio e dicembre 1933) e un affresco (gennaio 1934) di Dal Prato; quattro silografie (gennaio e aprile 1932, marzo e luglio-agosto 1933) e un dipinto (supplemento giugno 1933) di Perina. Purtroppo non ho rintracciato alcuni numeri della rivista (febbraio, marzo, luglio e novembre 1932, settembre 1933, febbraio 1934). Non ho trovato interventi di Perina o di altri artisti mantovani in «Arte Sacra. Rivista trimestrale dell'arte sacra di oggi e di domani» e in «La Festa. Rivista mensile illustrata della famiglia italiana» (settimanale sino all'ottobre 1931), ma lo spoglio di alcune annate di queste riviste non è stato completo. Grazie all'esperienza diretta, la vivacità dell'ambiente delle riviste dell'epoca ce la suggerisce A. HERMET, *La ventura delle riviste (1903-1940)*, Firenze, Vallecchi, 1941, in un libro ancor più interessante perché attraversato da un «corridoio vasariano» di ritratti disegnati, incisi o dipinti dei principali protagonisti di questa avventura.

20. Su Giuseppe De Luigi, detto Gian Paolo (Stradella di Bigarello, 1908 - Genova Quarto, 1982) si veda *Giuseppe De Luigi. Antologica*, a cura di E. De Luigi Luvicé e R. Margonari, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea dell'Alto Mantovano, 27 maggio - 25 giugno 2006), Mantova, Publi Paolini, 2006.
21. Su Giordano Achille Di Capi (Barbasso di Roncoferraro, 1910 - Mantova, 1955) si veda *Giordano Di Capi. Opere: 1930-1953*, testi di E. Faccioli, R. Margonari e F. Bartoli, catalogo della mostra (Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, settembre-ottobre 1982), Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, 1982. Inoltre, per i molti argomenti in comune con questo articolo, PADOVANI, *I disegni di Giordano Di Capi per «Il Frontespizio»*, cit.
22. Di Piero Bargellini (Firenze, 1897-1980), scrittore, fondatore de «Il Frontespizio», segnalò solo un ritratto, un disegno del 1931 di Sandro Bini riprodotto e applicato alle prime pagine di P. BARGELLINI, *Fra Diavolo*, Firenze, Vallecchi, 1932, e pure a illustrare la recensione dello stesso libro, L. FALLACARA, *Uomini Idee Libri*, «La Festa», XI (1932), 6 (giugno), p. 35. Su «Il Frontespizio» si veda M. PRATESI, *Genesis e sviluppo della linea artistica de «Il Frontespizio»*, «Bollettino d'Arte», VI serie, LXXII (1987), 43 (maggio-giugno), pp. 1-48.
23. *II.a Mostra d'Arte fra i Cattolici della Regione*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Vescovile, 22 maggio - 12 giugno 1932), Prato, Azione Cattolica Italiana - Associazione Giovanile «G. Toniolo», 1932, p. 18. Alla Mostra Perina era presente anche nel Salone delle pitture con due dipinti: 84. *La gora del mulino*, 85. *Chiesa di S. Leonardo (Mantova)*, p. 12.
24. *Mostre d'Arte. Retrospettiva Bazzani. Provinciale Pittura e Scultura. Regionale Bianco e Nero. Personale Lino Severi. Nazionale Futurista*, in occasione della «III.a Settimana Mantovana», catalogo delle mostre (Mantova, Palazzo Ducale, 30 aprile - 21 maggio 1933), Mantova, Tipografia «L'Artistica» di Cesare Gobbi, 1933, p. 51 nn. Perina era presente anche alla «Mostra Provinciale Pittura e Scultura», nella Sala E, con 5 dipinti: 196. *Mattino in primavera*, 197. *Giazza di Val d'Illasi*, 198. *Gazometro*, 199. *Cittadella*, 200. *Primavera*.
25. «Arte Nuova», numero unico a cura del v Gruppo Rionale «Arnaldo Mussolini» in collaborazione al III, 3 marzo anno XIII [1935], p. 7. Il fascicolo, di 32 pagine, contiene alle pp. 3-13 il catalogo della «Mostra d'Arte Moderna» (Mantova, Palazzo Casagrande, via Scarsellini 9, 3 marzo 1935 -). Alla mostra Perina era presente anche nella Sala A. Pittura con 5 dipinti: 3. *Casa con giardino*, 4. *Malosco, Val di Non*, 5. *Garda, Porto*, 6. *Garda, Porto*, 7. *Piazza Virgiliana*. Un *Paesaggio*, probabilmente il n. 3, è illustrato a p. 11. Dei *Cavalli* a puntasecca erano già presenti alla mostra del 1933. Un disegno con cavalli, senza data, fu pubblicato a p. 16 del numero di luglio 1934 de «Il Frontespizio». Altro disegno, del 1927, col titolo *Cavalli*, è riprodotto sulla cartolina invito alla 36.a mostra presso Gianluigi Arcari a Mantova, 26 aprile 1984, «Giulio Perina: Disegni (1927-1978)».
26. *VI.a Mostra d'Arte del Sindacato Fascista Belle Arti di Milano della Sezione di Mantova*, in occasione della «VII.a Settimana Mantovana», catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 12-19 settembre 1937), Mantova, Federazione Fasci di combattimento, 1937, p. 8. A p. 15 del catalogo sono riportati i «Premi assegnati dalla giuria alla Esposizione d'Arte». Fra di essi risulta che il Premio Incisione andò a pari merito a Guido Resmi e a Giulio Perina. Le due incisioni esposte da Perina non erano silografie. Scioglie eventuali dubbi sulla tecnica la recensione di Francesco Carli alla mostra: «Perina va menziona-

to per tre accesi pastelli e per due acqueforti», F. CARLI, *Pittori, scultori, disegnatori e acquarellisti alla Mostra Sindacale d'arte in Palazzo Ducale*, «La Voce di Mantova», 17 settembre 1937, p. 5.

27. *Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani «800» e «900»*, VII.a Mostra Sindacale in occasione della «VIII.a Settimana Mantovana», catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 14 maggio - 30 giugno 1939), Mantova, Tipografia Operaia, 1939, prima edizione, p. 12, seconda edizione, p. 23. La «Mostra degli Incisori Mantovani», disposta nelle Sale A, B, e C, comprendeva 131 opere (compresi alcuni disegni) di 20 artisti. Giulio Perina faceva parte del Comitato Ordinatore della «Mostra Sindacale» assieme ad Alessandro Dal Prato, Giuseppe Gorni e Mario Lomini. In questa ultima sezione, nella sala H, Perina esponeva 5 dipinti: 7. *Tret di Fondo*, 8. *Val di Non*, 9. *Casa con alberi*, 10. *Hotel Romeno*, 11. *Collina*. Il dipinto *Val di Non* è riprodotto fra le illustrazioni.
28. In un dattiloscritto su due fogli, conservato in BCTMn, FGP, b. 1, sono elencate le mostre a cui l'artista ha partecipato dal 1931 al 1969. Per il periodo che ci interessa sono indicate le tre quadriennali (Roma, Palazzo delle Esposizioni) del 1931, '35 e '39, la prima sindacale nazionale (Firenze, Palazzo del Parterre di S. Gallo) del 1933, solo alcune sindacali lombarde (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente) ma è soprattutto evidente la mancanza delle dieci sindacali mantovane. Le mostre si svolsero dal 1931 al 1944, con esclusione degli anni 1932, '38, '40 e '43, spesso in occasione della «Settimana Mantovana». Perina fu uno dei sei artisti, su un totale di oltre 140, che partecipò a tutte le edizioni. Fece parte del Comitato Esecutivo (o Ordinatore o Organizzatore) delle mostre degli anni 1935, '39, '41, '42 e '44 e alla sesta sindacale, nel 1937, come già detto, si aggiudicò il «Premio Incisione» assieme a Guido Resmi. Con Arturo Cavicchini (Ostiglia, 1907 - Mantova, 1942) nel 1936 e nel 1939 realizzò le illustrazioni per cartoline e manifesti coi programmi della sesta e ottava «Settimana Mantovana» al cui interno si svolsero la quinta e settima mostra sindacale. La «Settimana Mantovana» era una manifestazione che si svolgeva solitamente nel mese di settembre (talvolta a maggio) e che prevedeva una serie di eventi come opere liriche, concerti bandistici e gare di fanfare, mostre delle massaie rurali o degli animali da cortile, mostre delle bonifiche o del caseificio, fiere dei cavalli o mostre di macchine agricole, e poi cicloraduni e avioraduni, giri podistici notturni, incontri di pugilato, feste dell'uva e danzanti, spettacoli pirotecnici (per restare ai soli cartelloni delle citate edizioni del '36 e '39).
29. Nei brani di diario di Dal Prato sopra riportati vi sono accenni a spedizioni di legni a riviste il che fa pensare all'invio di matrici silografiche per il loro utilizzo diretto in tipografia, ma ricordo pure che è comune l'uso del termine «legni» come sinonimo di «silografie», di stampe ottenute da legni incisi (così come «rami» lo è per stampe ottenute da rami incisi a bulino o acquaforte).
30. La copia di questo libro donata da Giuseppe Angelo Lentini (Mantova, 1903-1976) a Perina reca al recto della seconda carta la dedica a penna: «Al carissimo amico Pittore Giulio Perina che con affettuosa, cortese premura disegnò i due motti augurali; al fratello che mi sostenne nell'ora triste della prova, dedica riconoscente nell'ora serena della cristiana letizia i suoi canti, con tanto affetto l'a. Primo-vere 1930. VIII», BCTMn, FGP, CPER.33. A stampa è invece la dedica di una lirica a p. 114: «AUTUNNALE / (Al Pittore Giulio Perina) / Mi è caro abbandonarmi / nell'ora del tramonto / su la ridente

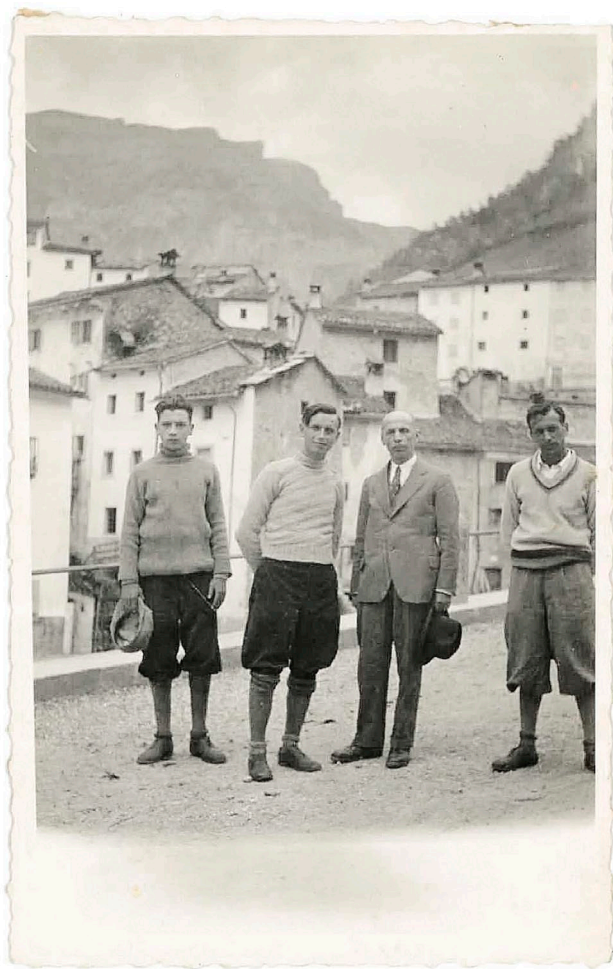
sponda /in questo asil di sovrumana pace / ove ogni cosa tace, / [...]». Altre due raccolte di posie di Lentini sono fra i libri appartenuti a Perina e ora in BCTMn, FGP: *Le cantilene del pesce*, Milano, Società editrice «Pro Familia», 1932, CPER.21, e *Serenata di un burattino*, Mantova, Monotypia A. Baruffaldi, 1962, illustrata da 10 graffiti di Dal Prato e con la dedica a penna: «Al caro Amico Pittore prof. Giulio Perina, a vivo ricordo della nostra fervida giovinezza! Affettuosamente, sempre. Gius. A. Lentini. Mantova, novo vere 1963», CPER.54. Perina nel 1932 disegnò un ritratto di Lentini, ora riprodotto in LORENZONI, *Giulio Perina*, cit., p. 441.

31. Solo una nota sui disegni di Perina. Durante questa ricerca ho potuto accedere alle raccolte degli eredi del pittore, quella del figlio Sandro e quella del nipote Federico Tellini, figlio di Chiara, dove sono presenti diversi disegni (direi poco meno di duecento fogli). Non ho fatto un rilevamento sistematico dei fondi ma posso dire che, a grandi linee, circa la metà dei disegni sono degli anni 1927-1931 e hanno come soggetto in prevalenza animali (mucche, cavalli, pecore) con qualche ritratto e figura, mentre l'altra metà sono nudi femminili, tutti del 1946. I paesaggi sono pochissimi.
32. BCTMn, FGP, b. 3. Il quaderno, dalla copertina a rombi neri e verdi, contiene nella prima parte un dettagliato elenco delle vendite di quadri, mese per mese, dal gennaio 1969 all'aprile 1982, e nella parte finale una serie di annotazioni giornaliere di poche righe, scritte in 13 date dal 16 novembre 1971 al maggio 1979, su 8 pagine complessive. Il 22 febbraio 1936 Perina sposa Maria Bini, sorella di Sandro, ed è con lei che tiene commercio di lane nel negozio di corso Umberto I. La stesura di progetti per impianti di riscaldamento è invece per conto del fratello Attilio, per la sua ditta «Perina Attilio. Riscaldamento. Idraulica. Sanitaria» con sede in via Alberto Mario, 33. Nel 1937 nasce la figlia Chiara e nel 1945 il figlio Sandro.
33. La mostra si era tenuta nell'ambito della «VIII.a Settimana Mantovana» a Palazzo Te, dal 14 maggio al 30 giugno 1939. Si veda *Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani «800» e «900»*, cit.
34. Pur continuando a esporre ad alcune mostre, durante il conflitto mondiale l'attività artistica di Perina diminuisce in modo considerevole come dimostra l'elenco delle opere, disposte in ordine cronologico, nel catalogo *Giulio Perina. Mostra antologica*, cit., dove si passa dal 14. *Ricordo di Cavicchini* del 1939 al 15. *Albisano* del 1946, nonché l'«Inventario 1/3/1973» (si veda «Appendice», 1) dove il vuoto è dal 1938 al 1945. Un indizio lo lascia anche Dal Prato nel diario del 21 giugno 1942: «Col tram delle 7,58 parto per Mantova. Vado in Mostra col Direttore al quale rubano la bicicletta lasciata all'ingresso. Zanfognini si vuol ritirare dal Sindacato perché «La Voce» non l'ha citato nella critica. Perina smette di pitturare perché non vende nulla nella mostra», ASMn, FDP, b. I, Diario 1942. Alcuni dipinti degli anni di guerra sono comunque conosciuti. Perina non fece la guerra, non fece nemmeno il militare, era stato «riformato in seguito a rassegna per grave deperimento organico e debolezza di costituzione persistente» e quindi congedato il 30 aprile 1930, ASMn, Fascicolo matricolare, 9512bis.

APPENDICE

I.

VAL D'ILLASI, MAGGIO-GIUGNO 1932



Nella primavera del 1932 Alessandro Dal Prato annota nella sua agendina (ASMn, FDP, b. 1):

11 maggio 1932. Alle 11,30 sono andato da Giulio per salutarlo. In un giorno non è stato capace di prepararsi per la partenza. È un uomo che si annega in un bicchier d'acqua. Mi ha usato un'indelicatezza e quando è partito non mi ha cunato. Alle 19 è partito per Giazza con lo scultore Bergonzoni e il giovane Guadagnini. Resterà via due mesi.

26 maggio. In piazza Sordello alla processione ò incontrato Giulio che era ritornato in motocicletta ma per un giorno solo.

10 giugno. Ritornato a casa Giulio dalla montagna.

14 giugno. Giulio mi ha mostrati paesaggi fatti a Giazza che mi sembrano poco buoni.

Appena arrivato a Giazza, in Lessinia, Giulio Perina scrive alla fidanzata Maria Bini, a Mantova, una lettera datata 12 maggio 1932 (BCTMn, FGP, b. 3):

Cara Maria

ti scrivo dalla casetta forestale dove son giunto stamattina. Il viaggio è andato benissimo e senza fatica. Qui ò trovato a mia disposizione ogni cosa e persino uomini di aiuto per il trasporto del materiale pittorico e dei viveri. Ho diviso per metà i viveri: una parte l'ho lasciata nella casa di Giazza e l'altra metà che ho preso à già subito il primo attacco che mi sembra considerevole. La mia dimora non sarà stabile perché certamente mi sposterò di settimana in settimana da una casa all'altra. Questo non ti deve preoccupare per la posta perché egualmente la potrò avere nell'estremo confine della provincia di Verona dove si incrociano tre provincie: quella di Trento e quella di Vicenza. Ogni giorno da Giazza giunge latte, pane ecc. Mentre ti scrivo l'amico Bergonzoni, egli pure, scrive e l'altro attende alle faccende di casa.

Il mio scopo è di vivere, possibilmente, allo stato *selvaggio*. Ti piace: barba e capelli incominciano a crescere! È mia intenzione coltivarli e appena sarà come intendo mi farò fare una fotografia ricordo. Se l'aspetto non sarà spaventevole (per te) verrò a Mantova in tale stato.

In quanto ai lavori ancora non ti posso dire nulla: né cosa farò e quando. Attendo l'ispirazione. Nonostante la compagnia e la bellezza che mi circondano in me v'è malinconia. Come sempre e specialmente nei primi giorni.

Perché? Il perché sei tu! Ogni cosa, l'arte stessa non può sostenere quello che mi vien tolto con la lontananza.

Il tuo Giulio, quel Brigante, benché seduto fra gli abeti con in faccia la valle profonda solcata dalle acque e i nevai splendenti al sole e circondato da un canto melodioso di uccelli; tutto questo è poco conforto e una cosa potentemente sento: la lontananza! Vinta la prima tristezza spero poter iniziare i lavori.

Fisicamente sento già benefici grandi, ritornerò a casa trasformato e spero anche e soprattutto meno furioso.

E tu Maria come stai? Forse bene ora che non hai da calmare il brigante?

Il brigantaggio che più di ogni altra cosa è entrato nel sangue del tuo Giulio è il vagabondaggio. Non passa un mese senza il progetto di un viaggio e pazienza viaggio, ma anche soste lunghe come questa che dovrò fare.

Forse questa sarà l'ultima e appunto per questo ti prego di perdonarmi e mi raccomando di metterti tranquilla. Non so se potrò compensarti del sacrificio ma spero che ritornando più buono questo sarà sufficiente e confortante per te.

Maria sta buona e scrivimi a lungo.

Fa il possibile di mandarmi qualche bollo perché a Giazza non ve ne sono, altrimenti non potrei scomodare il milite per l'acquisto dei bolli sino a Selva che dista km 20 dalla mia casa.

Il maglione che con tanto amore mi hai fatto va benone però è insufficiente a ripararmi dal freddo intenso della sera e della mattina e quindi sono costretto a indossare una giacca di lana.

La macchina fotografica l'ho lasciata sul tavolo della stanza rossa, chiedila a mia sorella. Le fotografie di Pompei le ha ancora Lentini, cerca di averle. Io scriverò a Lentini perché te le porti.

Perdonami della inaspettata partenza che non è stata voluta da me.

Salutami la tua famiglia e Sandro quando verrà.

Ti abbraccio e bacio con amore

tuo Giulio

indirizzo

Giazza

Selva di Progno (Verona)

Val di Rivolto m. [...] 12-V-1932

Sono convinto che una fotografia, nella stessa cartella che contiene la lettera, senza note al verso, e qui riprodotta a pagina 92, sia legata a questo momento. Ho potuto infatti identificare: a sinistra, il «giovane Guadagnini», ossia Bertrando Guadagnin (Mantova, 1915-1997), a destra Aldo Bergonzoni (Mantova, 1899 - Padova, 1976) e al centro Giulio Perina, mentre il signore con giacca e cravatta è l'ispettore forestale Angelo Borghetti (Dolcè, 1871 - Tregnago, 1953) che abitava a Tregnago, lì vicino. Il paese di Giazza, e in particolare il profilo della montagna sullo sfondo, li ho riscontrati con foto d'epoca e attuali. Analogamente ho riconosciuto Perina e Bergonzoni confrontandoli con loro ritratti giovanili, mentre per Guadagnin la ricerca è stata più complessa e si è conclusa solo per merito della figlia Gabriella che è in possesso di foto del padre risalenti a quell'epoca. Su Bertrando Guadagnin, che diventerà pugile, marinaio, gallerista, melomane e ideatore a metà degli anni Cinquanta della manifestazione dell'Orfeo d'Oro, si veda G. FERMI, *Mantova capitale della lirica con l'«Orfeo d'oro e d'argento»*, «La reggia. Giornale della Società per il Palazzo Ducale», XXVII (2018), 2, 104 (giugno), pp. 2-3. Infine il caso dell'ispettore Borghetti: nell'album di foto e ritagli di Perina (BCTMn, FGP, album) è incollata la fotografia di un dipinto, firmato e datato 1930, di un bosco, che ora ritengo essere Bosco Fontana, sotto la quale vi è una striscetta di carta con la didascalia dattiloscritta: «Colon(n)ello Forestale BORGHETTI - Tregnago Val d'Illasi», probabile riferimento al proprietario del dipinto. Partito dal cognome, grazie alla fama dell'ispettore forestale, sono arrivato a contattare il nipote Marco che mi ha confermato l'identità dell'effigiato e comunicato inoltre che nel suo salotto è appeso il quadro del bosco. Su Angelo Borghetti, allora già noto per aver creato la Foresta demaniale di Giazza ma anche per aver lavorato negli anni Venti al Bosco Fontana dove aveva scoperto una rara pianta che prese il suo nome e dove favorì il recupero della Palazzina, si veda D. VECCHIO, *Documenti per la storia della Palazzina gonzaghese*, in *Una mirabile opera dell'uomo. Palazzina gonzaghese di Bosco Fontana. Restauri 2003-2009*, atti della giornata di Studi (Marmiolo, Palazzina gonzaghese di Bosco Fontana, 26 settembre 2009), «Bollettino 2008-2009 della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Brescia, Cremona e Mantova», 4 (2012), pp. 123-136.

Nella rubrica «Pennelli spatole e ciappole» a firma «Il lanzo Frescobaldo», sulla prima pagina del «Rinascimento Letterario», I (1932), 7 (giugno), si legge:

Da Mantova il nostro *Giulio Perina* s'era ritirato al primo cenno di caldo in un alpestre eremo lontano dal mondo e degli amici, asserragliandovisi fra tele e pennelli con grandi intenzioni di lavoro. Il ghiribizzoso contegno di quest'impertinente giugno l'ha invece ricacciato al piano e, tornato alla città dei Gonzaga, ha avuto la lieta sorpresa di ritrovare l'altro rinascimentista mantovano, *Alessandro Dal Prato*, intento a macinar colori ed apprestar pennelli, per una importante serie di lavori che gli sono stati commissionati per edifici pubblici.

Nell'«Inventario 1/3/1973» redatto da Giulio Perina dei dipinti a quella data ancora in suo possesso (BCTMn, FGP, b. 5) risultano, sotto le date dal 1927 al 1938 (si salta poi al 1945), solamente 22 opere, la metà delle quali sono spie di soggiorni fuori provincia: 1927: *Carè Alto, Dolomiti del Brenta*; 1928: *Valle del Progno*; 1930: *Val d'Illasi, Valpolicella*; 1933: *Castello a Torri del Benaco*; 1934: *Bosco a Tret, Terrazzo fiorito a Torri*; 1936: *Case a Tret*; 1937: *Case a Ruffrè*; 1938: *Romeno Val di Non*. Altri titoli, altri luoghi, li ricavo dai cataloghi delle mostre sindacali: *Case di piazza* (ma *Case di Giazza*), *Val di Fraselle, Malosco di Val di Non, Ronzone, Garda. Porto, Malcesine, Limone, Giardino di Torri del Benaco, Lonato, Via dell'Impero*.

Alcuni documenti, sempre nel Fondo conservato in Teresiana, confermano soggiorni di Perina nella val d'Illasi anche prima del 1932: una cartolina postale, datata 25 agosto 1930, della fidanzata Maria indirizzata al «Pittore Giulio Perina / presso famiglia Cavaggioni / Tregnago»; una busta senza contenuto, col timbro postale in parte illeggibile ma sicuramente del 1930, indirizzata al «Pittore Giulio Perina / Albergo Nordera / Giazza di Selva di Progno» (BCTMn, FGP, b. 3); un paio di fotografie di dipinti del paese di Giazza, uno dei quali, firmato in basso a sinistra «G - PERINA - IX - 930» con la didascalia, dattiloscritta su una striscetta incollata sotto, che recita: «Giazza (Val d'Illasi) (cm 50x60) / I Quadriennale di Roma 1931 / (Collezione Conte Contini Bonacossi Firenze)», la stessa immagine che correda l'articolo *I nostri artisti e le loro opere*, ritagliato da «L'Avvenire d'Italia» del 14 giugno 1931 (BCTMn, FGP, album).

2.

ALGERIA, FEBBRAIO-MARZO 1934


Dati e connotati del Titolare ...

Professione *pittore*
 figlio di *Marcello*
 e di *Andreoli' Angela*
 nata a *Villafranca*
 il *18-10-907*
 domiciliato a *Mantova*
 Prov. di *id*
 statura *m. 1,73*
 occhi *chiari*
 capelli *biondi*
 barba *rasa*
 baffi *id*
 colorito *roseo*
 segni particolari ...

Colonna riservata ai connotati della moglie

| Figli | | |
|-------|-----------------|-------|
| Nome | Data di nascita | Visto |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

Fotografie ...



Spazio riservato alla fotografia della moglie

Firma del Titolare
Giulio Perina

Autenticazione della firma di
Perina Giulio

Firma dell'Autorità **IL PODESTA**
 Dal **15 DIC. 1933 Anno XII** *IL DOLEANTO*

Firma della moglie

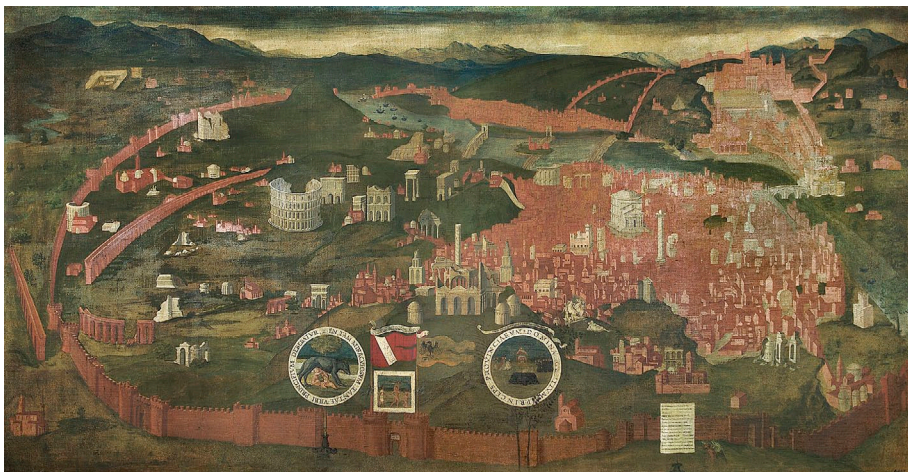
Il passaporto di Giulio Perina (BCTMn, FGP, b. 3), di professione pittore, figlio di Marcello e di Andreoli Angela, nato a Villafranca il 18 ottobre 1907, domiciliato a Mantova, statura m. 1,73, occhi chiari, capelli biondi, barba rasa, baffi idem, colorito roseo, segni particolari (nessuna scritta), richiesto il 12 dicembre 1933 - Anno XII, è rilasciato per l'Algeria ed è valido fino al 12 giugno 1934 a meno di rinnovazioni. È rilasciato dalla Regia Questura di Mantova in base a domanda per ragioni di studio. Osservazioni: espatrio temporaneo non lavorativo. Visti: Consulat Général de France a Milan. Bon pour se rendre en Algérie, nombre non limité de voyages. Valable jusqu'au 12 Juin 1934. A déclaré ne pas venir en Algérie pour y occuper un emploi salarié. Il passaporto reca due timbri della Frontiera Italiana, in uscita da Genova.4 Scalo Marittimo il 6.feb.934.XII, e in entrata a Genova.2 Scalo Marittimo l'8.mar.934.XII; e uno del Commissariat du Port: Vu, débarqué à Alger, le 8.FEV.1934.

Il biglietto dell'agenzia marittima olandese Stoomvaart Maatschappij (nella stessa busta) viene utilizzato da Giulio Perina per andata e ritorno (6 febbraio e 6 marzo 1934) in terza classe sulla motonave Christiaan Huygens.

Nell'elenco del materiale appartenuto a Giulio Perina, redatto da Francesco Bartoli, già citato in nota 5: «Giulio Perina / presso Chiara / Manoscritti, dattiloscritti, foto ecc.» (BCTMn, FGP, b. 5), nella «Varia» risulta una «*Guida di Algeri, 1934*» non presente al momento del conferimento del fondo in Biblioteca Teresiana.

Tutte queste scritte a stampa, a penna e su timbri non rispondono comunque alla domanda su quale sia stata l'esperienza, dai «risultati negativi», di quel mese del 1934 passato da Perina in Algeria. Il figlio Sandro, nato nel 1945, alla domanda ha subito risposto: «Aveva sbagliato nave», poi, di fronte alle mie perplessità: «Diceva che era stato uno sbaglio, un errore». Ero convinto di trovarne una traccia nel diario di Dal Prato (anche solo un cenno sui preparativi, sulla partenza o il ritorno, un resoconto magari) ma il diario del 1934, scritto su un quaderno che arriva sino al febbraio 1936, sfortunatamente ha le prime pagine tagliate e inizia col mese di maggio (ASMn, FDP, b. 1, Diario 1934).

Un'altra prova dell'inquietudine di Perina: di un «brigante» affetto da «vagabondaggio», come si definisce nella lettera alla fidanzata, che si comporta male ai convegni dei cattolici, è indelicato e rompe amicizie, e sempre con la sua faccia d'angelo. Insomma, un tipo a me simpatico.



Veduta topografica di Roma. Mantova, Museo della Città
di Palazzo San Sebastiano, inv. generale 6882.

ROBERTO RAGIONE - CORRADO OCCHIPINTI CONFALONIERI

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

*Dal rinvenimento presso l'Intendenza di Finanza
all'attuale collocazione museale*

Premessa

La prima rappresentazione *intra moenia* di Roma tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo è forse la grande *Veduta di Roma* (tempera su tela, 120 × 236 × 4,5 cm circa) di artista anonimo conservata a Palazzo San Sebastiano di Mantova¹. L'opera mostra un vasto panorama della città eterna: l'abitato si presenta come un insieme serrato di edifici in mattoni rossi lungo le anse del Tevere; il disabitato appare prevalente e rivela la tenacia dei monumenti antichi all'opera distruttiva dell'uomo e all'avanzare dell'incoltito. Quell'immagine dell'Urbe lasciava nei visitatori e nei pellegrini una sorta di sconsolata soggezione. L'anonimo autore della *Veduta* aveva ben chiari questi elementi, e l'opera si pone come principio per una nuova era affinché la Roma papale – brutalmente offesa dal Sacco di Roma del 1527 – possa ritrovare la propria magnificenza partendo dalle sue gloriose origini imperiali.

La presenza delle statue di san Pietro e di san Paolo all'inizio di Ponte Sant'Angelo è un convincente riferimento cronologico: Martin van Heemskerck, giunto a Roma nel 1532, le aveva già viste al loro posto. La datazione al 1538 è da ritenersi oramai superata: nel 1536 papa Paolo III fece posizionare da Raffaello di Montelupo otto statue sul ponte, raffiguranti gli evangelisti e i dottori della Chiesa dietro a quelle dei santi patroni che però non sono presenti nella *Veduta*². Ciononostante la datazione dell'opera rimane ancora un tema aperto.

Le diverse lacune in termini di aderenza alla realtà degli edifici rappresentati sono presumibilmente da intendersi come una precisa volontà dell'autore di adattare lo spazio reale al suo valore significante: lo dimostra la disposizione dei monumenti attraverso le logiche compositive che regolano lo spazio nell'opera. La *Veduta* ha un rapporto dimensionale di 1:2; questo permette di dividerla in due parti uguali secondo un asse verticale posto in mezzzeria, in cui sono collocati

in successione due monumenti dell'Antica Roma – la Colonna Traiana e le Terme di Diocleziano – dal forte valore simbolico poiché rappresentano entrambi glorie del passato. Le Terme di Diocleziano furono il più vasto e imponente complesso termale della Roma antica, emblema di democrazia e di libertà. La Colonna Traiana celebra la conquista della Dacia, il momento di massima estensione dell'Impero romano: un *discrimen*, quindi, fra passato e presente.

Sempre a proposito dei monumenti antichi raffigurati nella *Veduta* quattro in particolare sono quelli che risaltano per volumetria, per il rapporto con l'intorno e per la dovizia di particolari: l'Anfiteatro Castrense con l'adiacente Santa Croce in Gerusalemme, l'Anfiteatro Flavio, il Pantheon convertito in Santa Maria ad Martyres e il Mausoleo di Adriano nella sua *facies* cinquecentesca di fortezza papale. Tali monumenti sono accomunati sia dalla forma circolare sia dalla loro posizione nel quadro poiché collocati simmetricamente rispetto all'asse centrale e su una medesima immaginaria linea orizzontale ascendente da sinistra verso destra. Se si considera la possibile relazione tra i vari elementi abbiamo ipotizzato che la *Veduta* vada letta come un'allegoria della città nel suo divenire: «Solo attraverso la Chiesa, che fonda il suo agire sulle reliquie dei martiri (Anfiteatro Castrense / Santa Croce in Gerusalemme), la Roma antica – espressa dai suoi *Mirabilia* che hanno visto il sangue dei primi martiri (Colosseo) – potrà divenire la città nuova consacrata (Pantheon / Santa Maria dei Martiri) posta sotto la difesa e al servizio del pontefice (Castel Sant'Angelo)»³. L'Urbe, macchiata dal sangue versato durante il Sacco del 1527, può nuovamente rinascere sotto la guida del papato nel suo duplice potere, temporale e spirituale.

Questa entusiastica visione di Roma può esser rintracciata anche nei due clipei raffigurati in basso: in quello di sinistra la Roma antica è simboleggiata dalla Lupa, in quello di destra la Roma imperiale in trono è omaggiata dai popoli inginocchiati. Poco distante è rappresentata anche l'allegoria della morte come simbolo di cesura con il passato. La *Veduta* potrebbe quindi essere il primo riferimento al Sacco di Roma; non pare esistere alcuna opera contemporanea raffigurante il tragico evento, come se ci fosse stato «un rifiuto a rappresentare l'evento, una sorta di censura istintiva»⁴. Come la fenice risorge dalle sue ceneri, anche per la città eterna è lo stesso.

Dopo aver studiato la rappresentazione significativa della *Veduta*, gli autori si prefiggono ora l'obiettivo di seguire la vita dell'opera: la scoperta, i trasferimenti, i prestiti, i restauri, le riproduzioni permettono di comprendere la sua fama crescente ma soprattutto lo stretto legame che ha instaurato nel tempo con la città di Mantova e i suoi abitanti. Le personalità coinvolte sono molteplici e variegate: politici, storici, cultori d'arte, restauratori, direttori museali. L'intuitiva competenza di Attilio Portioli nella seconda metà dell'Ottocento a capire il valore intrinseco della *Veduta*, il prodigarsi nella sua valorizzazione è paragonabile alla stessa abilità di Giovanni Paccagnini⁵ che negli anni Sessanta

del Novecento individua, sulle pareti del salone della loggia di Corte Vecchia (o sala dei principi) a Palazzo Ducale, i magnifici affreschi di Pisanello raffiguranti il *Torneo-battaglia di Louverzerp*, datati tra il 1436 e i 1444 e oscurati da uno scialbo successivo. La mostra del 1972 con gli affreschi restaurati diede a Mantova una rilevanza internazionale⁶.

Scopriremo inoltre come la *Veduta di Roma* rappresenti il primo elemento per la città lombarda di quel senso di unità nazionale post 1861 che ha nella bellezza il suo più antico punto di riferimento, come per prima aveva capito la grande collezionista Isabella d'Este.

Un dipinto conteso

La “vita pubblica” della *Veduta* si può far iniziare nel 1866 quando Attilio Portioli⁷ individua la tela «appesa a capo di un corridoio» nel palazzo dell'Intendenza Provinciale di Finanza di Mantova in via Pomponazzo⁸. Fino al 1787 l'edificio è sede del convento dei carmelitani per poi essere trasformato in sede demaniale. Poiché la *Veduta* non compare nell'inventario di soppressione del complesso religioso, Stefano L'Occaso presuppone che l'opera sia giunta nel palazzo tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento come patrimonio demaniale⁹.

Studi recenti portano a consolidare l'ipotesi dell'arrivo a Mantova della *Veduta* con il progetto condotto da Isabella d'Este¹⁰ di ottenere un ciclo di vedute topografiche delle più importanti città italiane. Questo suo desiderio viene espresso in vari documenti diplomatici fin dal 1523, e ancora nel 1532 rinnova la sua domanda presso l'ambasciatore di Mantova a Roma¹¹.

Intuita l'importanza dell'opera, Portioli si prodiga affinché la tela venga trasferita nel Museo Civico cittadino nonostante una riluttanza generale: «Mi toccò sentire da più parti mettersi in dubbio la serietà del dono»¹². Il 30 agosto 1866, con dispaccio n. 32183, il dipinto viene concesso gratuitamente dall'Intendenza Provinciale di Finanza al Museo Civico (Palazzo Accademico), dove entra il 14 ottobre successivo¹³. Presso la sede museale, Portioli ha la possibilità di studiare la *Veduta* con attenzione e nel 1868 il dipinto viene pubblicato per la prima volta nella sua *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico Museo di Mantova negli anni 1866-1867* in cui descrive i monumenti raffigurati, ipotizza un periodo di realizzazione ma soprattutto sottolinea «il pregio eccezionale» che l'opera rappresenta¹⁴.

L'intuizione del Portioli ottiene un prestigioso avallo quando nel 1873 giunge Ferdinand Gregorovius¹⁵ a Mantova per compiere delle ricerche d'archivio sulla figura di Lucrezia Borgia. Portioli coglie l'occasione per mostrare al celebre studioso «autore della storia di Roma» la tela con la *Veduta* al fine di averne

un giudizio a riguardo. Lo studioso tedesco mostra il suo vivo interesse nei confronti dell'opera affermando che, a suo parere, rappresenta «esattamente l'immagine di Roma della rinascenza» e invita l'amministrazione mantovana a «farla ridurre a proporzioni minori e pubblicarla poi mediante incisione»¹⁶.

Nel 1875 Portioli riceve l'incarico da Cesare Bonoris¹⁷, presidente della Camera di Commercio ed Arti di Mantova, di illustrare le «Carte geografiche e gli oggetti attinenti la geografia che, per avventura, si trovassero a Mantova». La ricognizione fatta da Portioli serve alla Deputazione italiana per partecipare al secondo «Congresso Geografico Internazionale» svolto a Parigi nell'estate dello stesso anno. Tra le opere scelte dallo studioso vi è anche la *Veduta* («merita poi una speciale menzione l'importantissima pianta di Roma»). Secondo Portioli in tal modo «si ha la soddisfazione di avere porta occasione che sia ricordato il nome di Mantova nostra presso il parigino Consesso», dove illustri cittadini rappresentano «con tanto onore l'Italia»¹⁸.

La voce sull'importanza del ritrovamento comincia a correre. Della scoperta arriva notizia anche a Giovanni Battista De Rossi¹⁹ che, in qualità di referente dell'Istituto Archeologico Germanico con sede a Roma, chiede direttamente a Portioli nell'ottobre 1877 di «incaricarsi di far trarre della pianta di Roma [...] un disegno, a lui necessario per un lavoro commessogli e da pubblicarsi». Portioli affida ad Annibale Zanetti la realizzazione di una litografia dell'opera, ultimata alla fine del dicembre 1877 e inviata a Roma al principio dell'anno successivo; per l'interpretazione delle numerose iscrizioni presenti, lo studioso mantovano viene aiutato dal paleografo Giuseppe Menghi dell'archivio notarile cittadino²⁰. La litografia in questione dovrebbe essere quella conservata, in 21 fogli, scala 1:1, presso Palazzo Ducale (inv. 12234), mentre un lucido della *Veduta*, anch'esso in scala 1:1, deve avere costituito presumibilmente la base di riferimento per la realizzazione della litografia e ora si trova presso l'Archivio di Stato²¹. La litografia e il lucido sono due testimonianze fondamentali per la lettura dell'opera poiché permettono di «integrare la leggibilità di molti particolari» scomparsi nel corso del xx secolo²².

Dopo averla analizzata, De Rossi esibisce e illustra la litografia ai membri dell'Istituto Archeologico Germanico nel corso dell'adunanza del 29 marzo 1878 («un bellissimo disegno a contorno, fatto per cura del ch. sig. Portioli nostro corrispondente»): nel suo discorso lo studioso delinea la «storia e cronologia dell'insigne documento; la sua importanza; la connessione sua con le piante anteriori»²³. Tuttavia De Rossi, pur apprezzando la litografia realizzata e il lavoro di trascrizione compiuto da Portioli, si rende conto che sarebbe meglio esaminare direttamente l'opera a Roma al fine di «decifrare a poco a poco minutamente le svanite lettere e discernere con precisione le singole mani degli annotatori»²⁴. Della richiesta di trasferimento temporaneo della *Veduta* a Roma si interessano vari esponenti, «cultori delle patrie memorie», tra i quali Rodolfo Lanciani²⁵ che

su richiesta di Wilhelm Henzen²⁶ scrive nel maggio 1878 direttamente al sindaco di Roma Emanuele Ruspoli²⁷ affinché possa intercedere presso l'amministrazione mantovana all'invio della *Veduta* nella capitale al fine di poterla studiare e «rivelare tutta l'importanza dei più minuti dettagli del documento istesso»²⁸. Il primo cittadino dell'Urbe scrive personalmente al sindaco mantovano Ercole Magnaguti²⁹ circa la possibilità di portare temporaneamente l'opera a Roma. Seppur Magnaguti, insieme alla Giunta comunale, si esprima a favore del trasferimento («con generosa larghezza di mente e di cuore»)³⁰ di tutt'altro avviso è la Commissione conservatrice dei monumenti d'arte della provincia di Mantova, che in base allo stato di conservazione dell'opera ritiene che non si possa permettere «il trasporto senza pericolo di accrescerne i guasti, notando in particolare che la natura del dipinto a tempera e la vetustà del lavoro si oppongono al più lieve suo spostamento». La Commissione consiglia addirittura di provvedere con urgenza alla «esecuzione di una apposita custodia a cristalli che volga a meglio conservare questo prezioso soggetto»³¹. Nell'ottobre 1878 De Rossi è quindi costretto a recarsi direttamente a Mantova e con l'aiuto di Portioli «per due interi giorni stancai gli occhi sulla tela preziosa; cimentandola ad ogni varietà di modi e riflessi di luce naturale ed artificiale». Il dipinto si presenta allo studioso «assai illanguidito, in qualche parte il colore è caduto, tutto è offuscato»³². Il lavoro di analisi svolto da De Rossi trova spazio nel 1879 nella sua pubblicazione *Piante icnografiche e prospettiche di Roma* in cui la *Veduta* occupa un posto di rilievo tra le opere illustrate³³. Rientrato a Roma, lo studioso esprime il desiderio che venga «ordinata e con attenta cura eseguita una copia a colori» da destinare ai Musei Capitolini³⁴. Il duplicato della *Veduta* è realizzato nel 1880 su richiesta di Giovanni Venanzi³⁵ ed eseguito da Annibale e Lucio Zanetti sotto la supervisione di Portioli³⁶.

Quattro anni dopo, all'*Esposizione Generale Italiana* tenutasi a Torino³⁷, viene organizzato un padiglione con una «Mostra della città di Roma» che racconta «come in una sintesi figurata, la storia della Città dalle prime sue origini»³⁸. Tra i membri che curano la scelta delle opere per la sezione medievale figura anche Giovanni Battista De Rossi; e seppur non specificato nel catalogo ufficiale della mostra sappiamo che la Commissione Archeologica Comunale di Roma invia il «Fac-simile della pianta prospettica a colori di Roma, esistente nel Museo Civico di Mantova»³⁹ riferendosi quindi alla copia fatta realizzare nel 1880. Sicuramente la fragilità dell'opera originale ha fatto decidere di inviare la copia presente a Roma all'esposizione torinese.

Nei primissimi anni del xx secolo si svolge nella capitale un imponente «Congresso Internazionale di Scienze Storiche», inaugurato il 2 aprile 1903 in Campidoglio alla presenza dei sovrani. Per l'occasione viene allestita da Domenico Gnoli⁴⁰ la «Mostra di Topografia Romana» nelle sale della Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele II (Palazzo del Collegio Romano). Scopo dell'esposizione è di offrire agli studiosi e alla cittadinanza una panoramica generale

delle rappresentazioni dell'Urbe nel tempo, disposte in ordine cronologico. La *Veduta* è esposta nella sala II insieme alle piante di Roma di epoca medievale e moderna⁴¹. Non è da escludere che anche in quest'occasione sia utilizzata la copia della *Veduta*, data la fragilità dell'originale. Il congresso trova ampio spazio nelle cronache mantovane d'epoca, ma non c'è nessuna menzione invece sull'invio del dipinto nella capitale. In un trafiletto della «Gazzetta di Mantova» dell'aprile 1903 sulle attività svolte dall'Accademia Virgiliana si accenna a un intervento del presidente Giovanni Battista Intra⁴² che nel «mandare un saluto al Congresso storico internazionale» rammenta «la carta topografica di Roma posseduta dal nostro Museo patrio, [...] e della quale il Municipio romano ha fatto trarre una esatta copia»⁴³. D'altronde la riproduzione del 1880 viene esposta molteplici volte nel corso del xx secolo, come per esempio per l'importante manifestazione «I Francesi a Roma» del 1961, nata dal gemellaggio tra la capitale francese e quella italiana⁴⁴. Ove non direttamente specificato nei cataloghi e senza documentazione d'archivio, risulta però difficile stabilire quando viene mostrato l'originale mantovano o il duplicato capitolino.

La collocazione della *Veduta* nel Palazzo dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova rimane probabilmente invariata fino alla Convenzione del 1915 quando, dopo una lunga contrattazione tra gli organi amministrativi centrali e gli enti locali, vengono definite le modalità per la realizzazione di un museo a Palazzo Ducale composto dalle varie collezioni civiche. Da un *Elenco dei quadri conservati nel Palazzo accademico* redatto da Giovanni Battista Intra nel giugno 1895 sappiamo che la *Veduta* si trova nel «vestibolo della galleria» al primo piano⁴⁵. Vasco Restori, nella sua guida alla città di Mantova edita nel 1919, riporta la presenza dell'opera, fino alla Prima guerra mondiale (*infra*), nella seconda sala del primo piano⁴⁶.

Durante la Grande guerra molte importanti opere storico-artistiche cittadine sono trasferite altrove per proteggerle dagli sconvolgimenti del conflitto bellico. Con il precipitare degli eventi a seguito della disfatta di Caporetto (fine ottobre 1917) il governo centrale decide di inviare dei rappresentanti incaricati di «provvedere alla protezione, alla spedizione e a quanto altro si rende necessario per la tutela dei tesori d'arte esistenti nei paesi minacciati dalla guerra»⁴⁷. I primi di novembre arriva a Mantova il soprintendente ai monumenti della Romagna, Giuseppe Gerola⁴⁸. Compito del soprintendente è di selezionare le opere da trasferire in luoghi sicuri con estrema celerità, «sia i capolavori di sommo pregio, sia le opere d'arte di maggior importanza per la storia locale, sia finalmente tutto ciò che potesse sembrare maggiormente appetibile al nemico per essere meglio noto o per rivestire speciale interesse per il pubblico tedesco». Probabilmente in quel periodo la *Veduta* si trova già a Palazzo Ducale, dove sono depositate diverse opere d'arte provenienti «dai vari enti cittadini, che dovranno costituire il principale nucleo del futuro museo»⁴⁹. Gerola cura la

partenza tramite ferrovia e con destinazione Firenze di 45 casse. Le suddivide in una prima spedizione il 6 e il 7 dicembre 1917 (casse 1-31) e in una seconda spedizione il 7 gennaio 1918 (casse 32-45). Attraverso la meticolosa ricerca d'archivio condotta da Luisa Onesta Tamassia alla fine del xx secolo sappiamo che la *Veduta* viene inviata con la cassa n. 30⁵⁰.

Finito il conflitto bellico, il dipinto rientra a Mantova nel 1920⁵¹ ma anziché confluire nelle sale del Palazzo Ducale viene sistemato nella Biblioteca Comunale Teresiana: da una nota del maggio 1921 inviata dalla direttrice Ada Sacchi Simonetta al sindaco di Mantova Virgilio Coppi⁵², in cui riporta l'elenco dei «quadri conservati nella Biblioteca», sappiamo che l'opera è collocata nella Sala dei Manoscritti⁵³. Tuttavia l'8 luglio 1821 la *Veduta* viene trasferita al Palazzo Ducale dove Maria Mattioli riceve l'incarico da Guglielmo Pacchioni⁵⁴, regio ispettore del Palazzo, di procedere al suo restauro. Nei documenti la restauratrice si firma con il cognome del coniuge, il restauratore Luigi Boccalari, perché dopo essere rimasta vedova nel 1918 Maria Mattioli si occupa dell'ingente attività lavorativa del marito rimasta incompiuta⁵⁵. Da una nota a matita posta accanto al nome dell'opera nel documento di presa in consegna sappiamo che dopo il restauro il dipinto è «restituito» alla Biblioteca⁵⁶. La *Veduta* viene collocata nel vestibolo tra l'atrio d'accesso con lo scalone e il primo salone governativo.

A metà agosto 1923 la Giunta comunale stabilisce il trasferimento a Palazzo Ducale di alcune opere della Biblioteca, tra le quali anche la *Veduta* («dal vestibolo da cui si accede al primo salone»). Il 24 agosto il dipinto entra a Palazzo Ducale. A occuparsi dello spostamento delle opere è il direttore del museo Clinio Cottafavi⁵⁷. Tutte le opere confluite in Palazzo Ducale provenienti sia dalla Biblioteca Comunale sia dal Palazzo accademico sono in seguito inventariate dall'architetto Attalo Poldi per conto dell'Ufficio Tecnico Comunale⁵⁸. A Palazzo Ducale il quadro è collocato nella Saletta delle Città dove rimane fino ai primissimi anni del XXI secolo.

Circa cinquant'anni dopo, nel 1971, si avvia un restauro del dipinto a opera di Assirto Coffani⁵⁹. L'intervento, concluso nel gennaio 1972, prevede varie operazioni come il «consolidamento del colore mediante foderatura, pulitura, rimozione di dipintura, riporto su nuovo telaio, integrazioni pittoriche delle lacune e verniciatura»⁶⁰. Da maggio a settembre 1980 la *Veduta* in originale è esposta a Roma presso il Museo Nazionale di Palazzo Venezia⁶¹.

Nel 1984 si esegue un nuovo restauro del dipinto nel laboratorio di Giuliano Scalvini e Giovanni Casella di Brescia. L'intervento prevede ancora una volta una pulitura generale dell'opera e il consolidamento della pellicola pittorica⁶². Il restauro pone rimedio alle rovinose condizioni segnalate da Carroll William Westfall⁶³. L'anno seguente la *Veduta* ritorna a Roma per essere esposta da marzo a maggio in una mostra allestita nuovamente nelle sale del Museo Nazionale di Palazzo Venezia⁶⁴.

Nei successivi vent'anni la *Veduta* viaggia parecchio, perché viene prestata a varie esposizioni: da settembre a gennaio 1994 in una mostra presso la Galleria Civica di Palazzo Te a Mantova⁶⁵; dall'ottobre 1998 al gennaio 1999 nella mostra allestita nel Palazzo Reale di Napoli⁶⁶; da settembre 2000 a gennaio 2001 a Roma in una mostra a Palazzo Poli⁶⁷.

Il dipinto, insieme a un corposo numero di opere dichiarate dall'Amministrazione comunale come appartenenti alle collezioni civiche, nel 2004 viene trasferito da Palazzo Ducale a Palazzo di San Sebastiano dove si sta allestendo il nuovo Museo della Città. Qui la *Veduta* è sottoposta a un nuovo restauro concluso al principio dell'anno seguente⁶⁸. L'intervento, compiuto da Francesco Melli, riguarda una pulitura generale dell'opera e il reintegro cromatico delle lacune, infine la stesura di una vernice protettiva⁶⁹. Ultimato il restauro, la *Veduta* viene inviata a Roma per esser esposta nella mostra «Imago Urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna» che si svolge da febbraio a maggio 2005 nelle sale del Palazzo dei Conservatori (Musei Capitolini)⁷⁰. La concessione dell'opera per l'esposizione romana segna l'inizio di una nuova stagione per Mantova poiché la città inizia a instaurare rapporti di cooperazione con altri musei, con prestiti di opere d'arte e nuovi progetti culturali. Per l'occasione il sindaco Gianfranco Burchiellaro afferma: «Il prestito inaugura una politica di scambi di opere e collaborazioni tra musei inedita per Mantova, non avendo avuto sino ad ora la città un Museo Civico, che non può che accrescere il nostro ruolo nell'ambito delle organizzazioni delle mostre». In ogni caso il dipinto non rimane nella capitale per tutta la durata dell'esposizione poiché il 7 marzo rientra a Palazzo San Sebastiano per l'inaugurazione del Museo Civico del 19 marzo 2005⁷¹. La *Veduta* è collocata nella Sala delle Frecce al primo piano (sezione «La rinascita dell'antico»; inventario generale 6882)⁷².

Nei successivi tre lustri l'opera è protagonista di numerose esposizioni italiane ed estere. Nel 2006, da marzo ad agosto, è esposta nei locali del Braccio di Carlo Magno in Vaticano⁷³. Dal settembre 2006 al gennaio 2007 il dipinto ritorna a Mantova per una mostra allestita presso la Casa del Mantegna, di fronte alla chiesa di San Sebastiano⁷⁴. Dall'ottobre 2011 al gennaio 2012 il quadro si trova a Madrid nel Museo Thyssen-Bornemisza⁷⁵. Nel 2014, da febbraio a maggio, la tela si sposta a Venezia nelle sale del Museo Correr⁷⁶. Dall'ottobre 2015 all'aprile 2016 la città di Treviso accoglie l'opera in una mostra presso la Casa dei Carraresi⁷⁷. Recentemente, da giugno a settembre 2017, il dipinto ritorna a Roma per una mostra allestita ancora una volta nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia⁷⁸.

Nel maggio 2018 la *Veduta* è temporaneamente trasferita, per la rassegna «Un'opera al mese» (manifestazione annuale che ha la finalità di promuovere la conoscenza del patrimonio artistico mantovano⁷⁹) nella Sala dei Trionfi di Palazzo San Sebastiano, che è poi diventata la sua attuale collocazione.

L'opera è molto richiesta dai musei che hanno in programma mostre sulla città eterna; tuttavia, trattandosi di una veduta significativa, occorre corredare i suoi futuri trasferimenti con un'adeguata spiegazione sul suo valore intrinseco.

Conclusioni

Il presente di una nazione, la speranza per il suo futuro derivano dal suo passato: ma questo deve essere preservato, com'è avvenuto e avviene per la fragile ma potente *Veduta di Roma*. Lo studio della sua conservazione è utile non solo per la memoria ma proprio per l'oggetto in sé in quanto consente di comprendere la dinamica che lo ha portato a diventare simbolo di un'identità culturale unitaria.

Scriva Attilio Portioli sulla «Gazzetta di Mantova» nel 1875 dopo aver ricevuto il *placet* di Fernand Gregorovius sull'importanza della scoperta:

Si tratta di Roma, della città che occupa le menti e le immaginazioni di tutti. Essa [la *Veduta*] ci può mostrare ancora monumenti che non esistono più, templi, archi, colonne, piazze⁸⁰.

Portioli non manca di sottolineare:

Ora io sono ben lieto della meritata fortuna che le tocca, [...], e siccome di altri oggetti preziosi nella Mantova nostra ne abbiamo, meritevoli di tutto il nostro affetto e la nostra ammirazione, auguro ad essi la stessa felice sorte di essere visitati e riconosciuti per quello che sono⁸¹.

Da questo assunto si apre una serie di approfondimenti che il quadro offre e da cui nasce questo contributo e altri successivi. La fortuna della *Veduta* è frutto di un raro binomio: l'affetto mostrato dai cittadini mantovani verso l'Urbe, città sublime alla quale tutti ambiscono, e l'attenzione dei rappresentanti delle istituzioni culturali e politiche cittadine che hanno mostrato grande lungimiranza nel riconoscere il valore dell'opera, anche se di autore anonimo.

La valenza di carattere storico della *Veduta* è ben sottolineata da Bruto Amante quando, in occasione dell'anniversario del Natale di Roma del 1879, cita il quadro come preziosa testimonianza per la sua storia:

Alcune tavole contenenti varie piante topografiche, di recente venute in luce, che hanno un'importanza non comune, specialmente una pianta topografica scoperta a Mantova⁸².

Quella stessa Roma che dopo la proclamazione a capitale d'Italia del 27 marzo 1861 di fatto lo era diventata soltanto dieci anni dopo con il trasferimento dei Savoia ma

intanto per la sua storia, [...] conserva e conserverà incontrastato su tutti il primato morale, che anche pochi anni addietro le fu riconosciuto ed assegnato da ventisette milioni d'abitanti, quando la proclamarono Capitale dell'Italia ricostituita ad unità ed indipendenza⁸³.

Memore del sacrificio di Belfiore, quando il 7 dicembre 1852 vengono impiccati nella Valletta i primi cinque degli undici cospiratori che sacrificarono la propria vita per un'Italia finalmente libera dal giogo austro-ungarico, Mantova è tra le prime a aderire con entusiasmo all'Unità d'Italia e a caldeggiare Roma capitale: la *Veduta di Roma* sta lì a ricordarlo per sempre.

ABSTRACT

Roberto Ragione and Corrado Occhipinti Confalonieri focus again on the *Veduta topografica di Roma* preserved in Palazzo San Sebastiano in Mantua (the town museum), perhaps the first global representation of Rome in the first half of the 16th century. This *View* was found in 1866 by Attilio Portioli in the offices of the Guardia di Finanza, and underwent several relocations before being placed in its present seat. The "life" of this precious art work is discussed: discovery, loans, exhibitions, restorations and reproductions.

NOTE

ABBREVIAZIONI

| | |
|-------|--|
| APDMn | Archivio di Palazzo Ducale di Mantova |
| ASCRm | Archivio Storico Capitolino, Roma |
| ASCMn | Archivio Storico Comunale di Mantova |
| ASMn | Archivio di Stato di Mantova |
| BCTMn | Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova |

1. Lo studio qui presentato costituisce un approfondimento della ricerca sulla *Veduta topografica di Roma* svolta dagli autori e già in parte pubblicata in R. RAGIONE, C. OCCHIPINTI CONFALONIERI, *La «Veduta topografica di Roma» a Palazzo San Sebastiano di Mantova. Considerazioni sull'immagine della città come rappresentazione significativa*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LVII (2022), 153, pp. 52-67. Il lavoro è frutto della collaborazione dei due autori: si deve a Corrado Occhipinti Confalonieri la premessa e le conclusioni; si deve a Roberto Ragione il secondo paragrafo. Le ricerche sono state condotte principalmente a Roma presso l'Archivio Storico Capitolino e a Mantova presso l'Archivio di Stato, l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio e l'archivio storico della Biblioteca Comunale Teresiana (qui citato per la prima volta con le nuove segnature in riferimento alla *Veduta*). Si ringrazia sentitamente Chiara Frugoni (1940-2022), coordinatrice della ricerca, alla cui memoria è dedicato questo studio. Siamo inoltre grati a Roberta Piccinelli del Museo della Città di Palaz-

zo San Sebastiano, a Cecilia Tamagnini dell'Archivio di Stato di Mantova, a Chiara Pisani e Maria Sole Boni della Biblioteca Comunale Teresiana, ad Aria Amato della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, a Ines Mazzola dell'Accademia Nazionale Virgiliana per l'interesse dimostrato al tema, la cortese disponibilità, le utili indicazioni e il supporto nella ricerca della documentazione d'archivio.

2. A. CHASTEL, *Il Sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25, 199, 201.
3. RAGIONE, OCCHIPINTI CONFALONIERI, *op. cit.*, p. 62.
4. CHASTEL, *op. cit.*, p. 23.
5. Giovanni Paccagnini (Livorno, 1910 - Firenze, 1977) dagli anni Cinquanta del secolo scorso indirizza i suoi studi quasi completamente all'ambito artistico mantovano e in particolare sulle figure di Pisanello e Mantegna. Tra il 1954 e il 1968 guida un intervento di recupero di Palazzo Ducale che porta alla scoperta degli affreschi di Pisanello.
6. Per approfondimenti si veda: G. PACCAGNINI, *Il ritrovamento del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Bollettino d'Arte», LII (1967), 5, pp. 17-19; ID., *Il Pisanello ritrovato a Mantova*, «Commentari», XIX (1968), 4, pp. 253-258; ID., *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia, Electa, 1972.
7. Attilio Portioli (Scorzarolo di Borgoforte, 1830 - Mantova, 1891) è un canonico studioso di archeologia e numismatica. Dapprima vicedirettore (1854-1858) e amministratore (1859-1872) del Seminario Vescovile di Mantova, deposto l'abito talare nel 1880 diventa direttore del Museo Civico della città.
8. A. PORTIOLI, *Cronaca e fatti diversi. Monumenti antichi*, «Gazzetta di Mantova», XIII (1875), 76 (2 aprile), p. 3.
9. ASMn, Demaniali e Uniti, II serie, b. 51, fasc. 31. Cfr. S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, p. 167. Per approfondimenti sull'inventario di soppressione della chiesa del Carmine si veda: ID., *Santa Maria del Carmine*, in *Chiese Carmelitane*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2011, pp. 91-123.
10. Isabella d'Este (Ferrara, 1474 - Mantova, 1539) durante il Sacco di Roma del 1527 si trova nell'Urbe al sicuro nella sua dimora di Palazzo Colonna, che viene risparmiata dai lanzichenecchi per l'intercessione di suo figlio Ferrante Gonzaga, a capo di una delle milizie dell'esercito imperiale.
11. RAGIONE, OCCHIPINTI CONFALONIERI, *op. cit.*, p. 57.
12. PORTIOLI, *op. cit.*, p. 3.
13. ASMn, Archivio Achille Portioli, b. 19; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 167.
14. ASMn, Archivio Achille Portioli, b. 19; A. PORTIOLI, *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico Museo di Mantova negli anni 1866-1867*, Mantova, Tipografia Eredi Segna, 1868, pp. 108-113 n. CXXXIII.14; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 167.
15. Ferdinand Gregorovius (Neidenburg, oggi Nidzica, 1821 - Monaco di Baviera, 1 maggio 1891) è uno storico che soggiornando in Italia per più vent'anni diventa famoso per i suoi studi sulla Roma medievale.
16. PORTIOLI, *Cronaca e fatti diversi*, cit., p. 3. Nei diari di Gregorovius l'incontro con Portioli è datato tra il 24 e il 28 novembre 1872 durante un soggiorno di studio a Mantova

- («dove passai quattro aggradevoli giornate»): in quest'occasione conosce «egregie persone, come Portioli e i membri del comitato del Museo civico». F. GREGOROVIVUS, *Diari romani*, traduzione di Romeo Lovera, Milano, Ulrico Hoepli, 1895, p. 514.
17. Cesare Bonoris (Mantova, 1817-1884) è deputato nella xiv legislatura del Regno d'Italia.
 18. A. PORTIOLI, *Carte e Memorie Geografiche in Mantova*, Mantova, Tipografia Eredi Segna, 1875, pp. 5, 6, 29.
 19. Giovanni Battista De Rossi (Roma, 1822 - Castel Gandolfo, 1894) è archeologo ed epigrafista, uno dei pionieri dello studio scientifico delle antichità cristiane.
 20. ASMn, Archivio Achille Portioli, b. 19; G.B. DE ROSSI, *Piante icnografiche e prospettive di Roma anteriori al secolo XVI*, Roma, Tipografia Salviucci, 1879, p. 150. Giuseppe Menghi (? - Mantova, 1883) è direttore, conservatore e tesoriere dell'Archivio Notarile Provinciale di Mantova.
 21. ASMn, Archivio Achille Portioli, b. 19.
 22. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 169. Lo studio del lucido della *Veduta*, dei monumenti e delle iscrizioni presenti è tuttora in corso di svolgimento da parte degli autori e sarà oggetto di futuri approfondimenti. Dalla litografia di De Rossi sono state realizzate varie riproduzioni, alcune conservate a Roma e a Milano. Camillo Scaccia Scarafoni riporta la presenza a Roma nel 1939 di due cromolitografie, composte ognuna da sette tavole (ciascuna 117 x 35 cm), incise da Joseph Spithöver e conservate presso la Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (Palazzo Venezia) e la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II (Palazzo del Collegio Romano). Paolo Arrigoni e Achille Bertarelli, sempre nel 1939, riportano la presenza a Milano di una litografia presso la Civica Raccolta delle Stampe (Castello Sforzesco). La litografia milanese, eseguita da Filippo Fazzone e composta da sette fogli (ciascuno 110,5 x 34 cm), è stata acquistata nel 1935 a Roma dalla libreria Antiquaria Leo Olschki in via del Babuino 153 per una cifra di 120 £. Si ringraziano Alessia Alberti e Angela Benzan, della Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano, per la cortese disponibilità e le utili indicazioni. Cfr. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, ROMA XV, tavv. 6-12; Castello Sforzesco, Milano, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», VOL. DD. 64, tavv. VI-XII; C. SCACCIA SCARAFONI, *Le piante di Roma possedute dalla biblioteca dell'istituto e dalle altre biblioteche governative della città*, Roma, Libreria dello Stato, 1939, p. 72; P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio, conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*, Milano, Bestetti, 1939, p. 13; A. SCIOLARI, *Catalogo delle piante, in Le Piante di Roma delle collezioni private dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 2007), a cura di C. Marigliani, Roma, Provincia di Roma, 2007, pp. 114-115.
 23. *Adunanze dell'Istituto*, «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», XLIX (1878), 5, pp. 102-103.
 24. DE ROSSI, *op. cit.*, p. 150.
 25. Amedeo Rodolfo Giuseppe Filippo Lanciani (Roma, 1845-1929) è segretario della Commissione Archeologica Municipale, l'ufficio di soprintendenza agli scavi di Roma e del suburbio, dal 1872 al 1890.
 26. Johann Heinrich Wilhelm Henzen (Brema, 1816 - Roma, 1887) è primo segretario dell'Istituto Archeologico Germanico a Roma dal 1874 fino alla morte.
 27. Emanuele Francesco Maria Ruspoli (Roma, 1837-1899) è sindaco di Roma dal 1877 al 1880 e nuovamente dal 1892 fino alla morte.

28. ASCRm, Commissione Archeologica, Carteggio, 2° quinquennio 1877-1881, b. 10, fasc. 264, protocollo 264/1878.
29. Ettore Magnaguti (Mantova, 1832-1892) è, a seguito dell'unione della città al Regno d'Italia, il primo sindaco di Mantova dal 1868 al 1881 e nuovamente dal 1885 al 1889.
30. DE ROSSI, *op. cit.*, p. 150.
31. ASCRm, Titolario Postunitario, Titolo 12 «Monumenti Scavi Antichità Musei», b. 5, fasc. 198, protocollo 41988.
32. DE ROSSI, *op. cit.*, pp. 149-150.
33. *Ibid.*, pp. 104-113, 149-151. La pubblicazione di De Rossi avviene per il 50° anniversario della fondazione dell'Istituto Archeologico Germanico (21 aprile 1879); in occasione della ricorrenza, l'imperatore Guglielmo I di Germania decora lo studioso con l'ordine dell'Aquila Rossa «per aver rintracciato e pubblicato per cura dell'Istituto sette piante di Roma [...], la più importante delle quali era stata rinvenuta a Mantova». E. PERODI, *Roma italiana. 1870-1895*, Roma, Bontempelli, 1896, p. 230.
34. DE ROSSI, *op. cit.*, p. 150.
35. Giovanni Venanzi (Roma, 1816-1894) è segretario amministrativo e capo d'ufficio della Commissione Archeologica Municipale di Roma dal 1871 al 1891.
36. ASCRm, Commissione Archeologica, Carteggio, 2° quinquennio 1877-1881, b. 14, fasc. 617, protocollo 617/1880; ASMn, Archivio Achille Portioli, b. 19; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 168-169.
37. L'«Esposizione Generale Italiana» del 1884 viene organizzata a Torino nel parco del Valentino dalla Società Promotrice dell'Industria Nazionale dal 26 aprile al 17 novembre. Per approfondimenti sull'Esposizione si veda il catalogo che raccoglie le varie dispense pubblicate in concomitanza dell'evento: *L'Esposizione italiana del 1884 in Torino*, Milano, Sonzogno, 1884.
38. E. STEVENSON, 83. *Pianta prospettica esistente in Mantova*, in *Mostra della Città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno 1884*, catalogo della mostra (Torino 1884), Roma, Tipografia dei Fratelli Centenari, 1884, p. 61.
39. *Atti della Commissione e doni ricevuti*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XII (1884), II, 1, p. 283.
40. Domenico Gnoli (Roma, 1838-1915) è direttore della Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II» dal 1881 al 1909.
41. D. GNOLI, *Mostra di Topografia Romana ordinata in occasione del Congresso storico inaugurato in Roma li 2 aprile 1903*, Roma, Tipografia Cooperativa Sociale per Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, 1903; G. CALCAGNO, *Una mostra di topografia romana*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903.
42. Giovanni Battista Intra (Calvenzano, 1832 - Mantova, 1907) è un letterato italiano, presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti dal 1881 fino alla morte.
43. *Cronaca. R. Accademia Virgiliana*, «Gazzetta di Mantova», IXL (1903), 91 (4-5 aprile), p. 2.
44. La mostra si svolge a Parigi nell'Hôtel de Rohan (febbraio-aprile) e a Roma presso Palazzo Braschi (maggio-luglio). Cfr. *I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, catalogo della mostra (Roma 1961), a cura di C. Pietrangeli, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1961.

45. ASCMn, Cauta Custodia, b. 18 bis; L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 79-81.
46. Nella nota introduttiva («Avvertenze Necessarie») Restori dichiara che «questi lavori artistici [...] sono descritti come se si trovassero al loro posto». V. RESTORI, *Mantova. Notizie storico-artistiche sotto forma di guida*, Mantova, Soc. Tip. Editrice Mantovana, 1919.
47. A. COLASANTI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*, «Bollettino d'Arte», XII (1918), 9/12 (settembre-dicembre), p. 242.
48. Giuseppe Gerola (Arsiero, 1877 - Trento, 1938) è soprintendente ai monumenti della Romagna, con sede a Ravenna, dal 1909 al 1920.
49. G. GEROLA, *Relazione del R. Sovrintendente dei Monumenti della Romagna incaricato delle operazioni di sgombero di oggetti d'arte compiute nella provincia di Mantova*, «Bollettino d'Arte», XII (1918), 9/12 (settembre-dicembre), p. 270.
50. ASCMn, Cauta Custodia, b. 18 bis; L.O. TAMASSIA, *Dossier. I Musei Civici di Mantova. A: Il deposito in Palazzo Ducale. B: Palazzo Accademico sede dei Musei Civici*, testo dattiloscritto conservato presso l'Accademia Nazionale Virgiliana, 1995/1996, p. 16. Il lavoro di ricerca svolto da Luisa Onesta Tamassia, tra settembre 1995 e marzo 1996, rientra in un progetto finalizzato alla ricostruzione documentaria della proprietà delle collezioni civiche mantovane al 1915.
51. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 32, 167; TAMASSIA, *op. cit.*, p. 16.
52. Ada Sacchi Simonetti (Mantova, 1874 - Niterói, Brasile, 1944) è direttrice della Biblioteca Comunale di Mantova dal 1902 al 1925, quando si è allontanata per i contrasti con l'amministrazione fascista cittadina. Virgilio Coppi (Mantova, 1882 - Milano, 1948) è primo cittadino di Mantova dal 1920 al 19 giugno 1921, quando la minaccia dello squadristo fascista costringe alle dimissioni l'intera Giunta e Consiglio Comunale.
53. BCTMn, Archivio Storico, b. 117, fasc. 1, protocollo 543, anno 1921.
54. Guglielmo Pacchioni (Pavullo nel Frignano, 1882 - Milano, 1969) è regio ispettore ai Monumenti a Palazzo Ducale dal 1912 al 1923 in collaborazione con Pietro Minghetti. In questo periodo supervisiona il restauro di Palazzo Ducale e anche l'organizzazione delle corpose collezioni archeologiche e di arte medievale e moderna della città di Mantova.
55. Per approfondimenti su parte delle attività di restauro condotte a Mantova da Luigi Boccalari e Maria Mattioli si veda: P. ARTONI, *Contributo per una storia del restauro a Mantova: Luigi Boccalari (1874-1918)*, «Postumia», 21 (2010), 1-2, pp. 147-167.
56. BCTMn, Archivio Storico, b. 117, fasc. 1, protocollo 729, anno 1921.
57. BCTMn, Archivio Storico, b. 116, fasc. 2; TAMASSIA, *op. cit.*, pp. 43, 62. Clinio Cottafavi (San Martino in Rio, 1863 - Mantova, 1937) è segretario dell'Accademia Virgiliana, ispettore ai monumenti del distretto di Mantova e direttore di Palazzo Ducale.
58. ASCMn, Cauta Custodia, b. 18 bis; TAMASSIA, *op. cit.*, p. 44. Attalo Poldi (Bigarello, 1905 - ?) è architetto dal 1935; autore insieme a Enzo Mastruzzi, Ricciardo Campagnari e Fernando Cazzaniga del Palazzo La Cervetta in via Broletto, a fianco della chiesa di Sant'Andrea.
59. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 166; RAGIONE, OCCHIPINTI CONFALONIERI, *op. cit.*, p. 79 nota 6. Assirto Coffani (Mantova, 1920-1979), fondatore e titolare della ditta di restauro Coffani, conduce molteplici restauri sulle opere conservate in Palazzo Ducale.

60. APDMn, Capitolato 2546/1971, perizia numero 4 del 10 aprile 1971.
61. M.L. Casanova Uccella, 51. *Veduta di Roma nel sec. XV*, in *Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco*, catalogo della mostra (Roma 1980), a cura di M.L. Casanova Uccella, Roma, De Luca, 1980, pp. 93-94.
62. APDMn, Capitolato 2102/1984, perizia numero 5 del 18 giugno 1984.
63. C.W. WESTFALL, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma, Carocci, 1984, p. 178.
64. *Roma 1300-1875. La città degli anni santi. Atlante*, catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Milano, Mondadori, 1985, p. 120.
65. M.T. FIORIO, *Anonimo del XVI secolo. 141. Veduta di Roma*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova 1994), a cura di J. Rykwert e A. Engel, Milano, Electa, 1994, pp. 540-542.
66. A. TERMINIO, 84. *Pianta di Roma nel XV secolo*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli 1998-1999), a cura di C. De Seta, Roma, De Luca, 1998, pp. 176-177.
67. M. FAGIOLO, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e anti-quaria della veduta di Mantova*, in *Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma 2000-2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma, Artemide, 2000, pp. 69-77; M. BEVILACQUA, 3. *Panorama di Roma*, *ibid.*, p. 136.
68. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 166-167; RAGIONE, OCCHIPINTI CONFALONIERI, *op. cit.*, p. 79 nota 6.
69. L'operazione di pulitura è svolta con due metodi differenti: dapprima è effettuata una pulitura di tipo chimico «mediante l'applicazione a tamponcino o a pennello di solventi organici e/o soluzioni basiche», in seguito è effettuata una pulitura a secco «con l'utilizzo di bisturi e spatoline per la rimozione di residui particolarmente compatti». Anche il reintegro cromatico è eseguito con due modalità differenti: «con tecnica riconoscibile sulle lacune più estesi e con tecnica imitativa sulle lacune minori», adoperando colori ad acquerello. Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova, MN. 860/2005, relazione del 20 gennaio 2005.
70. *Imago urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna*, catalogo della mostra (Roma 2005), a cura di C. De Seta, Milano, Electa, 2005, p. 19.
71. B. R., *Mantova presta Roma a Roma*, «Gazzetta di Mantova», 20 gennaio 2005, p. 28.
72. RAGIONE, OCCHIPINTI CONFALONIERI, *op. cit.*, p. 79 nota 6.
73. G. MORELLO, *Panorama di Roma*, in *La Guardia Svizzera Pontificia. 500 anni di storia, arte e vita*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 2006), a cura di G. Morello, Pomezia, Società Tipografica Romana, 2006, p. 15.
74. F. CANTATORE, 18. *Veduta di Roma*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova 2006-2007), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F.P. Fiore, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 239-240.
75. M. BOROBIA, Cat. 22. *Vista de Roma en el siglo XV, después de 1538*, in *Arquitecturas pintadas del Renacimiento al siglo XVIII*, catalogo della mostra (Madrid 2011-2012), a cura di D. Rodríguez e M. Borobia, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2011, p. 161.
76. *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, catalogo della mostra (Venezia 2014), a cura di C. De Seta, Milano, Skira, 2014, p. 163.

77. *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso 2015-2016), a cura di L. Puppi, Milano, Skira, 2015, p. 61.
78. E. TOFFALI, *Scheda 1 2.4. Veduta di Roma*, in *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, catalogo della mostra (Roma 2017), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Napoli, Artè'm, 2017, pp. 144-145.
79. Per l'occasione si tiene una conferenza dello storico dell'arte Enrico Maria Dal Pozzolo e dell'archeologa Patrizia Basso, del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università degli Studi di Verona.
80. A. PORTIOLI, *Cronaca e fatti diversi*, cit., p. 3.
81. *Ibid.*
82. B. AMANTE, *Il Natale di Roma. Ricorrenza MMDCCXXXII^a della fondazione di Roma*, Roma, Libreria Alessandro Manzoni, 1879, p. 108.
83. *Ibid.*, p. 109.

IRMA PAGLIARI

FINALMENTE INAUGURATO IL GABINETTO DELLE STAMPE E DEI DISEGNI IN TERESIANA



Il 17 dicembre 2022 è stato ufficialmente inaugurato il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova. Grazie al contributo di Fondazione Banca Agricola Mantovana, una saletta posta al primo piano della biblioteca, nell'ala meridionale dell'edificio, accanto alla sala di lettura, è stata riorganizzata allo scopo, dotata di attrezzature informatiche d'avanguardia, arredata per poter accogliere alcuni utenti e conservarvi una buona quantità di incisioni, sciolte o rilegate in volume, precedentemente custodite nei magazzini¹. Finalmente.

Finalmente perché, come è sempre stato ben noto agli studiosi che hanno utilizzato i fondi antichi della Biblioteca Teresiana, essa conserva un ricchissimo patrimonio di stampe, libri illustrati, carte geografiche, manifesti, disegni e altro materiale grafico. Finalmente perché per questo delicato materiale è necessario prevedere una corretta conservazione, oltre che adottare attente procedure di consultazione in un luogo appositamente deputato². Su questi due versanti la Teresiana è attiva da sempre³: dall'inizio degli anni '90 del secolo scorso disponeva in modo permanente di un servizio di consultazione di opere di grafica nell'area destinata allo studio dei testi antichi e/o di pregio; la catalogazione sistematica era pratica costante; l'acquisto di nuovi documenti e l'accettazione di donazioni e depositi è stata un'attività continuativa allo scopo di arricchire di nuovi esemplari anche le collezioni di grafica⁴; infine, la digitalizzazione dei fondi manoscritti e speciali ha coinvolto anche il materiale grafico⁵. L'apertura del Gabinetto delle Stampe e dei Disegni è dunque l'esito sia dell'attenzione avuta fin da anni lontani per questa particolare tipologia di materiali, annoverati tra i fondi speciali da valorizzare in Teresiana anche dopo l'apertura della Biblioteca Baratta⁶, sia della più recente determinazione dell'Amministrazione a investire risorse per i servizi bibliotecari previsti nella storica biblioteca civica, cosa raramente verificatasi in passato.

Le ricerche promosse negli anni scorsi con tesi di laurea⁷ e indagini nell'archivio storico della Teresiana da poco riordinato, nell'Archivio Storico del Comune di Mantova e presso la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Brescia, Cremona e Mantova⁸, oggi restituiscono un patrimonio di conoscenze sulla storia, lo sviluppo e la consistenza delle collezioni: in sintesi, oltre mille stampe sciolte di varia provenienza e oltre quattrocento volumi a loro volta contenenti migliaia di stampe. Opere grafiche sono presenti in tutti i fondi della biblioteca, perché parti integranti di una gran quantità di volumi, quindi la ricognizione inventariale dei fondi teresiani in corso è assai complessa e i dati numerici divulgati in occasione dell'apertura del Gabinetto (stampe sciolte: 572 incisioni antiche; 564 incisioni moderne e contemporanee del XIX e XX secolo; 11.824 esemplari contenuti in volumi a stampa dal XVIII al XIX ecc.)⁹ sono destinati a modificarsi per l'addizione delle future scoperte e per le acquisizioni che certamente proseguiranno, per mantenere vivo il fondo di grafica e contribuire al suo sviluppo in funzione della ricerca. Si tratta di materiale di diversa natura, giunto dall'inizio del XIX secolo con varie modalità (doni, depositi in comodato, acquisti, lasciti, acquisizioni¹⁰, incorporazioni da altri istituti, quali il civico Museo Patrio¹¹) e che copre un ampio arco cronologico, dagli albori della stampa tipografica a oggi. La catalogazione e indicizzazione in corso hanno suggerito la suddivisione di tale imponente mole di materiale in sezioni tipologico-tematiche: cartografia, con oltre 1800 esemplari, di cui circa 300 carte e vedute di Mantova e del territorio, il filone più noto e apprezzato in particolare dagli studiosi di storia, arte, architettura e urbanistica mantovana, oltre che il più incrementato con acquisti e doni negli ultimi decenni; arte, il nucleo di incisioni più consistente, con oltre 5500 esemplari; archeologia, con 2500 unità; architettura, storia, medicina e anatomia che nell'insieme contano qualche centinaio di incisioni¹². Una segnalazione particolare merita la sezione di grafica d'arte moderna e contemporanea che, a partire dal 1993 circa, è stata considerata come fondo speciale, da collezionare per alcune precise ragioni: documentare l'evoluzione delle tendenze artistiche novecentesche e proseguire l'aggiornamento delle collezioni grafiche teresiane, nella consapevolezza che nessun'altra istituzione pubblica stesse raccogliendo in modo sistematico la produzione contemporanea mantovana. Anche allo scopo di evitare la dispersione degli esemplari che ancora si potevano recuperare, è stata via via costituita una sezione che conta quasi 600 grafiche d'arte, alcune decine di libri d'artista e centinaia di manifesti¹³. Queste opere sono state spesso acquistate (per esempio, il Fondo CCCP, nel 1996), ma anche depositate o donate (è il caso del Fondo di disegni di Alessandro Dal Prato, giunto nel 2004 per lascito testamentario)¹⁴.

Nell'azzardata avventura di ritagliare uno spazio specifico di valorizzazione del fondo di stampe e disegni della Teresiana mi sono confrontata anche con un competente consigliere: il dottor Gianluigi Arcari, riconosciuto studioso della

grafica “mantovana” antica e contemporanea, titolare di una libreria antiquaria in città. Nella formulazione del progetto e nella sua progressiva realizzazione mi sono più volte avvalsa dell’incoraggiamento e dei suggerimenti dell’amico Arcari (da me conosciuto in precedenza come editore e collaboratore nella pubblicazione di due miei studi sulla cartografia mantovana)¹⁵: dall’indicazione dell’approvvigionamento a favore della biblioteca di fondamentali repertori bibliografici in tema di stampe all’epoca assenti, alla segnalazione di opportunità di acquisto di importanti fondi di materiale originale.

A questo proposito mi permetto una autocitazione relativa all’acquisizione del Fondo Cancellieri:

Nell’ambito di questo ambizioso programma si inquadra l’acquisto del materiale del fondo Collettivo grafico Circolo Ottobre e Studio grafico CCCP [...]. L’acquisto avvenne nell’agosto del 1996 [...].

Era stato Gianluigi Arcari che, all’incirca un anno prima, mi aveva parlato dell’esistenza di una raccolta di opere grafiche e manifesti che documentava una particolare tecnica esecutiva, la serigrafia, usata sistematicamente a Mantova negli anni Settanta e Ottanta, ma che era rappresentativa dell’esperienza artistica, culturale e politica di vari gruppi anche in altre città d’Italia. Cesare Cancellieri aveva partecipato alla produzione di quasi tutto questo materiale, l’aveva conservato ed era desideroso di trovargli una destinazione pubblica.

Ci incontrammo alcune volte per valutare in modo più approfondito il valore artistico e documentario della collezione e l’opportunità di una sua acquisizione alla civica biblioteca cittadina e poi concordammo per l’acquisto. [...] Cesare Cancellieri era particolarmente soddisfatto del destino di questa sua collezione perché in una biblioteca pubblica non solo sarebbe stata ordinata, inventariata, catalogata e probabilmente, in futuro, anche studiata, ma soprattutto sarebbe stata fruita senza limitazioni [...]. Certamente fu questo il motivo principale che lo convinse e determinò la sua scelta di destinare il patrimonio alla civica Teresiana, scelta che sono molto orgogliosa di avere in qualche modo favorito e portato a compimento¹⁶.

Con l’apertura del Gabinetto, il percorso non può essere considerato concluso. Infatti, per agevolare gli studiosi e nel contempo preservare un materiale dal supporto tanto delicato, è stata già preannunciata la pubblicazione *online* dei dati inventariali corredati dall’immagine di ciascun esemplare¹⁷.

In attesa di vedere terminate la catalogazione e la digitalizzazione dell’intero fondo di grafica teresiana, non sarà qui inutile ricordare l’esistenza di almeno altre tre collezioni di proprietà comunale da trasferire nel nuovo Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Teresiana, quale luogo deputato alla gestione e messa a disposizione di questo tipo di produzione grafica. Mi riferisco al Fondo di stampe artistiche e cartografiche di proprietà comunale, conservato da circa un secolo in Palazzo Ducale e inventariato intorno al 2013, dopo un attento e lungo lavoro di verifica effettuato congiuntamente dai funzionari del Comune e della

Soprintendenza per i Beni Storici Artistico ed Etnoantropologici per le province di Brescia, Cremona e Mantova¹⁸. A questo importante nucleo si devono aggiungere le numerose matrici calcografiche e i circa 350 disegni artistici conservati a Palazzo Te e il corposo fondo cartografico Sammartini di circa 1000 esemplari che il Comune di Mantova acquistò nel 2003 da Teodora (Tudy) Sammartini, attualmente collocato in cassettiere in Palazzo San Sebastiano. La loro fruizione pubblica non è semplice perché le istituzioni che li conservano non sono preposte alla gestione diretta di servizi di consultazione delle opere di grafica solitamente conservate in magazzino¹⁹. Quindi, quale luogo migliore della Teresiana per poter gestire, vedere e studiare correttamente questi disegni e incisioni di proprietà pubblica?

Infine, vorrei citare l'esempio della Fondazione Le Pescherie di Giulio Romano, che nel 2017 ha depositato in comodato alla Teresiana i 120 esemplari della propria collezione grafica con lo scopo della buona conservazione e pubblica fruizione, per auspicare che anche altre istituzioni pubbliche e private esistenti in città adottino convintamente la stessa scelta di conferire in deposito alla Teresiana i propri fondi di grafica per una loro corretta conservazione, un'adeguata valorizzazione e un'ampia fruizione pubblica, riconoscendo a tale biblioteca il ruolo di istituzione deputata alla gestione della documentazione grafica presente sul territorio.

ABSTRACT

Notes on the opening, in December 2022, of the “Gabinetto delle Stampe e dei Disegni” (the archive of prints and drawings) within the Biblioteca Comunale Teresiana of Mantua.

NOTE

1. C. PISANI, *Gabinetto delle Stampe e dei Disegni*, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 2022, p. 3.
2. *Conservazione dei beni materiali librari, archivistici e grafici*, a cura di M. Regni e P.G. Tordella, 2 voll., Torino, Allemandi, 1996-1999; C. FEDERICI, *La conservazione del patrimonio librario in Biblioteca*, in *La Biblioteca Comunale Teresiana fra storia e futuro*, a cura di C. Guerra, Mantova, Publi Paolini, 2014, pp. 87-108.
3. I. PAGLIARI, *La Biblioteca comunale di Mantova fra tradizione e automazione*, in *Le biblioteche comunali in provincia di Mantova*, a cura di D. Carnevali, Mantova, Casa del Mantegna, 1993, pp. 10-15; *Le biblioteche di Mantova. Breve guida ai servizi delle Biblioteche del Comune e di altri enti pubblici e privati*, Mantova, Biblioteca Comunale di Mantova, 1995, p. 19; G. CIARAMELLI, *Sezione Gabinetto delle stampe*, in *I fondi speciali delle biblioteche lombarde. Censimento descrittivo*, a cura dell'Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età contemporanea, II, Milano, Bibliografica, 1998, pp. 586-587; I. PAGLIARI, *La Biblioteca Teresiana tra storia e futuro*, in *Percorsi nella Biblioteca Teresiana*, a cura di I. Pagliari, Mantova, Associazione Amici delle Biblioteche Comunali

- di Mantova - Associazione Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani, 2001, p. 11; EAD., *Biblioteca Comunale Teresiana, Mantova*, «Wuz», 2 (marzo 2002), pp. 46-50; C. GUERRA, *La "nuova" Biblioteca Teresiana di Mantova. Il restauro*, «Biblioteche oggi», XXVIII (2010), 2 (marzo), p. 45; I. PAGLIARI, *Il gabinetto delle stampe e dei disegni*, in *La Biblioteca Comunale Teresiana fra storia e futuro*, cit., pp. 159-163.
4. *Acquisizioni 1990-2020: Lo sviluppo delle collezioni della Biblioteca Teresiana*, a cura di P. Di Viesti e F. Bianchi, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana - Publi Paolini, 2020.
 5. *La Biblioteca Digitale della Teresiana di Mantova*, a cura di P. Di Viesti e C. Guerra, «Civiltà Mantovana», terza serie, XLVII (2012), 133 (primavera), pp. 155-156.
 6. In vista dell'apertura della Biblioteca Mediateca Baratta, l'Amministrazione comunale di Mantova approvò le *Linee guida per lo sviluppo dei servizi bibliotecari della città di Mantova* (giugno 1998) e la *Ridefinizione dei servizi bibliotecari urbani* (7 ottobre 1998). Tali atti sono stati pubblicati in «Ospedale dell'anima. Bollettino degli Amici delle Biblioteche Comunali di Mantova», numero unico (dicembre 2000), pp. 14-26.
 7. C. RIGA, «Il Gabinetto delle stampe e dei disegni della Biblioteca "Teresiana" di Mantova. Storia, riordino e fruizione di una collezione», tesi di laurea magistrale in discipline artistiche, relatore prof. M. Bassetti, Università degli studi di Verona, a.a. 2018-2019.
 8. C. PISANI, *Le collezioni storico-artistiche del Comune di Mantova. Sulle tracce di un patrimonio da riscoprire*, in *Il Museo Statuario di Mantova 1790-1915: fotografie e documenti*, a cura di C. Pisani e C. Guerra, Mantova, Publi Paolini - Biblioteca Comunale Teresiana, 2015, pp. 101-102.
 9. PISANI, *Gabinetto delle Stampe e dei Disegni*, cit., p. 4.
 10. I. PAGLIARI, *Le acquisizioni di Beni culturali al patrimonio civico*, in *Le collezioni storiche e artistiche di Mantova*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXV (2000), 110 supplemento (aprile), pp. 23-30; *Gabinetto delle stampe e dei disegni*, *ibid.*, pp. 71-76; *Donazioni*, in *Ospedale dell'anima*, cit., p. 29.
 11. PISANI, *Le collezioni storico-artistiche del Comune di Mantova*, cit., p. 101.
 12. RIGA, «Il Gabinetto delle stampe e dei disegni della Biblioteca "Teresiana" di Mantova», cit., pp. 92-199; PISANI, *Gabinetto delle Stampe e dei Disegni*, cit.
 13. *Le biblioteche di Mantova*, cit., p. 19; C. BARONI, I. PAGLIARI, *Presentazione*, in *Doré e Rabelais. Matrici silografiche per Gargantua e Pantagruelle*, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 1998, p. 3; PAGLIARI, *Biblioteca Comunale Teresiana*, cit., p. 50.
 14. PISANI, *Gabinetto delle Stampe e dei Disegni*, cit., pp. 22-24.
 15. I. PAGLIARI, *Città e stato dei Gonzaga nella cartografia a stampa*, in *Mantova gonzaghesca nelle stampe e nelle monete*, catalogo della mostra (Londra, 1981 - Mantova, 1982), Mantova, Comune di Mantova, 1982, pp. 19-73; EAD., *L'immagine di Mantova nella cartografia dalle origini all'Ottocento*, in P. CARPEGGIANI, I. PAGLIARI, *Mantova. Materiali per la storia urbana dalle origini all'Ottocento*, Mantova, Arcari, 1983, pp. 57-165.
 16. I. PAGLIARI, *L'acquisizione del "Fondo CCCP" alla Biblioteca Teresiana*, in *Giochi di contrasto. Cesare Cancellieri e il laboratorio culturale mantovano degli anni '70*, Mantova, Casa del Mantegna, 2004, pp. 55-56.
 17. PISANI, *Gabinetto delle Stampe e dei Disegni*, cit., p. 4.
 18. PISANI, *Le collezioni storico-artistiche del Comune di Mantova*, cit., pp. 91-103.
 19. PAGLIARI, *Il gabinetto delle stampe e dei disegni*, cit., p. 162.

Referenze iconografiche del volume

Copertina: Mantova, collezione Umberto Padovani, foto di U. Padovani.

Pagina 11: archivio Il Bulino edizioni d'arte.

Pagine 12-16: archivio R. Ghidotti, foto di Gabriele Milani.

Pagine 22-33: p. 22 Mantova, Palazzo Ducale, *Camera Picta*, parete dell'*Incontro*, particolare, su concessione del Ministero della Cultura - Palazzo Ducale di Mantova - divieto di duplicazione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, prot. 1543 del 9 maggio 2023; p. 33 Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1596, 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 44-54: archivio R. Margonari; immagini di pubblico dominio tratte dalla rete.

Pagine 58-96: autorizzazioni concesse, foto di Umberto Padovani; p. 58 (foto Giovetti), 92 e 96 Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Fondo Giulio Perina, foto di Umberto Padovani; figg. 1-9 archivio U. Padovani (figg. 1-2 da G.A. LENTINI, *Canzoni su lo zuffolo*, Asola, Tip. Scalini e Carrara, 1930; figg. 3 e 5 da «Il Frontespizio», rispettivamente dicembre 1931 e gennaio 1932; fig. 4 da «Il Ragguaglio», 1932; figg. 6, 7, 8 e 9 da «Il Rinascimento letterario», rispettivamente gennaio 1932, aprile 1932, marzo 1933, luglio-agosto 1933); figg. 10-11 Mantova, Biblioteca Teresiana, GR 122 (da «La Voce di Mantova» edizione della sera, rispettivamente 10 dicembre e 24 dicembre 1936); figg. 12-19 archivio U. Padovani (fig. 12 da *Incisori mantovani negli anni trenta*, catalogo della mostra (Virgilio 1984), Virgilio, Comune, 1984; fig. 13 da *Arte e Arti. Le collezioni camerali*, a cura di G. Algeri e G.M. Erbesato, Mantova, Tre Lune, 2001; fig. 14 da *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova, Arcari, 2011; figg. 15-16 e 18-19 Mantova, collezione Umberto Padovani; fig. 17 Sesto San Giovanni, collezione Sandro Perina).

Pagina 98: archivio R. Ragione e C. Occhipinti Confalonieri; Mantova, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, inv. generale 6882, Musei Civici di Mantova, autorizzazione del 30 maggio 2022 (prot. n. 51774/2022), © Comune di Mantova, Musei Civici.

Pagina 114: Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, autorizzazione del 10 maggio 2023 n. 18/2023 del Comune di Mantova - Settore Cultura, Turismo e Promozione della città - Servizio Biblioteche; foto di Giulia Flavia Baczynski.

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

Eros Aroldi, Riccardo Ghidotti
GianCarlo Malacarne, Renzo Margonari
Corrado Occhipinti Confalonieri, Umberto Padovani
Irma Pagliari, Roberto Ragione, Raffaele Tamalio

Gli argomenti

Editoriale

Un cippo segnaletico di età augustea nell'ager mantuanus
Le origini ebraiche di Eusebio Malatesta, fedelissimo di Federico I
Pasquale Miglioretti, scultore marmista neoclassico e romantico
Le xilografie di Giulio Perina degli anni Trenta
Ancora sulla «Veduta di Roma» di Palazzo San Sebastiano
Inaugurato il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni in Teresiana

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83
Tassa pagata - pieghi di libro a tariffa ridotta
Autorizzazione n. 184 del 31/03/92 di Poste Italiane S.p.A.
Direzione Commerciale Imprese - filiale di Modena