



CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LVIII

I 56

— rivista semestrale



autunno 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

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 dal 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; nella speranza di poterla presto ridistribuire sulle più tradizionali 160 pagine.

«Civiltà Mantovana»

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: *Gemma Alberigi Quaranta Capilupi (la seconda da destra) in vacanza con amici sul lago di Garda, XX secolo. Archivio Carlo Capilupi.*

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

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 è dichiarata
città nella Lista
del Patrimonio Mondiale nel 2008

MANTOVA
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

SOMMARIO

Un'ipotesi gonzaghesca per la «Madonna col Bambino e santi» del Pisanello <i>di</i> SERGIO PACCAGNINI	10
Tortelli di zucca: le lontane origini di un identificativo della cucina mantovana <i>di</i> GIANCARLO MALACARNE	32
Riflessi di una crisi geopolitica tra Gonzaga e Pico <i>di</i> ENZO GHIDONI	39
Fachetti, Rubens e due nuovi ritratti delle «altre donne» di Vincenzo I Gonzaga <i>di</i> LISA GOLDENBERG STOPPATO	51
La cappella di Santa Margherita in San Maurizio <i>di</i> ASIAH PINARDI	72
Momenti di vita privata del pittore Giuseppe Bazzani e il suo amore per i cani <i>di</i> AUGUSTO MORARI	90
Una donna mantovana: Gemma Alberigi Quaranta Capilupi <i>di</i> VANNA MANFRÈ	100

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

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

LISA GOLDENBERG STOPPATO, nata a Boston, si è formata allo Smith College e all'Università di Firenze sotto Mina Gregori, con una tesi sul ritrattista della corte medicea Giusto Suttermans. Ha lavorato presso il Medici Archive Project, sia come borsista sia come coordinatrice del corso di introduzione agli studi archivistici. Ha pubblicato numerosi studi dedicati alla ritrattistica cinque e secentesca e collaborato a cataloghi di mostre in Italia e all'estero

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

VANNA MANFRÈ è laureata in Conservazione dei Beni culturali all'Università di Parma e diplomata in Archivistica, Paleografia e Diplomatica alla Scuola annessa all'Archivio di Stato di Mantova, dove attualmente lavora. Si è occupata a lungo di archivi di famiglie gentilizie mantovane, valorizzandone in particolare i ricchi carteggi settecenteschi e le figure femminili.

AUGUSTO MORARI, pittore e restauratore, ha recentemente curato: per il Museo Diocesano di Mantova le mostre e i relativi cataloghi di Domenico Pesenti, delle *Anunciazioni* e di Giuseppe Bazzani; il convegno su Serafino dei Serafini presso gli Istituti Santa Paola; il catalogo delle opere di Bazzani della collezione di Cesare Rimini di Milano; la mostra e il catalogo *Le pareti delle meraviglie: corami a corte tra i Gonzaga e l'Europa* (Palazzo Te).

SERGIO PACCAGNINI, dopo aver lavorato in svariati campi, si dedica da alcuni anni allo studio di temi legati alla storia dell'arte, assecondando una passione ereditata dal padre, celebre per la scoperta del ciclo pittorico di Pisanello a Mantova negli anni Sessanta. Sta lavorando a una pubblicazione sull'artista tardogotico, con la quale intende precisare aspetti, in parte inediti, dell'impresa mantovana del pittore, in merito a committenza, cronologia e iconografia.

ASIAH PINARDI, laureata in Beni culturali e laureanda in Fonti e strumenti per la Storia dell'Arte presso l'Università di Pavia, è operatrice didattica presso il Museo di Palazzo Ducale di Mantova; collabora con Progetto Infanzia e ha pubblicato articoli sui linguaggi visivi per le riviste «Giunti Scuola dell'Infanzia» (2022) e «Vita scolastica» (2023).



1. Pisanello (?), Iniziale S, Conversione di san Paolo. Malibu, Getty Museum.

SERGIO PACCAGNINI

UN'IPOTESI GONZAGHESCA
PER LA «MADONNA COL BAMBINO E SANTI»
DEL PISANELLO

Nel 1972 Bernhard Degenhart pubblicava una miniatura inedita ritagliata da un graduale avente per tema la *Conversione di san Paolo* e l'attribuiva, per il *ductus* e la qualità pittorica, a Pisanello. Una grande S nastriforme divide in due la scena: in basso si osserva un armato che cade da cavallo, mentre in alto, sullo sfondo di un paesaggio montano, è raffigurato un cavaliere accompagnato da un paggio e da uno scudiero (*fig. 1*)¹. Secondo lo studioso tedesco, il tricolore gonzaghesco della mantellina, replicato anche nel cimiero del paggio, e l'impresa del *Sole raggiato*² esibita nella bardatura del cavallo, identificavano nel cavaliere Ludovico Gonzaga, al quale andava quindi attribuita la commissione del graduale. Confrontando il volto di quel cavaliere (*fig. 2*) con quelli di san Giorgio (*fig. 3*) e di sant'Eustachio (*fig. 4*) raffigurati nei due dipinti del Pisanello conservati a Londra (la *Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate* e la *Visione di sant'Eustachio*), e con l'effigie di Ludovico Gonzaga nota dalla medaglia dello stesso Pisanello (*fig. 5*), Degenhart concludeva che anche quei dipinti ritraevano il marchese mantovano e che tutte quelle opere andavano riferite alla tarda maturità del pittore veronese³.

Mentre sull'identificazione del cavaliere in Ludovico Gonzaga c'è stata un'ampia convergenza di pareri, sulla paternità pisanelliana della miniatura la critica si è invece divisa, anche se gli argomenti contrari si riducono in sostanza all'impossibilità di effettuare confronti con miniature attribuibili con certezza a Pisanello⁴. La qualità esecutiva, i punti di contatto con alcuni disegni dell'artista, la particolare tecnica a tratteggi minuti, non sarebbero sufficienti secondo alcuni studiosi per assegnare la miniatura a Pisanello «même si tous les éléments de la composition renvoient au vocabulaire pisanellien»⁵. Opinione per opinione, credo tuttavia che la proposta del Degenhart resti la più concreta, così come il riferimento dei due dipinti di Londra all'ambito di Ludovico Gonzaga. Ritengo infatti poco probabile l'eventualità che committenti diversi – tanto più se, come sembra, si tratta di principi – abbiano prestato il proprio volto a quei santi in opere dello stesso autore, dello stesso periodo e dallo stesso carattere devozionale.

2. *Pisanello* (?),
Ludovico
Gonzaga.
Malibu, Getty
Museum
(particolare).



3. *Pisanello*,
San Giorgio.
Londra,
National
Gallery
(particolare).

4. *Pisanello*,
Sant'Eustachio.
Londra,
National
Gallery
(particolare).



5. *Pisanello*,
Ludovico
Gonzaga.
Berlino,
Münzkabinett
(particolare).

D'altra parte, l'ambito gonzaghese per quelle opere non è una novità, ed è stato riproposto anche in tempi relativamente recenti riguardo alla *Visione di sant'Eustachio* (fig. 6), una delle due tavole del Pisanello conservate a Londra, che secondo il Marinelli potrebbe essere identificata nel «quadro di S. Eustachio che viene da Alberto Duro» posseduto alla fine del Cinquecento dal cardinale Scipione Gonzaga⁶. L'ipotesi riposa sul fatto che il dipinto originale del Pisanello, rintracciato nel 1851 presso un collezionista tedesco, era anch'esso catalogato come opera di Albrecht Dürer, finendo poi venduto in Inghilterra con quell'attribuzione⁷. La proposta è indubbiamente suggestiva, anche se andrebbe spiegato perché di un quadro dipinto da Pisanello a Mantova verso la metà del Quattrocento si fosse smarrita dopo circa un secolo e mezzo la memoria dell'autore e perché quel quadro si trovasse a Roma presso Scipione Gonzaga come opera di Dürer, di cui il cardinale, appassionato collezionista di opere grafiche, aveva raccolto «due libri di stampe in legno e in rame»⁸. Più consistente è invece a mio parere l'indizio che collega a Mantova e ai Gonzaga l'altra tavola del Pisanello conservata a Londra, la *Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate*⁹, la sola che ci è giunta con la firma del pittore. Se è ormai unanimemente riconosciuto il carattere tardo di questo piccolo capolavoro, resta invece aperta e dibattuta la questione della sua committenza. Al nome del marchese di Ferrara Leonello d'Este, il primo a essere avanzato, si sono infatti aggiunti quelli del suo omologo mantovano Ludovico Gonzaga e, in tempi più recenti, del duca di Milano Filippo Maria Visconti, del principe-vescovo belga Jean de Heisberg (di passaggio a Ferrara nel 1444) e del re di Napoli Alfonso V d'Aragona, alla cui corte Pisanello si recò tra il 1448 e il 1449 e dove si perdono definitivamente le sue tracce¹⁰.



6. Pisanello, Visione di sant'Eustachio. Londra, National Gallery.

L'elemento che indirizza verso l'ipotesi gonzaghesca si trova in una citazione della tavoletta pisanelliana da me casualmente scoperta nelle *Ore di Cecilia Gonzaga*, un offiziolo del settimo decennio del Quattrocento riccamente illustrato da miniatori lombardi e conservato a New York presso la Morgan Library¹¹. Il codice, cui è stato dedicato di recente un interessante saggio monografico¹², contiene una curiosa versione della *Sacra Famiglia* (c. 217r) con Gesù Bambino sgambettante in un prato tra Giuseppe e Maria. Le superfici della miniatura e del dipinto sono in proporzione equivalenti, così come gli spazi destinati al cielo e al suolo, trasformato nella miniatura da un terreno arido e inospitale a un ridente prato fiorito. Analoga è anche la collocazione dei personaggi nello spazio, con Giuseppe al posto di sant'Antonio e Maria di san Giorgio. In mezzo, dove nel quadro s'insinuano la testa di un cinghiale e la coda di un drago, c'è nella miniatura Gesù Bambino, mentre i musci dei cavalli con cui Pisanello simula un proseguimento a destra della scena sono sostituiti dal miniatore, allo stesso scopo, con gli alberi che si affacciano a sinistra. Il boschetto sullo sfondo serve invece in entrambe le scene a «diaframmare il luogo dell'azione dal rimanente universo»¹³. Se questi elementi possono apparire troppo generici e non sufficienti a collegare la miniatura con il dipinto del Pisanello, il confronto tra san Giuseppe e sant'Antonio appare invece decisivo: nonostante il mantello dal colore diverso, la barba arricciata e corta, l'espressione bonaria, l'aureola gotica e il bastone al posto della campanella, il santo della miniatura è infatti una chiara replica, sia pure camuffata, dell'eremita pisanelliano (figg. 7-8).



7. Terzo miniatore delle Ore di Cecilia Gonzaga, Sacra Famiglia.
New York, Morgan Library, ms. M 454, c. 217r.

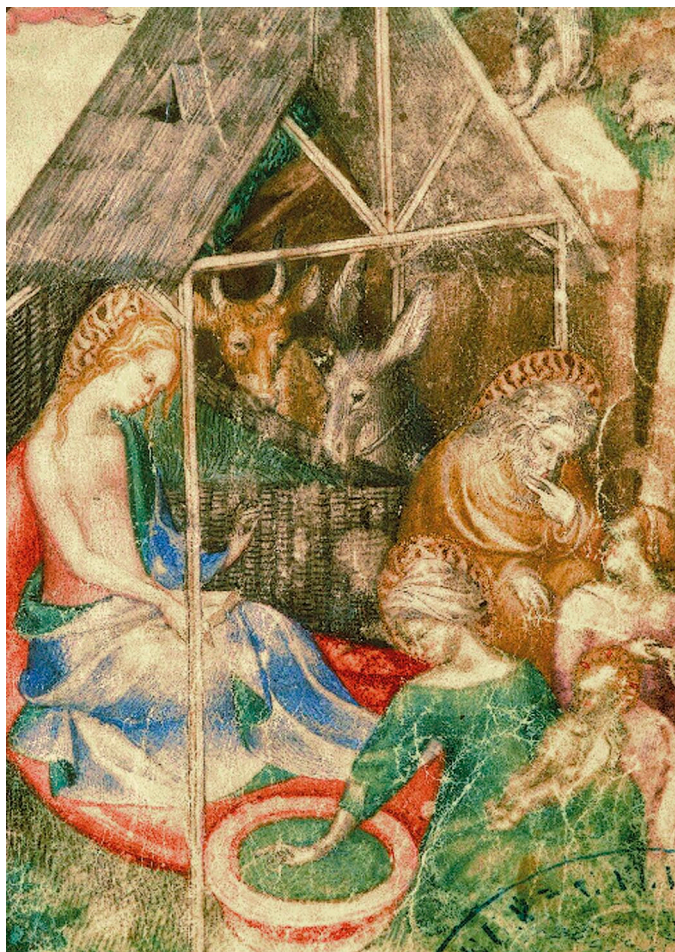


8. *Pisanello, Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate.*
Londra, National Gallery.



9. Secondo miniatore delle Ore di Cecilia Gonzaga, Natività.
New York, Morgan Library, ms. M 454, c. 190r.

Nella decorazione del libro, destinato a Cecilia Gonzaga, figlia del marchese Ludovico¹⁴, sono state finora individuate due diverse mani. L'identificazione del miniatore principale nel Maestro delle Ore Birago¹⁵, attivo prevalentemente a Pavia e già orientato verso le novità ferraresi, ha permesso di collocare con certezza nell'ambito lombardo l'esecuzione del codice. Nulla si sa invece del secondo artista¹⁶, ancora legato alla tradizione di Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo, come dimostrano per esempio i toni morbidi e le figure delicate che si osservano nella *Natività* (fig. 9), dov'è riproposta, in una versione assai simile a quella miniata da Michelino in un offiziolo oggi ad Avignone (fig. 10), la variante del primo bagno di Gesù, proveniente dall'iconografia bizantina e progressivamente abbandonata nel corso del Trecento¹⁷.



10. Michelino da Besozzo, *Ore di Avignone*, Natività.
Avignone, Bibliothèque Municipale, ms. III, c. 21r.

L'anonimo miniatore che per il suo san Giuseppe ha preso a prestito, camuffandone l'aspetto, il sant'Antonio abate del Pisanello non è però né il primo né il secondo artista, ma un terzo, come mi è stato confermato dallo stesso conservatore del dipartimento manoscritti antichi della Morgan Library¹⁸. La monumentalità del gruppo della *Sacra Famiglia* e la sua tridimensionalità – accentuata dal movimento in avanti del Bambino – messe a confronto con le figure statiche e sfumate del secondo miniatore, i colori più intensi, la diversa rappresentazione del paesaggio, della vegetazione, del cielo, sono le prove evidenti di un'altra mano. Ma più ancora di aver individuato nel codice un terzo miniatore, ritengo significativo il fatto che l'anonimo artista abbia potuto studiare da vicino il quadro del Pisanello, traendone il particolare del santo e prendendone a modello le stesse soluzioni compositive.

Dove si trovasse in origine il dipinto non lo sappiamo con certezza, tuttavia la citazione dell'anonimo miniatore permette di respingere la maggior parte delle ipotesi finora avanzate sulla sua provenienza e di sostenerne, con qualche buon argomento, quella gonzaghese. Si può intanto escludere che il miniatore abbia visto il quadro del Pisanello a Napoli, dato che l'offiziolo che ne contiene la citazione è lombardo per scuola, committenza e destinazione¹⁹. Un ragionamento analogo si può fare anche per Ferrara, perché se è vero che nell'Ottocento il quadro del Pisanello si trovava in una collezione di quella città, va detto però che quella collezione ospitava dipinti di varie provenienze, Mantova inclusa²⁰. D'altra parte, se come credo la decorazione del libro non era stata completata nella bottega pavese (o milanese) del maestro principale, ritengo illogico che da quella bottega il manoscritto giungesse a Ferrara anziché a Mantova dov'era destinato, e dove certo non mancavano i miniatori. Per questo motivo mi sento di escludere che la tavola del Pisanello, citata dal nostro miniatore, si trovasse in origine a Ferrara e fosse di committenza estense.

Sembrerebbe a questo punto che siano destinate a restare in campo, riguardo alla provenienza del dipinto, solo le ipotesi gonzaghese e viscontea, anche se a proposito di quest'ultima va escluso che il san Giorgio del quadro possa identificarsi con Filippo Maria Visconti, il cui volto massiccio, già impietosamente ritratto da Pisanello in disegno e in medaglia, appare inconfondibile con quelli dei santi pisanelliani, anche accettandone una generosa idealizzazione. Poco consistente mi pare anche la proposta di considerare il dipinto come un regalo di nozze commissionato dal Visconti per Francesco Sforza, che il 25 ottobre 1441 avrebbe sposato sua figlia Bianca Maria. San Giorgio avrebbe in questo caso le sembianze dell'allora quarantenne condottiero, futuro duca di Milano²¹. Ciò appare però in contrasto col carattere di devozione privata del quadro, nel quale è pressoché certo che si sia fatto ritrarre lo stesso committente²². L'ipotesi mantovana resta quindi, a mio giudizio, la più plausibile, e così il collegamento dei due dipinti di Londra a Ludovico Gonzaga e al periodo iniziale del suo marchesato. Un riferimento al suo predecessore Gianfrancesco mi sembra invece improbabile. Per quanto Pisanello si trovasse al suo servizio nel 1439, e poi dall'agosto del 1441 all'ottobre del 1442²³, non credo che per gli impegni già assunti avrebbe avuto il tempo di eseguire dipinti la cui tecnica miniaturistica e la cura maniacale dedicata a ogni dettaglio avrebbero richiesto lunghi tempi d'esecuzione. Nel 1439 Pisanello era infatti impegnato nella decorazione di una cappella a Marmiolo, residenza di campagna dei Gonzaga²⁴. Lo sappiamo da una lettera inviata a Francesco Sforza il 6 marzo 1440 nella quale Pisanello accenna appunto a un'«opera principiata a la capella de Marmiolo»²⁵ che era quindi ancora incompiuta quando, tra il settembre e l'ottobre del 1439, il pittore aveva incontrato a Verona lo Sforza, ottenendo un salvacondotto per recarsi a Mantova e «posser proseguir a la opera principiata»²⁶. Gli ottanta ducati ricevuti nel maggio di quell'anno²⁷ vanno dunque presumibilmente collegati a quella commissione, che sarà terminata entro

il 6 marzo 1440. A quel punto Pisanello avrebbe scritto allo Sforza chiedendogli un nuovo salvacondotto «duraturo per uno anno o per quello più tempo che vorà la signoria vostra» per uscire in sicurezza dai territori dei Gonzaga e recarsi dove l'attendevano incombenze personali e impegni di lavoro, com'è attestato ad esempio dal ritratto di Leonello d'Este eseguito a Ferrara durante quella trasferta²⁸. A proposito di questo ritratto, se prestiamo fede alle parole del poeta-giurista veneziano Ulisse Aleotti, Pisanello impiegò diversi mesi per eseguirlo²⁹. Anche giudicando eccessiva quell'affermazione, non è un mistero che Pisanello non fosse un fulmine di guerra nel realizzare i suoi dipinti. Se si considera poi che nella tarda primavera del 1439, dopo essere stato pagato a Mantova, era andato con tutta probabilità a Firenze – dove, secondo Paolo Giovio, avrebbe ritratto in medaglia l'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo³⁰ – e si era poi recato a Verona, ecco che lo spazio per inserire in quella stagione anche i dipinti di Londra appare troppo esiguo, tanto più che Pisanello un dipinto per il marchese Gianfrancesco l'avrebbe comunque eseguito, ed è la tela raffigurante *Dio Padre* che il pittore porterà poi con sé a Ferrara e della quale gli verrà chiesta la restituzione³¹. Nel successivo soggiorno presso la corte dei Gonzaga, iniziato il 16 agosto 1441 e terminato bruscamente nell'autunno dell'anno successivo, Pisanello avrebbe sì avuto il tempo materiale per realizzare quei dipinti, ma credo – come ho cercato di argomentare in un lavoro di prossima pubblicazione – che fosse interamente assorbito dalla preparazione e dalla realizzazione di un grandioso ciclo pittorico del quale, com'è noto, sono stati scoperti e recuperati negli anni Sessanta dello scorso secolo ampi frammenti³². Impresa che sarebbe poi rimasta interrotta a causa di un provvedimento giudiziario del Consiglio dei Dieci che condannava il pittore, per comportamenti ostili alla Repubblica, al domicilio coatto a Venezia (17 ottobre 1442)³³. Che Pisanello, pur costretto a lasciare la corte mantovana, avesse ancora in corso importanti commissioni pittoriche con Gianfrancesco Gonzaga – e che non si trattasse di opere mobili pare evidente, dato che per queste la presenza a Mantova non era necessaria – lo si deduce dalla preoccupazione del marchese, il quale il 28 febbraio 1443, non vedendolo rientrare a corte e avendo saputo che si trovava a Ferrara, scriveva al figlio Guglielmo d'informarsi se quanto si diceva intorno all'impossibilità per Pisanello di tornare a Mantova corrispondesse al vero³⁴. Come ho già detto in precedenza, ritengo poco probabile che Gianfrancesco abbia commissionato a Pisanello le tavolette di Londra durante i soggiorni del pittore a Mantova tra il 1439 e il 1442, ma è ancora più improbabile, anzi direi da escludere, che ciò sia accaduto quando questi si trovava confinato a Ferrara. Pisanello, infatti, pur reclamando dal marchese il pagamento degli ultimi lavori eseguiti a Mantova, non avrebbe ricevuto altro che vaghe promesse. La morte di Gianfrancesco, a pochi mesi di distanza dall'ultima lettera inviata al pittore, nella quale restavano ancora insoddisfatte le sue richieste di denaro, avrebbe lasciato quella situazione irrisolta, forse sanata più tardi da Ludovico Gonzaga nell'ambito delle nuove commissioni affidate all'artista:

A la parte tu scrivi dimandando dinari et cetera, al presente Dio sa non te ne porremmo dare alcuno [...] vederemo se 'l serà possibile farte alcuna provisione, e possendo la faremo de bona voglia, perché la natura nostra sempre è stata da soddisfare volentiera a chi debe haber da noi³⁵.

Che i contatti tra Pisanello e i Gonzaga fossero ripresi dopo la morte di Gianfrancesco è dimostrato dalle medaglie realizzate dall'artista per la corte mantovana nella seconda metà degli anni Quaranta³⁶, anche se è possibile che non si fossero mai interrotti. Nulla infatti poteva impedire a Pisanello, per quanto confinato a Ferrara, di continuare a lavorare per i Gonzaga, eseguendo non solo medaglie, ma anche quadri, come ipotizzato dal Degenhart e da altri studiosi che hanno riferito a quel periodo e a quella committenza le due tavolette oggi a Londra³⁷. Riguardo a queste ultime, credo invece improbabile un loro collegamento con le «lodatissime tavole» citate da Bartolomeo Facio tra le opere mantovane del pittore³⁸. Il carattere privato di quei piccoli dipinti devozionali sembra infatti escluderne una fama diffusasi fuori dalla corte, ed è invece possibile che con quelle parole Facio intendesse riferirsi a un polittico piuttosto che a una serie di singoli quadri³⁹.

Tornando alle *Ore di Cecilia Gonzaga*, la vecchia ipotesi che i committenti siano Corrado Fogliani e la moglie Gabriella Gonzaga⁴⁰ (l'impresa del Fogliani è più volte riprodotta nel codice, e in un foglio il suo stemma appare partito con quello dei Gonzaga) è stata recentemente ribadita dalla Zanichelli⁴¹, che ha collocato l'esecuzione del libro tra il 1466 – anno in cui al Fogliani fu concesso il privilegio delle armi aragonesi – e il 23 dicembre 1470, data della sua morte⁴². Se il 1466 costituisce indubbiamente un *terminus post quem* per il codice⁴³, perché il blasone aragonese vi appare inquartato con le armi del Fogliani, il termine finale resta invece incerto perché non sappiamo se alla morte del nobile milanese la decorazione del libro fosse stata completata. Ben diciannove delle ventisei miniature principali risultano infatti eseguite da un solo artista, il Maestro delle Ore Birago, e si può dunque presumere che l'intera illustrazione del codice fosse stata affidata in origine alla bottega di quel maestro, che però avrebbe a un certo punto abbandonato il lavoro, come si deduce da una serie di miniature da lui lasciate senza la cornice vegetale⁴⁴. È quindi possibile che alla morte del Fogliani i fascicoli ancora incompleti del libro siano usciti da quella bottega e siano giunti a Mantova per essere completati nella decorazione e assemblati. La presenza di un terzo e di un quarto miniatore, cui vanno riferiti rispettivamente il foglio con la *Sacra Famiglia* (quello del santo "rubato" a Pisanello) e le imprese gonzaghesche riprodotte con grande evidenza nei margini del foglio con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 11), costituisce a mio parere un forte indizio in questa direzione⁴⁵. D'altra parte, il nuovo clima artistico che si respirava in quegli anni alla corte dei Gonzaga, con la presenza del Mantegna tra i pittori e di Girolamo da Cremona tra i miniatori, non appare in contrasto con l'ipotesi di un proseguimento decorativo del libro in quell'ambito. L'illustrazione dei codici liturgici, e in particolare di quelli destinati alla preghiera come i libri



II. Secondo miniatore delle Ore di Cecilia Gonzaga, Adorazione dei Magi e
Quarto miniatore delle Ore di Cecilia Gonzaga, Imprese gonzaghesche della Cervetta,
della Tortora e del Cane alano. New York, Morgan Library, ms. M 454, c. 195r.

d'ore, seguiva infatti ancora i vecchi modelli veneto-lombardi che «non apparivano incongrui ai contemporanei»⁴⁶ ed erano riproposti da artisti «completamente indifferenti alle novità mantegnesche» sia a Mantova sia «nel vicino *scriptorium* di San Benedetto al Polirone, dove venivano prodotti codici che continuavano a guardare al mondo tardo-gotico lombardo»⁴⁷.

Ritengo quindi, per gli argomenti già esposti e per una serie non trascurabile di indizi, non ultimo il fatto che la citazione del santo pisanelliano si trovi in un codice gonzaghesco, che alcune miniature del libro d'ore Morgan, e in particolare la *Sacra Famiglia*, siano state eseguite alla corte dei Gonzaga⁴⁸, dove di conseguenza si sarebbe trovato anche il dipinto del Pisanello citato dall'anonimo miniatore.

ABSTRACT

An illumination in a Gonzaga manuscript of the second half of the 15th century clearly reveals an original reference to the *Virgin and Child with Saint George and Saint Anthony Abbot*, the only existing painting signed by Pisanello. This tribute, made by an unknown Lombard illuminator, adds new important elements to the theory that the above mentioned painting, on display in the National Gallery in London, was commissioned by the Gonzaga.

NOTE

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano per la collaborazione: Roger S. Wieck, Marilyn Palmeri, Kaitlyn Krieg (Morgan Library, New York), Gian Maria Varanini (Università di Verona), Stefano L'Occaso (Museo di Palazzo Ducale, Mantova) Rodolfo Signorini (Accademia Virgiliana, Mantova), Luisa Onesta Tamassia (Archivio di Stato, Mantova) Cinzia Palù (Biblioteca Teresiana, Mantova), Patrizia Bonanno (Bologna).

ABBREVIAZIONI

ASMn Archivio di Stato di Mantova
AG Archivio Gonzaga

1. B. DEGENHART, *Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, «Pantheon», XXX (1972), III (maggio-giugno), pp. 193-210. In un successivo saggio dedicato al ciclo cavalleresco del Pisanello scoperto a Mantova, lo stesso Degenhart precisava come l'iconografia della miniatura si riferisse alla Conversione di san Paolo (Id., *Pisanello in Mantua*, «Pantheon», XXXI (1973), IV (ottobre-dicembre), p. 410 nota 95).
2. R. SIGNORINI, *Aenigmata. "Disegni d'arme e d'amore" ossia imprese e motti su medaglie e monete di principi Gonzaga e di tre personaggi coevi*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana*, II: *Stemmi e imprese gonzagheschi*, Mantova 1996, pp. 71-76: 72.
3. DEGENHART, *Ludovico II Gonzaga*, cit., pp. 200, 206-207; G. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano 1972, pp. 219-221, 251.
4. Sulle varie proposte attributive della miniatura raffigurante la *Conversione di san Paolo* e sulla relativa bibliografia, vedi T. FRANCO, *Conversione di san Paolo*, in L. PUPPI, D. BATTILOTTI, *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Milano 1996, p. 119.
5. G. TOSCANO, *La Conversion de saint Paul*, scheda, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Parigi 1996), a cura di D. Cordellier et al., Paris 1996, p. 140.
6. S. MARINELLI, *Pisanello, mode d'emploi*, in *Pisanello*, atti del convegno (Parigi, Musée du Louvre, 26-28 giugno 1996), a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris 1998, I, pp. 219, 229-230, nota 9 (cfr., per un parere contrario, D. CORDELLIER, *Conclusion*, ivi, II, p. 753).
7. Il dipinto del Pisanello si trovava nel 1851 a Berlino e portava sul retro un'etichetta con scritto: «Albrecht Dürer / A. Fincke / Berlin». Come opera di Dürer venne spedito in Inghilterra e acquistato da lady Ashburnham. Nel 1882 il quadro fu attribuito dal Bode e dallo Tschudi a Pisanello e nel 1895 entrò a far parte delle collezioni della National Gallery (cfr. M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 441-442). Nulla si sa di questo A. Fincke. Nel catalogo dei dipinti tedeschi del Metropolitan Museum di New York è citato un Gustav Fincke possessore nel 1861 del *Salvator Mundi* di Dürer, finito poi dopo vari passaggi di mano nel museo newyorchese (cfr. *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350-1600*, a cura di M.W. Ainsworth e J.P. Waterman, New York 2013, p. 103).
8. B. FURLOTTI, *Le Collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Milano 2003, pp. 45-46: 46 nota 121, 207 doc. 169. Secondo la Furlotti, il *Sant'Eustachio* posseduto da Scipione Gonzaga era un dipinto tratto da una stampa di Dürer di uguale soggetto. Da quella celebre incisione, realizzata a inizio Cinquecento, furono tratti svariati dipinti eseguiti da artisti per lo più fiamminghi. Oggi ne sopravvivono, tra quelli noti, quattro: uno

- a Kansas City nel Nelson-Atkins Museum, due recentemente venduti alle aste di Christie (Londra 2007) e Michiels (Bruges 2020), mentre un quarto, catalogato anch'esso di scuola fiamminga, è a Roma nella Galleria Doria-Pamphilj, dove si trovava già a fine Settecento, attribuito a Dürer insieme ad altri due dipinti d'identico soggetto (cfr. S. TONCI, *Descrizione ragionata della Galleria Doria*, Roma 1794, pp. 63, 167, 192).
9. Il quadro, l'unico firmato da Pisanello, si trovava dal 1835 nella collezione Costabili dove fu catalogato nel 1841 dal Laderchi (cfr. C. LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili*, parte terza e quarta, Ferrara 1841, p. 41). In seguito alla dispersione della collezione, il dipinto venne acquistato nel 1862 da Sir Charles Eastlake. Nel 1867 sua moglie, rimasta vedova, lo donò alla National Gallery. Nel 2022, dopo 160 anni, il dipinto ha fatto ritorno in Italia, e precisamente a Mantova, prestato dal museo londinese in occasione della mostra «Pisanello. Il tumulto del mondo», organizzata dal direttore del Museo di Palazzo Ducale Stefano L'Occaso (cfr. S. L'OCCASO, *La Madonna con il Bambino in gloria e i santi Antonio abate e Giorgio*, scheda, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 6 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023), a cura di S. L'Occaso, Milano 2022, pp. 104-105).
 10. In alternativa alla provenienza ferrarese della *Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate*, sostenuta dalla maggior parte della critica, sono state proposte quella mantovana (DEGENHART, *Ludovico II Gonzaga*, cit., pp. 199-200, PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco*, cit., pp. 219-221), milanese (L. SYSON, D. GORDON, *Pisanello. Painter to Renaissance Court*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2001), London 2001, p. 154), e napoletana (J. BARRETO, *Une Peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint Georges*, «Studiolo», 10 (2013), pp. 193-213). Tra le proposte più recenti si segnalano quelle di A. MARCHANDISSE, *Le Prince-évêque de Liège Jean de Heinsberg (1419-1455), un modèle pour le 'Saint Georges' de Pisanello?*, «Annales de Bourgogne», 70 (1998), 1, pp. 131-141, e BARRETO, *Une peinture de Pisanello*, cit.
 11. Il libro d'ore Morgan era stato confuso con due offizioli coevi miniati da Guglielmo Giraldis e andati entrambi perduti: uno commissionato da Borso d'Este per la Cecilia figlia del defunto Carlo Gonzaga, l'altro da Barbara di Brandeburgo, senza indicazione della destinataria (G. ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena-Roma 2008, pp. 327-328). Secondo Meroni il codice Morgan sarebbe da identificare con l'«officium domine pulcrum et miniatum quod habuit I.d.Clara», citato nell'inventario dei beni di Margherita di Baviera (U. MERONI, *Mostra dei Codici gonzagheschi (1328-1540). La biblioteca dei Gonzaga da Luigi I ad Isabella*, catalogo della mostra (Mantova, Biblioteca Comunale, 1966), Mantova 1966, pp. 62-63). In realtà quest'offiziolo, di epoca precedente e anch'esso perduto, era appartenuto alla sorella di Ludovico Gonzaga, la celebre Cecilia ritratta in medaglia da Pisanello, che si monacò col nome di Chiara, mentre l'omonima nipote, come ricorda il Cottafavi, «ritenne il suo nome di battesimo» (cfr. C. COTTAFAVI, *Clarisse della Famiglia Gonzaga in S. Paola di Mantova*, «Le Venezie Francescane», IV (1935), 1 (marzo), p. 15 (vedi *infra*, nota 14). Sulle tre diverse Gonzaga a nome Cecilia, vedi R. SIGNORINI, *Opus hoc tenue. La Camera Dipinta di Andrea Mantegna*, Mantova 2007, p. 410, sotto la voce «Gonzaga» e le sottovoci «Cecilia di Carlo», «di Gianfrancesco», «di Ludovico».
 12. ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., pp. 327-343.
 13. R. CHIARELLI, *Pisanello*, Firenze 1966, p. 22.
 14. Cecilia Gonzaga, figlia di Ludovico e di Barbara Hohenzollern, era nata il 24 marzo 1451. Entrò, tra la fine del 1467 e l'inizio del 1468, insieme alla sorella Susanna, nel convento di Santa Paola, dove morì nel 1478 (COTTAFAVI, *Clarisse della Famiglia Gonzaga*, cit., p. 15).

15. Si deve all'Alexander l'individuazione del miniatore principale del codice nel Maestro delle Ore Birago, un miniatore forse pavese, così denominato per aver decorato a cavallo tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento un officio per un membro della nobile famiglia milanese Birago (J.J. ALEXANDER, A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, London 1969, p. 149). Il codice si trova oggi a Ginevra, presso la Biblioteca Universitaria. Sull'artista, vedi: P.L. MULAS, s.v. «Maestro delle Ore Birago», in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano 2004, pp. 571-572. Sul *Libro d'ore Birago*, vedi: C. QUATTRINI, «Livre d'Heures Birago (à l'usage de Rome)», scheda, in *La Renaissance italienne. Peintures et poètes dans les collections genevoises*, catalogo della mostra (Cologny 2006-2007), a cura di M. Natale e M. Jeanneret, Genève 2006, pp. 268-271.
16. Questo miniatore è stato avvicinato da Roger Wieck a Bartolomeo Rigossi e identificato col Maestro di Ippolita Sforza da Miklós Boskovits. Per questi e altri riferimenti, vedi: ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., p. 330.
17. Tra gli esempi più celebri di questa variante spicca la *Natività* affrescata intorno al 1309 da Giotto e allievi nella chiesa inferiore di San Francesco d'Assisi. Già dalla metà del Trecento, però, l'iconografia del primo bagno di Gesù fu progressivamente abbandonata, benché qualche raro esempio sia sopravvissuto anche nella miniatura e nella pittura tardogotica e rinascimentale. Tra le versioni più vicine alla *Natività* del codice Morgan va segnalata, oltre a quella eseguita da Michelino nel libro d'ore d'Avignone, una *grisaille* attribuita allo stesso Michelino, ma più probabilmente opera di un anonimo artista lombardo (*Natività*, F 214 inf., c. 26r, Milano, Biblioteca Ambrosiana). Per entrambe, la cronologia è stata fissata tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento (cfr. *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1966), a cura di A. Schmitt, Vicenza 1966, pp. 21-22; M. FOSSI TODOROW, *L'Italia dalle origini a Pisanello*, Milano 1970 («I disegni dei maestri», 3), p. 83; P.L. MULAS, M. VISIOLI, M. ZAGGIA, *Les Miniatures du Livre d'heures de Pavie*, «Art de l'enluminure», 55 (2015-2016), pp. 22-39).
18. Fino a oggi, gli studiosi che si sono occupati di questo codice avevano attribuito le ventisei miniature principali a due soli artisti. Ho così scritto a Roger Wieck, curatore del Dipartimento Manoscritti Medievali della Morgan Library, manifestandogli le mie osservazioni a proposito della *Sacra Famiglia* (c. 217r) che ritenevo eseguita da una diversa mano. Wieck, che aveva dedicato due schede di catalogo a questo manoscritto, e che come gli altri studiosi aveva attribuito le miniature principali a due soli artisti, ha confermato l'esattezza delle mie osservazioni: «Having just returned from the vault to refresh my recollection of our MS M.454, I can confirm that its folio 217 is definitely done by a different hand. The colors of fol. 217 are much more intense and saturated than those of the other folios; gold is, in general, not used to highlight the drapery; greens of the landscapes are a totally different, intense green; and the distant hills, instead of turning lighter, turn darker than the foreground» (R.S. Wieck, comunicazione via mail del 3 gennaio 2023).
19. L'ipotesi napoletana è sostenuta dalla sola Barreto (BARRETO, *Une Peinture de Pisanello*, cit., vedi *supra*, nota 10).
20. Cfr. L'OCCASO, *La Madonna con il Bambino in gloria*, cit., p. 104.
21. SYSON, GORDON, *Pisanello*, cit., p. 154; D. GORDON, *The Fifteenth Century Italian Paintings*, London 2003, p. 305.
22. Poco convincente mi sembra la proposta, avanzata sempre dalla Gordon, di attribuire al canonico veronese Antonio Malaspina la commissione del dipinto. L'ipotesi, basata sui rapporti del Malaspina con Pisanello (suggeriti da uno schizzo del pittore in cui è abbozzato il progetto decorativo indicato dal prelado per la propria cappella nel Duomo di Verona) e sulla sua devozione a san Giorgio e sant'Antonio abate, è negata dal fatto che il san Giorgio del dipinto è raffigurato senza nimbo e rappresenta presumibilmente il

committente. L'ipotesi che un prelado si sia fatto ritrarre nei panni di un damerino vestito e armato lussuosamente, con tanto di cappello alla moda, mi sembra quindi inaccettabile (cfr. GORDON, *The Fifteenth Century*, cit., p. 305; D. CORDELLIER, cat. 238, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, cit., pp. 356-357; ID., cat. 69, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona 1996), a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 315-317). Le disposizioni testamentarie relative alla decorazione della propria cappella nel Duomo di Verona furono dettate in punto di morte dal Malaspina il 27 maggio 1440, quando Pisanello era stato da poco segnalato a Milano. Credo che il pittore possa aver incontrato gli esecutori testamentari del prelado a Verona prima di recarsi a Ferrara, dove, entro il 15 agosto 1441, avrebbe eseguito il noto ritratto di Leonello d'Este. Un giudizio errato di Cordellier si è trascinato fino a oggi portando altri studiosi a escludere che Pisanello abbia potuto recarsi a Verona dopo i fatti del novembre 1439 (cfr. D. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, «Verona Illustrata», 8 (1995), p. 84). Nessun documento è a sostegno di questa interpretazione. Pisanello, infatti, fu giudicato ribelle e sanzionato con la confisca dei beni solo il 1 dicembre 1440, dunque un anno dopo i fatti di Verona. Va poi precisato che una sanzione fiscale non poteva in alcun modo pregiudicare la libertà di movimento del pittore, anche riguardo a Verona. I due salvacondotti concessi a Pisanello da Francesco Sforza, rispettivamente nel 1439 e nel 1440, servivano in realtà a garantirgli gli spostamenti sull'asse Mantova-Verona (e Milano-Verona) dato che i rispettivi territori erano in guerra tra loro, ed era dunque necessario, per attraversare in sicurezza la linea del fronte, un documento rilasciato dall'autorità militare competente sul territorio veronese, nel caso specifico Francesco Sforza, comandante dell'esercito veneziano. Quanto al progetto Malaspina, che Pisanello avrebbe probabilmente affrontato dopo gli impegni ferraresi e mantovani, restò inattuato a causa del provvedimento che nell'ottobre del 1442 l'avrebbe bandito da Verona, oltre che dai territori dei Gonzaga. Sull'argomento vedi anche: P. BRUGNOLI, M. VINCO, *Il canonico Antonio Malaspina, un disegno di Pisanello e l'ancona di Giacomo Moranzzone per il Duomo di Verona*, «Arte Veneta», 65 (2008), pp. 179-193.

23. Non è chiaro quando Pisanello si trasferì a Mantova, ma alcuni indizi permettono di avanzare un'ipotesi verosimile. Nel febbraio del 1438 Pisanello è documentato a Verona in contatto con alcuni membri della famiglia Pellegrini che gli avevano commissionato la decorazione esterna della loro cappella in Sant'Anastasia. Nel mese di marzo, sempre a Verona, Pisanello acquistava una casa (cfr. C. BISMARA, *La cappella Pellegrini e Pisanello "civis originarius" di Verona nel 1438*, «Verona Illustrata», 26 (2013), pp. 6-9). Si può presumere che ciò coincida con il saldo di quei lavori. All'inizio dell'estate Verona veniva colpita da una grave pestilenza che avrebbe spinto molti cittadini veronesi a rifugiarsi nel vicino territorio mantovano. Pisanello sarebbe invece andato a Ferrara, dove dall'inizio di marzo si trovava Giovanni VIII Paleologo per il Concilio. L'imperatore bizantino, grande appassionato di caccia, acquistò da Nicolas Gudelis, ricco proprietario terriero e ambasciatore di Costantinopoli in Russia giunto a Ferrara tra il 18 e il 20 agosto 1438, un cavallo danubiano con le narici tagliate, ritratto da Pisanello in due schizzi del Louvre e dell'Art Institute di Chicago. Ciò dimostra che Pisanello si trovava in quel periodo a Ferrara (cfr. V. JUREN, *À propos de la médaille de Jean VIII Paléologue par Pisanello*, «Revue Numismatique», 15 (1973), pp. 222-225; M. VICKERS, *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medaillon of John VIII Paleologus*, «The Art Bulletin», 60 (1978), 3 (settembre), pp. 417-419; L. OLIVATO, *La principessa di Trebisonda. Per un ritratto di Pisanello*, in *Ferrara e il Concilio, 1438-1439*, atti del convegno (Ferrara, 23-24 novembre 1989), a cura di P. Castelli, Ferrara 1992, pp. 203-204 nota 18; S. RONCHEY, *Piero, Pisanello e i bizantini al Concilio di Ferrara-Firenze*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo 2007), a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano 2007, pp. 13-14). Nel gennaio del 1439, a causa della peste, il Concilio si spostò da Ferrara a Firenze. È possibile che con il diffondersi dell'epidemia nel territorio ferrarese, e per l'impossibilità di tornare a Verona dove la situazione era ancora

più grave, Pisanello, già nell'inverno a cavallo tra il 1438 e il 1439, si fosse trasferito a Mantova. Secondo Brenzoni, nel febbraio 1439 «Pisanello è a Mantova segnalato come “famiare” di Gian Francesco Gonzaga» (R. BRENZONI, *Pisanello pittore, 1395 circa - ottobre 1455*, Firenze 1952, p. 68). Per quanto la fonte sia irripetibile, l'indicazione del Brenzoni appare attendibile. Pisanello infatti dal 1439 al 1442 è il pittore di corte dei Gonzaga e l'appellativo *familiaris* – già usato nei suoi confronti da papa Eugenio IV nel 1432 e successivamente da Alfonso d'Aragona, quando nel 1449 il pittore si sarebbe trasferito a Napoli – indica effettivamente un rapporto stabile, dimostrato del resto da una serie di fatti documentati a lui relativi: la decorazione di una cappella nella tenuta gonzaghese di Marmirolo, le consistenti trattenute «ad pagas suas» effettuate dalla tesoreria gonzaghese durante la trasferta extra-mantovana del pittore, il ritorno a Mantova carico di bagagli, dunque per un lungo soggiorno, e infine, quando Pisanello si troverà confinato a Ferrara, la preoccupazione di Gianfrancesco Gonzaga per l'impossibilità del pittore di tornare a Mantova e proseguire i lavori interrotti a causa del bando veneziano.

24. Dei palazzi gonzaghese di Marmirolo non resta oggi più nulla. Già danneggiati dalle guerre, furono demoliti dagli austriaci nel XVIII secolo. L'ubicazione della cappella decorata da Pisanello è ignota, ma si presume che fosse collocata nel palazzo fatto costruire da Gianfrancesco Gonzaga nel 1435 (cfr. G. PERETTI, *Pisanello à Marmirolo. Un document inédit*, in *Pisanello*, atti del convegno, cit., pp. 34-35, 38-39 note 7, 10 con bibliografia). Sui palazzi gonzaghese di Marmirolo vedi anche S. DAVARI, *I Palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*, Mantova 1890.
25. La lettera, l'unica autografa del Pisanello che ci è pervenuta, è stata pubblicata nel 1998 dal Peretti che, seguendo un'indicazione del Kristeller, l'ha rintracciata nell'archivio Borromeo di Isola Bella (PERETTI, *Pisanello à Marmirolo*, cit., pp. 31-41). Nella lettera, datata 6 marzo 1440 e indirizzata a Francesco Sforza, Pisanello faceva richiesta di un salvacondotto della durata di almeno un anno, simile nella forma a quello concessogli in precedenza per andare da Verona a Mantova e «proseguir a la opera principiata ne la capella de Marmirolo». Ciò significa dunque che Pisanello dopo Firenze era stato a Verona e successivamente a Mantova. La scelta del pittore di lasciare Mantova per un periodo relativamente lungo dimostra che i lavori di Marmirolo erano stati portati a compimento.
26. Nella lettera inviata a Francesco Sforza, Pisanello si riferisce al precedente salvacondotto ottenuto a Verona. Peretti, nel commentare la lettera, individua tre possibili occasioni per l'incontro veronese tra Pisanello e lo Sforza: la fine di luglio del 1439, quando Francesco Sforza era appena giunto nel territorio veronese; la fine di settembre o l'inizio d'ottobre, quando durante una pausa delle operazioni militari il condottiero si era accampato a Zevio, nei pressi di Verona; o dopo Natale, quando lo Sforza si era acquartierato alle porte della città per la pausa invernale. L'ipotesi più probabile è che l'incontro sia avvenuto tra settembre e ottobre, perché a cavallo tra luglio e agosto Francesco Sforza era pienamente impegnato nelle attività belliche, e perché d'inverno le pitture murali, particolarmente al nord, non venivano eseguite (cfr. PERETTI, *Pisanello à Marmirolo*, cit., pp. 33-34).
27. ASMn, AG, b. 2390, c. 62.
28. I termini della trasferta vanno compresi tra l'11 maggio 1440, quando Pisanello è testimone a Milano in un memoriale sui fatti di Verona, e il 16 agosto 1441, quando da Ferrara fa ritorno a Mantova per restarvi fino all'autunno del 1442. A differenza del primo salvacondotto che gli era servito semplicemente per andare da Verona a Mantova, l'aver richiesto per il secondo una durata di un anno o più (sarà poi di circa un anno e mezzo) esclude da una parte rientri temporanei del pittore a Mantova e permette dall'altra di ipotizzare che in quel periodo Pisanello fosse impegnato in lavori di una certa importanza, come per esempio gli affreschi perduti di Pavia. Il soggiorno a Ferrara non dovrebbe infatti aver occupato che una parte degli almeno quindici mesi trascorsi dal pittore lontano da Mantova.

29. Ulisse degli Aleotti era un giurista veneziano che si diletta anche di poesia imitando Petrarca. In un codice della Biblioteca Estense di Modena sono contenuti 47 suoi sonetti tra i quali uno, intitolato *Pro insignis certamine*, si riferisce a una gara tra il pittore veneziano Iacopo Bellini e Pisanello, indetta presumibilmente da Niccolò III d'Este per stabilire chi tra i due artisti avrebbe primeggiato nel ritrarre suo figlio Leonello. Secondo l'Aleotti, forse non esente da partigianeria verso il suo concittadino, Pisanello «già consumato avea il sexto mese per dare propria forma a la figura» quando da Venezia giunse a Ferrara il Bellini che poi risultò vincitore della gara. (cfr. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., pp. 96-100). Secondo la maggior parte degli studiosi, quel certame pittorico non sarebbe un'invenzione letteraria. Lo dimostrerebbe un passo del *De politia literaria* di Angelo Decembrio che riporta un monologo di Leonello d'Este nel quale il marchese estense ricorda i due ritratti e la rivalità tra i pittori che «si riconciliarono a fatica» solo grazie al suo intervento (*ibid.*, p. 121). È opinione comune che il ritratto del Pisanello sia da identificare con quello conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Pareri diversi sono stati espressi da C. BADINI, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano 1991), a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, Modena 1991, p. 178, e K. CHRISTIANSEN, in *Il Ritratto di Leonello d'Este del Pisanello*, Firenze 2016, p. 19.
30. Il supposto viaggio di Pisanello a Firenze nel 1439 si ricava da una lettera di Paolo Giovio dalla quale risulterebbe che l'artista eseguì a Firenze una seconda medaglia dedicata a Giovanni VIII Paleologo, diversa nel rovescio da quella che conosciamo, realizzata quasi certamente a Ferrara (P. GIOVIO, *Lettere volgari di mons. Paolo Giovio da Como vescovo di Nocera*, Venezia 1560, c. 60r). Questa seconda medaglia non ci è pervenuta, ma la puntuale descrizione del rovescio col simbolo d'unione tra le chiese d'oriente e d'occidente lascia supporre che sia realmente esistita (cfr. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., p. 202). Nuove ipotesi sul viaggio di Pisanello a Firenze nel 1439 sono state avanzate di recente da Alessandro Diana in base a due disegni pisanelliani che copiano due formelle realizzate da Donatello per il pulpito esterno del Duomo di Prato (il pergamone del Sacro Cingolo), inaugurato nel settembre del 1438. Dato che «la prima formella venne eseguita da Donatello entro la prima metà del 1434 non v'è dunque la possibilità di ricondurre i due disegni al tempo del soggiorno romano di Pisanello (1431-1432), quand'egli transitò in Toscana» (A. DIANA, *Un itinerario post-conciliare: Giovanni VIII Paleologo fra Firenze, Prato e Pistoia, e un'ipotesi sulla presenza di Pisanello a Firenze e Prato nel 1439*, «Iconographica», numero speciale, Firenze 2021, pp. 165-176: 172). Il viaggio a Firenze di Pisanello, se realmente effettuato, va presumibilmente collocato dopo il 12 maggio 1439, quando il pittore ricevette a Mantova un pagamento di 80 ducati, da interpretare forse come un acconto sulla commissione di Marmirolo chiesto dal pittore per affrontare le spese di viaggio e di soggiorno sue e del suo seguito.
31. ASMn, AG, Copialelettere, b. 2882, L. 6, c. 44v, n. 571. L'esecuzione di questo dipinto, certamente commissionato a Pisanello da Gianfrancesco Gonzaga, va collocata tra il 1439 e il 1442. Non è chiaro se Pisanello portò con sé il dipinto quando fu costretto nell'ottobre del 1442 a lasciare Mantova in fretta e furia a causa della sanzione veneziana, oppure se la tela gli fu portata a Ferrara da qualche suo garzone. In effetti, alcuni garzoni del Pisanello si sarebbero recati a Mantova in tre diverse occasioni, tutte successive al confino del pittore: 15 dicembre 1442, 9 gennaio e 11 febbraio 1443, ed erano stati forniti di candele per il pernottamento. È quindi verosimile che fossero stati mandati da Pisanello per recuperare le sue cose (cfr. D. BATILOTI, *Regesto documentario*, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, cit., pp. 246-247; S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005, p. 109 nota 3). Anche il motivo per cui Pisanello portò con sé, o si fece portare, quella tela non è del tutto chiaro. Secondo Monica Molteni la richiesta di restituzione del quadro da parte di Gianfrancesco Gonzaga sarebbe una «sorta di contropartita

- alle insistenti richieste di sussidi da parte di Pisanello» (M. MOLteni, *Dipinti perduti*, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, cit., p. 101). L'ipotesi non è verificabile, ma è comunque probabile che il pittore avesse trattenuto il dipinto perché non gli era stato pagato.
32. Non è questa la sede per occuparci del ciclo mantovano del Pisanello e della sua straordinaria scoperta, argomento che sarà ampiamente trattato in un mio prossimo lavoro sul grande maestro veronese. Resto però fermamente convinto che, quando Pisanello il 16 agosto 1441 tornò a Mantova dopo una lunga trasferta, carico di bagagli (tre casse di abiti e di altri effetti personali, valigie e bisacce) e dunque in vista di un lungo soggiorno (terminato contro la sua volontà nell'autunno del 1442; vedi *infra*, nota 33), era per metter mano a quella gigantesca impresa pittorica. Mi sono chiesto spesso perché Pisanello, dato il legame stretto che si era stabilito tra lui e Gianfrancesco Gonzaga sul finire degli anni Trenta, avesse deciso, una volta terminati i lavori di Marmiolo, di allontanarsi da Mantova per circa un anno e mezzo, nonostante fosse ancora sul libro paga del marchese, come dimostra una trattenuta di ben 180 ducati ordinata dallo stesso Gianfrancesco durante la sua assenza (ASMn, AG, Libri dei Decreti, n. 9, c. 127r). Una spiegazione, suggestiva anche se non verificabile, è che fosse stato lasciato libero perché l'ambiente che doveva ospitare il ciclo pittorico non era stato ancora allestito. Quell'ambiente fu infatti creato appositamente murando una loggia trecentesca affacciata sul brolo interno al palazzo del Capitano (cfr. G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969, pp. 30-32; ID., *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 10; R. SOGGIA, *Progetto museografico per il Pisanello*, «Studi di storia dell'arte», 5-6, (1994-95), pp. 94-99). I lavori di allestimento, con l'innalzamento di un muro di facciata, la messa in opera di un soffitto ligneo orizzontale e di un nuovo camino sul lato opposto al vecchio, l'apertura di grandi finestroni ogivali e la demolizione dei vecchi intonaci decorati, avrebbero permesso a Pisanello di allontanarsi temporaneamente da Mantova per assolvere altri impegni di lavoro.
33. Pisanello, che nel novembre 1439 era al seguito di Gianfrancesco Gonzaga durante la breve occupazione di Verona, e che, dopo la liberazione della città da parte di Francesco Sforza era tornato a Mantova («vene et tornò indiedro con el marchexe»), era già stato sanzionato il 1 dicembre 1440 con la confisca dei beni. La nuova sanzione del Consiglio dei Dieci, ancora più pesante perché obbligava Pisanello al domicilio coatto a Venezia, fu comminata al pittore per le ingiurie pronunciate a Mantova contro la Repubblica di Venezia alla presenza di Ludovico Gonzaga, ma teneva evidentemente conto anche dei suoi precedenti comportamenti ostili e del suo legame con il «traditore» Gianfrancesco Gonzaga (cfr. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., pp. 105-106).
34. ASMn, AG, Copialettere, b. 2882, L. 6, c. 5v, n. 70. La data di fine febbraio è significativa e a mio avviso rappresenta un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi che l'impresa pittorica del Pisanello fosse stata interrotta nell'autunno del 1442 a causa del bando del Consiglio dei Dieci che obbligava il pittore a lasciare immediatamente la corte dei Gonzaga. Nel mese di marzo si sarebbero infatti riaperti i cantieri relativi alle decorazioni murali, chiusi durante l'inverno. Da qui la premura di Gianfrancesco Gonzaga di avere informazioni sulla situazione del Pisanello.
35. ASMn, AG, Copialettere, b. 2882, L. 7, c. 13v, n. 195, Gianfrancesco Gonzaga, da Mantova, 11 marzo 1444.
36. Delle cosiddette «medaglie mantovane» del Pisanello mi occuperò in un prossimo articolo, con una precisazione sulla medaglia di Bellotto Cumano, un nobile padovano erroneamente ritenuto allievo a Mantova di Vittorino da Feltre.
37. Vedi *supra*, nota 10.
38. «*Mantue aediculam pinxit et tabulas valde laudatas*» (B. FACIO, *Pisanus Veronensis*, in *De Viris Illustribus*, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 13650, c. 45r). Bartolomeo Facio,

umanista e storico ligure, si trasferì a Napoli nel 1444 e conobbe personalmente Pisanello, quando questi nel 1449 fu ingaggiato da Alfonso d'Aragona. Diventato storico ufficiale del re spagnolo, Facio scrisse nel 1456 il *De Viris Illustribus* nella cui sezione *De Pictoribus* sono ricordati, tra i grandi maestri del tempo, solo quattro pittori: i fiamminghi Van Eyck e Van der Weyden e gli italiani Gentile da Fabriano e Pisanello. Riguardo all'edicola, cioè alla cappella decorata da Pisanello, sono state fatte varie supposizioni sulla sua localizzazione (Santa Paola, la cappella palatina di Santa Croce). Dopo la scoperta della lettera di Pisanello che accenna alla cappella di Marmirolo, la critica si è orientata su quest'ultima. Ciò non toglie però che il pittore possa aver decorato per i Gonzaga anche altri luoghi sacri, dato che l'identificazione di Marmirolo con Mantova non appare scontata.

39. Se il Facio avesse dovuto citare un polittico, credo che non avrebbe potuto usare altro che il termine *tabulae*. D'altra parte, di un polittico smembrato già attribuito a Pisanello e di probabile provenienza mantovana sopravvivono quattro tavole, tre conservate agli Uffizi, l'altra al Poldi Pezzoli. Le tavole, che rappresentano scene della vita di san Benedetto, sono state attribuite nel corso degli anni a una serie di pittori, tra cui appunto lo stesso Pisanello. La critica attuale, riprendendo una vecchia attribuzione del Longhi, poi da lui abbandonata a favore proprio del Pisanello, le ritiene invece opera del pittore veneziano Nicolò di Pietro. Sul quasi secolare dibattito attributivo (1880-1966) delle *Storie di san Benedetto* vedi PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 159 nota 35. Una ricca bibliografia sull'argomento è riportata da T. FRANCO, *Storie di San Benedetto*, in PUPPI, BATTILOTTI, *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, cit., p. 115. Sulla presunta provenienza delle tavole e sulle loro vicende collezionistiche vedi anche A. DI LORENZO, *Storie di San Benedetto. San Benedetto tentato nel deserto presso Subiaco*, scheda, in *Gentile da Fabriano e l'Altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano 2006), a cura di K. Christiansen, A. De Marchi, L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 150-155.
40. M. HARRSEN, G.K. BOYCE, *Italian Manuscripts in the Pierpoint Morgan Library*, New York 1953, pp. 43-44.
41. Corrado Fogliani, discendente della nobile famiglia reggiana Da Fogliano e fratello uterino di Francesco Sforza che gli affidò importanti incarichi militari e diplomatici, non era nuovo a commissioni librerie, come è confermato dal frontespizio di un codice berlinese contenente i sonetti del Petrarca, dove compare il suo ritratto affiancato a quello della moglie, mentre nel *bas de page* è riprodotto il suo stemma «sormontato dal cimiero con levriero, fiancheggiato dalle iniziali CO RA». Lo stesso stemma, il cimiero e le iniziali CO RA si osservano anche nel frontespizio di una *Sforziade*, oggi alla Biblioteca Nazionale di Francia di Parigi (ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., pp. 338-340). Di Gabriella Gonzaga, figlia naturale del marchese Ludovico, sappiamo che aveva sposato in prime nozze il condottiero Giberto da Correggio, allievo a Mantova di Vittorino da Feltre e passato nel 1449 al servizio di Francesco Sforza. Rimasta vedova, Gabriella sposò Corrado Fogliani, da cui ebbe due figli, Lodovico (1459) e Costanza (1461), citata, nel nostro libro d'ore, in una preghiera e in un'iniziale miniata.
42. ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., p. 329; G. DREI, s.v. «Sforza Fogliani», in *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana*, a cura di V. Spredi, VI, Milano 1932, pp. 309-310. Nel Duomo di Milano è ancora visibile l'epitaffio inciso sulla lastra tombale del nobile milanese, con la data della morte: «Natus annos 60. Obijt 1470.23. Decembris» (G.P. CRESCENZI ROMANI, *Corona della Nobiltà d'Italia. Parte prima*, Bologna 1639, p. 544).
43. In una lettera del 7 dicembre 1467, inviata da Milano, il segretario Marsilio Andreasi informava la marchesa di Mantova Barbara di Brandeburgo che gli era stato chiesto (da Galeazzo Maria Sforza) se le sue figlie Cecilia e Susanna fossero già entrate in monastero. In una nota d'archivio, Stefano Davari ne aveva dedotto che l'ingresso in convento delle

- due sorelle doveva essere imminente (ASMn, AG, b. 1623, c. 510; ASMn, Schede Davari, b. 17, c. 231; cfr. COTTAFI, *Clarisse della Famiglia Gonzaga*, cit., p. 11).
44. Eccetto la miniatura che apre l'Ufficio dello Spirito Santo, le sei successive, tutte eseguite dal Maestro delle Ore Birago, sono prive della cornice vegetale. Di un'altra, facente parte dell'Ufficio della Vergine e realizzata dallo stesso maestro, la cornice, completa di quattro medaglioni con santi e di un *bas de page* con il volto di Cristo e tre putti, è stata invece realizzata dal secondo miniatore. Pare dunque evidente che il primo maestro, autore di diciannove delle ventisei miniature principali, non abbia proseguito nella decorazione del codice (cfr. ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., p. 333).
45. Si tratta di tre fra le più note imprese gonzaghesse. Tranne quella del *Cane alano* che era stata impresa personale di Gianfrancesco Gonzaga, le altre due, *Tortora* e *Cervetta*, complete dei motti *VRAI AMOR NON SE CANG* e *BIDER CRAFT* erano appartenute a Francesco I. In altri decori marginali del libro è raffigurata anche l'impresa del *Sole raggiato*, la preferita di Ludovico Gonzaga, almeno a partire dal 1447 (cfr. SIGNORINI, *Aenigmata*, cit., pp. 45-51, 61-66, 71-76). Da un accurato esame si può riscontrare che le imprese gonzaghesse riprodotte nei margini del foglio raffigurante l'*Adorazione dei Magi* non sembrano essere della stessa mano dell'artista che ha eseguito la miniatura principale.
46. G. ZANICHELLI, *La miniatura a Mantova ai tempi della Dieta*, in *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, atti del convegno (Mantova, 13-15 aprile 2000), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2003, pp. 407 e 419-420.
47. EAD., *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, cit., p. 337. I codici gonzaghessi venivano miniati anche nel nuovo palazzo di Marmiolo «che al tempo del marchese Ludovico – 1445-1478 – era tanto ampio da potervi alloggiare cento persone [...] Ivi, come luogo tranquillo e ameno, stanziavano i miniatori e i pittori al servizio del detto marchese Ludovico; i primi, attendendo a miniare i di lui preziosi codici, i secondi a preparargli i quadri per la reggia di Mantova» (DAVARI, *I Palazzi dei Gonzaga in Marmiolo*, cit., pp. 10-11).
48. La reggia di Mantova o la tenuta gonzaghessa di Marmiolo, dove, come ricorda Davari, stanziavano miniatori e pittori, e dove Pisanello aveva già lavorato nel 1439 alla decorazione di una cappella (vedi *supra*, note 24 e 25).

DELLO SCALCO

DEL SIG. GIO. BATTISTA

R O S S E T T I,

*Scalco della Serenissima Madama Lucretia da Este
Duchessa d'Urbino,*

Nel quale si contengono le qualità di vno Scalco perfetto,
& tutti i carichi suoi, con diuersi vfficiali
à lui sottoposti:

*Et gli ordini di vna casa da Prencipe, e i modi di seruirlo,
cosi in banchetti, come in tauole ordinarie.*

Con gran numero di banchetti alla Italiana, & alla Alemana, di varie, e bellissime
inuentiori, e desinari, e cene familiari per tutti i mesi dell'anno,
con apparecchi diuersi di tauole non vfati,

*Et con molte varietà di viuande, che si possono cauare
di ciascuna cosa atta à mangiarsi.*

Et con tutto ciò che è buono ciascun mese: & con le prouisioni da farsi
da esso Scalco in tempo di guerra.



I N F E R R A R A,

Appresso Domenico Mammarello,

M D L X X X I I I I.

GIANCARLO MALACARNE

TORTELLI DI ZUCCA LE LONTANE ORIGINI DI UN IDENTIFICATIVO DELLA CUCINA MANTOVANA

Il dibattito sui più che famosi tortelli di zucca mantovani ha nei decenni registrato numerosi interventi da parte di gastronomi e studiosi, atti a stabilire una data di nascita che fosse adeguatamente sostenuta da un impianto documentario serio e inoppugnabile.

Il “contenzioso” spaziava, a seconda dei momenti, dall’origine austriaca ottocentesca a quella medievale o rinascimentale; dall’intervento scaturente dalle tradizioni culinarie francesi del Settecento a quelle spagnole seicentesche; dalla nascita in ambito padano a cavallo tra l’Otto e il Novecento a un’invenzione novecentesca, espressione di una cultura aristocratico-borghese che nell’Oltrepò Mantovano ma non solo aveva trasformato il cibo della classe contadina delle corti agricole in un raffinato piatto volto a ridestare nostalgie conviviali, per ciò che restava di una nobiltà in declino sempre più proiettata alla dissoluzione.

Come dire che il ripieno di zucca transitò, piuttosto velocemente, dal piatto della povera gente, che sappiamo come s’industriasse a mangiare per vivere, al piatto di una classe sociale che frequentemente viveva per mangiare.

Parlare di tortello significa prendere in considerazione una pasta che ospiti un ripieno, indifferentemente vegetale o animale. Da ciò discende una consistente varietà di proposte che in ambito strettamente mantovano, ma anche nel resto d’Italia, esprimono contenuti di sapidità e di bontà cui chi abbia un minimo di sensibilità e di gusto, deferente s’inchina.

I nomi che lo definiscono, oltre a tortelli, sono molteplici e solo a titolo esemplificativo ne citiamo alcuni: ravioli, pansotti, marubini, casunsei, agnolini, cappelletti, tortellini, panzerotti ecc.

In questa sede non vogliamo minimamente immergerci nella questione culinaria, né alimentare il dibattito circa le differenze propositive tra territori o regioni. Il nostro intento infatti è solo quello di fornire un elemento documentario che, finalmente, dirima la questione circa la collocazione temporale che per prima registrò la presenza di questo gustoso elemento gastronomico.

Non possiamo qui rispolverare una interessantissima bibliografia, peraltro ben sottolineata in molti contributi di studio di ambito gastronomico, ma solamente citare il lavoro di un mantovano che dedicò un'ottima ricerca all'argomento, sviluppando percorsi che innalzano il tortello di zucca ad autentico protagonista di una storia destinata a non tramontare. Tra i modelli cultural-gastronomici frequentati e le rilevazioni scientifiche e storiche, a un certo punto si rilevava la seguente affermazione per quanto riguarda la collocazione temporale':

L'uso del condizionale è d'obbligo di fronte al fatto che i tortelli di zucca non compaiono in nessun documento rintracciato e reso noto, sebbene non manchino studi storici gastronomici rigorosi e attenti sul Cinquecento.

Ebbene, se tutto ciò era legittimo affermare nel 1998, oggi, alla luce di quanto emerso da un volume di grande importanza pubblicato in Ferrara nel 1584, possiamo affermare che il tortello di zucca era consumato sulle tavole conviviali già in quegli anni lontani. Con ciò azzerando il contenzioso che da molti anni si trascina.

L'opera dello scalco Giovanni Battista Rossetti, il cui frontespizio è proposto nell'illustrazione, ci rende edotti circa la presenza del piatto in numerosissimi banchetti cinquecenteschi da lui descritti. Il libro è dedicato alla duchessa d'Urbino Lucrezia d'Este (1535-1598), figlia di Ercole II e Renata di Francia, già sposa di Francesco Maria II della Rovere, dal quale si separò facendo poi ritorno a Ferrara.

Qui ci limitiamo alla trascrizione dei soli passaggi che interessano la proposizione dei tortelli di zucca, tuttavia significativi e incontestabili nei contenuti, a dimostrazione di una presenza di rilievo nei banchetti di corte che lentamente si svolgevano al barocco.

I

[p. 52]

Banchetti fatti a Scandiano per le nozze dell'Illustre Signor Conte Giulio Tieni Conte di Scandiano, nella Illustre Signora Leonora San Vitali.

Prima Cena a otto piatti, poi che durorno queste nozze sette giorni, e sempre a gran Banchetti

[p. 55]

Primi servitio caldo di cucina

[...] Tortelli tondi di monete di zucche in piatti numero 8

[p. 63]

Terzo banchetto il martedì sera

[p. 71]

Desinar quarto con l'istesso ordine

Primo servitio caldo

[...] Tortelli di zucche e polpe di capponi in piatti numero 8

II

[p. 100]

Cena di pesce grossa a sei piatti fatta dal Signor Bartolomeo Prosperi a questi Serenissimi Principi e Cavalieri e Dame.

Primo servitio

[...] Tortelli di zucche con il latte in piatti numero 6

III

[p. 109]

Desinar domestico alla Alemanna di carne

Fatto dal Signor Manfredo Manfredi all'Eccellentissimo Signor Duca Don Alfonso et a i suoi Cavalieri

[p. 114]

Desinar domestico a tavola tonda e quadra

[p. 115]

Primo servitio

Tortelli di zucca e formaggio duro e marzolino in piatti numero 2

IV

[p. 173]

Desinar del Conte Scandiano a sua Altezza e Cavalieri senza Dame sopra l'istesse tavole, servite a duoi piatti di carne e pesce

[p. 177]

Cena di magro fra Cavalieri all'istesse tavole

Secondo servitio

[...] Tortelli di zucche e pan[n]a in piatti numero 2

V

[p. 240]

Desinar grosso a sette piatti fatto dall'Ill. Sig. Conte Giulio Tassoni a queste Serenissime Altezze e Cavalieri e Dame

Primo servitio e caldo

[p. 241]

[...] Tortelli di zucca, polpa di cappone e capi di latte in piatti numero 7

VI

[p. 280]

Banchetto fatto dall'Ill. Sig. Conte Annibal Turco a sue Altezze Serenissime & a questi Eccellenti Principi e Cavalieri e Dame

[p. 281]

Secondo servitio e caldo

[...] Tortelle di zucche in piatti numero 7

VII

[p. 349]

Desinare di pesce a quattro piatti fatto dal Conte Alfonso la susseguente mattina
a certi Gentihuomini Venetiani & altri Cavalieri

Secondo servitio

[p. 350]

[...] Tortelli di zucche e capi di latte in piatti numero 4

VIII

[p. 404]

Cena a tavole quadre servite a due piatti per tavola fatta dal Sig. Hippolito Romei
alla Contessa della Mirandola [...]

Secondo servitio e caldo

[...] Tortelli di moneta di zucca in piatti numero 2

IX

[p. 414]

Banchetto di mattina a due mantili e belle piegature a sette piatti fatto dal molto
Ill. Sig. Enea Pii, a questi Serenissimi Prencipi

[p. 415]

Secondo servitio e caldo

[...] Tortelli di zucche e polpe di capponi in piatti numero 7

X

[p. 421]

Desinare di pesce a tre piatti fatto dal Sig. Hercole Orabone

Primo servitio e caldo

[...] Tortelli di zucche in piatti numero 3

XI

[p. 432]

Cena a quattro piatti fatta dal Sig. Hercole Rondinelli

[p. 433]

Secondo servitio e caldo

[...] Tortelle di zucche cotte in buon brodo in piatti numero 4

Questa non conosciutissima opera dello scalco Giovanni Battista Rossetti finalmente fornisce ampia testimonianza sull'origine di un primo piatto che da più di mezzo secolo proietta la mantovanità sulla vetta dell'Olimpo della gastronomia.

ABSTRACT

A work by Giovanni Battista Rossetti, published in 1584 in Ferrara, proves beyond all reasonable doubt that the worldwide appreciated Mantuan *tortelli di zucca* (pumpkin) were known, prepared and eaten back in the 16th century, thus putting an end to a long-standing controversy on the origin of this milestone of Mantuan cooking. Rossetti, who was an outstanding *chef* at the court of duchess of Urbino Lucrezia d'Este, collected in his book extremely detailed accounts of several banquets that had been set up throughout his century.

NOTE

Ringrazio Lorenzo Simeoni per la preziosa collaborazione.

1. S. GELSI, *Zucca e tortelli. Archeologia mito storia*, Mantova, Tre Lune, 1998, p. 29.

ENZO GHIDONI

RIFLESSI DI UNA CRISI GEOPOLITICA TRA GONZAGA E PICO

Diversi anni fa, in questa sede, descrissi una serie di scorrerie compiute sul Mirandolese da briganti organizzati¹. A partire dal pomeriggio del 30 agosto 1594, dietro un indubitabile ordine di Vincenzo I Gonzaga, banditi organizzati hanno assaltato e svaligiato la grossa e grassa possessione pichiana della Falconiera. Subito dopo ha subito la stessa sorte l'altra importante tenuta allodiale della Malavicina². Non soddisfatti del ricco bottino di preziose cavalle fattrici, bestiame, formaggi, beni e valori, nei giorni successivi gli stessi malviventi hanno attaccato anche la villa mirandolese di Vallalta, posta a ridosso del confine di stato. Rapine e assalto commessi per mascherare il movente, gridato apertamente dagli stessi assalitori, di voler uccidere i tre fratelli Galeotto, Federico e Alessandro Pico. Omicidi non avvenuti, tuttavia nuovi documenti da poco presi in esame potrebbero contestualizzare queste azioni ostili come un'irrazionale e scomposta rappresaglia del duca mantovano a una non sedata crisi geopolitica insorta nel giugno del 1587.

È noto che sin dalla metà del XVI secolo matrimoni, battesimi e funerali hanno scandito le forme, le ritualità e lo stato dei rapporti politici intercorrenti tra gli stati. Eventi peraltro estremamente delicati, in cui i trattamenti riservati ai vari ospiti sono stati attentamente bilanciati secondo le preminenze e le uguaglianze. Ciò non ostante, se i cerimoniali afferiti a questi eventi dinastici hanno corrisposto a un insieme di norme per comporre "in armonia" il conflitto dialettico tra imposizione e ordine, alcune volte sono stati occasione di controversie e rotture nel più profondo senso antropologico³. Nel caso qui in oggetto deliberatamente volute.

Dopo aver affidato il «padrinazgo» battesimale del figlio primogenito del principe Vincenzo Francesco al re Filippo II di Spagna⁴, il duca Guglielmo Gonzaga, a fine maggio del 1587, ha chiamato per un opportuno bilanciamento geopolitico come madrina del secondogenito Ferdinando la regina di Francia Caterina de' Medici. Recatosi a Mantova per testimoniare la presenza e l'amicizia della Corona ai riti battesimali l'ambasciatore a Venezia André de Maise⁵, in procinto di lasciare la città, viene informato «en secret» dal duca Guglielmo «que la Comtesse

de la Mirande» sta trattando «avec le Roy d'Espagne [Filippo II] et le gouverneur de Milan» Carlo d'Aragona Tagliavia, duca di Terranova, «pour se mettre en leur protection»⁶. Posto il cinquantennale partenariato politico-militare che sta legando i Pico ai sovrani francesi e i rapporti apparentemente cordiali vigenti tra Mantova e la Mirandola, la rivelazione ha tutti i crismi di un colpo di teatro. Pur avendo paventato da tempo la cosa davanti alle reazioni sempre più negative di Fulvia da Correggio alle inadempienze economiche francesi legate al partenariato e aver più volte sollecitato il re Enrico III di rispettare quanto più possibile i doveri securitari della Francia verso la Mirandola, affinché non potesse servire «de trophée aux Espagnolz»⁷, la notizia deve aver colpito il diplomatico. La contessa è stata infatti delegata dalla regina madre Caterina de' Medici a rappresentarla come madrina per «levare dal sacro fonte di battesimo» il piccolo⁸.

Il Gonzaga non ha spiegato al diplomatico come sia venuto a conoscenza della cosa, né chi gli abbia riportato l'informazione. Con bella faccia tosta ha tuttavia giustificato in modo affettato la sua soffiata «pour faire connoistre qu'il estoit serviteurs» del re. Scordandosi quindi bellamente dell'essersi offerto, un trentennio prima, «di fare ogni buon ufficio» presso Massimiliano II a pro di Ludovico II, marito della da Correggio, desideroso di ritornare *sub umbra imperialis aquilae*⁹. Come pure dell'essersi rifiutato, appena quattro anni prima, di concedere per motivi geopolitici ritenuti troppo stringenti l'assenso alle nozze del figlio Vincenzo con Cristina di Lorena. Nozze in cui ha avuto qualche coinvolgimento la cognata della contessa mirandolese Livia Pico, alle quale la regina Caterina de' Medici e lo stesso Enrico III hanno guardato con evidente interesse geopolitico e nondimeno desiderate, con tensione francofila, dallo stesso principe mantovano¹⁰. Al di là dell'ipocrisia di Guglielmo, la soffiata è stata evidentemente fatta per mettere in cattiva luce Fulvia da Correggio, reggente dello stato picchiano in nome e per conto dei suoi tre figli, da tempo oggetto di pesanti rimozioni da parte del duca. La contessa è infatti pubblicamente accusata in diverse cancellerie, e quindi con irritazione sempre più crescente anche da quella gonzaghese, di non reprimere a dovere, se non addirittura di dar ricetto e tollerare, uno spregiudicato banditismo che partendo dal Mirandolese da troppi anni sta infestando l'oltrepò mantovano, le basse terre venete e i territori occidentali estensi¹¹. Accuse da cui è disceso un brusco deterioramento dei rapporti politici tra Mantova e la Mirandola, testimoniato dalle ripetute denunce fatte dal duca ai diplomatici transalpini a Venezia per provocare un intervento, o quanto meno un severo richiamo all'ordine, della Francia su Fulvia. Quanto rivelato da Guglielmo a de Maisse sembra tuttavia corrispondere a ragioni e interessi geopolitici molto più contingenti e impegnativi, perché con la soffiata il duca ha dimostrato di temere un cambio di paradigma mirandolese.

Dopo la pace di Cateau-Cambrésis (2 e 3 aprile 1559), che nelle intenzioni dei firmatari avrebbe dovuto regolare «pour l'éternité» i rapporti di forza continentali¹², i Pico, nell'imperante *pax hispanica* discesa sulla penisola, sono rimasti gli

unici sovrani italiani a essere alleati dei Valois. Un inusitato voltafaccia della da Correggio non avrebbe comportato soltanto un duro colpo all'ultimo rimasuglio della proiezione di potenza, politica e militare della Francia al di qua delle Alpi – peraltro già in crisi in Piemonte per l'attivismo del duca Carlo Emanuele I di Savoia, deciso di scacciarla da Saluzzo e dal Saluzzese¹³ – ma avrebbe altresì annullato lo straniante equilibrio geopolitico mediopadano, chiudendo in favore della *Monarquía Católica* qualunque residuo spazio di manovra ai principi d'area. Cosa temuta peraltro da più parti, persino dalla Santa Sede, e percepita come del tutto sicura in caso di una conclusione dell'alleanza¹⁴. Qualora gli spagnoli fossero riusciti a porre un loro presidio all'interno della piazza, considerata «un sido de tan importancia», e da controparte francese «une de le plus importantes fortresses d'Italye», sarebbe stato un laccio messo attorno al collo del Gonzaga, che avrebbe visto il Mantovano circondato da due parti: a nord-ovest dal Cremonese e a sud dalla Mirandola. Ancor più potendo contare gli spagnoli, per costruire un potente blocco di forza, sulla guarnigione già introdotta nella vicina Correggio¹⁵. Del resto già durante le guerre d'Italia il cardinale Ercole Gonzaga, con forti patemi d'animo, aveva definito la piazzaforte pichiana «uno stecco negli occhi»¹⁶. Secondo quanto esposto nel 1566 dal cardinale di Antoine de Granvelle, tra i massimi consiglieri di Filippo II, averne il controllo in caso di nuovi conflitti sarebbe utile «à tenir en bride les souveraines de Mantoue et de Ferrare»¹⁷. Ma non solo. Concentrandovi degli eserciti come fatto appunto dalla Francia durante i confronti armati con Carlo V e con suo gran danno¹⁸, avrebbe tenuto in soggezione anche Bologna, Parma e messo, per la vicinanza, qualche pensiero persino a Venezia.

De Maisse, presumibilmente per tatto diplomatico, non sembra aver chiesto al duca mantovano come sia venuto a conoscenza della notizia e quale sia stata la fonte. Né sembra essersi chiesto per quale ragione Guglielmo gli abbia fatto la soffiata proprio durante trionfali festeggiamenti esaltativi la perpetuazione della dinastia gonzaghese, in cui Fulvia ha avuto un compito così altamente rappresentativo, invece di utilizzare i canali diplomatici. Essendo comunque una rivelazione impossibile da sottovalutare, e men che meno da sottacere a Enrico III, nel riportarla il diplomatico è stato costretto – con disagio? – ad ammettere che «si bien ien ay sondé Madame la Comtesse et tous coustez ie nen puis rien descouvrir». Nel proseguo del dispaccio ha inoltre segnalato che la da Correggio, davanti alla sua richiesta di chiarimenti, «me sembra s'en estonner et me remist souven sur ce propoz pour en scavoir le particulier», per cui ha chiuso l'argomento con un anodino «ie ny voids beacoup d'apparence». Con questa chiosa ha però commesso un clamoroso errore di valutazione, la cui unica scusante si deve ricercare in un colpevole vuoto informativo della rete spionistica francese attiva a Venezia. Una struttura, messa in piedi da anni e concepita da Parigi come il privilegiato punto d'osservazione per l'Italia centro-settentrionale, nonché una proiezione investigativa verso l'Oriente, che in questo caso non è riuscita a captare quanto è venuto

a sapere il duca mantovano¹⁹. Una lacuna ancor più colpevole perché riguardante un alleato geostrategico come Fulvia da Correggio, tra l'altro oggetto da tempo da parte di de Maisse di pesanti sospetti sulla sua lealtà ideologica, in quanto nata, come più volte evidenziato con malignità e disprezzo nei suoi dispacci a corte, da una famiglia considerata alla corte francese «la plus Espagnolles d'Italie».

La contessa mirandolese, con estrema cautela peraltro, da qualche tempo sta in effetti trattando per passare sotto la protezione di Filippo II, e se non ha ancora accettato le proposte iberiche è proprio per non volere in alcun modo accogliere un presidio spagnolo all'interno della Mirandola. Un consenso che avrebbe compromesso la pienezza della sua sovranità²⁰. Con una sinuosa recitazione, da consumata attrice, è tuttavia riuscita a dissimulare con de Maisse i suoi maneggi. Non è il caso qui di spiegare le ragioni politiche, economiche, di scarsa affidabilità per la sicurezza del suo potere e il «*peu de compte*», denunciato persino in un discorso di stato da Ludovico Gonzaga, come duca di Nevers²¹, in cui si sente tenuta dalla Corona. E come queste ragioni l'hanno motivata, si potrebbe dire contro voglia, a questa presa di contatto. Qui basti sapere che sono legate alla gravissima crisi politica e monetaria, di misura continentale, in cui è precipitata la Francia a causa delle guerre intestine di religione tra cattolici e ugonotti che l'hanno sconvolta dal 1562 al 1598. Di molta importanza è altresì segnalare i precedenti e gli sviluppi seguiti alla soffiata, peraltro descritti nei dispacci di de Maisse in modo confuso.

Il diplomatico non ha spiegato a Enrico III se la sua dianzi ricordata richiesta di chiarimenti rivolta alla contessa mirandolese sia avvenuta, come apparirebbe molto probabile, lì a Mantova, subito dopo aver appreso la notizia dal Gonzaga. In ogni caso, dopo il suo ritorno a Venezia ha ricevuto la visita di un segretario gonzaghesco, il quale gli ha riportato, da parte del duca «*et de celle du Prince [Vincenzo], le m'escontentement que Madame la Comtesse s'estoit laissée entendre y avoit receu*» in occasione del battesimo²². Prima di prendere congedo dalla duchessa Eleonora d'Asburgo²³, Fulvia infatti «*s'estoit plaincte de peu de compte que l'on avoit tenu d'elle a son arrivée*» a Mantova. Una lamentela di scarsa considerazione di sé, del suo *status*, ma principalmente del compito che le è stato affidato da Caterina de' Medici, esposta furbescamente «*non tant pour son regard*», bensì per quello di de Maisse, come specchio della Corona protettrice della Mirandola e di chi la governa. Una doglianza non inquadrata dalla contessa sul piano personale, ma chiaramente presentata come una grave offesa fatta alla Francia. Sul punto Fulvia ha infatti calcato la mano soggiungendo alla duchessa che de Maisse, appresa la sua lamentela si è «*merveilleusement offensé*» dello sgarbo fattole, al punto da assicurarle di farlo «*entendre a bon scient*» al re.

A brigantaggio di Guglielmo, il brigantaggio e mezzo di Fulvia. Da quanto riportato a Enrico III il diplomatico si è infatti dimostrato di nuovo sorpreso da quanto esposto dal «*secreteire*». In effetti, come ha cercato di spiegare al sovrano, la da Correggio si è «*plaincte*» con lui della poca considerazione in cui è stata te-

nuta a Mantova, senza però far intendere «qu'elle s'en d'eust ny voulust plaindre» coi Gonzaga. Men che meno lui si è sognato di esprimere «tellez paroles» nei confronti degli ospiti mantovani. Anzi, come soggiunto nel dispaccio, quando la contessa gli ha esposto la sua irritazione si è limitato a rispondere «froidement qu'il falloit voir comme l'on feroit iusques a la fin, et que puis apres i'adveserois a ce que i'aurois a faire et adire la dessus». Col segnalare al re la freddezza e i toni interlocutori usati con Fulvia il diplomatico ha invece rivelato quanto abbia patito la soffiata del duca e di qui abbia voluto disconoscere l'alto compito svolto dalla contessa nel rappresentare la regina di Francia, riducendolo a una mera rappresentazione di sé stessa. Ciò lo ha peraltro costretto a rifugiarsi in un opinionismo che non ha guardato all'effettiva valutazione dei fatti, ma solo a considerare del tutto inopportuna e indebita la chiamata in causa di Fulvia della Corona. Di qui le parole per depotenziare con Enrico III, se non delegittimare alla radice, le sue lamentele come insussistenti fandonie mirate a creare un incidente diplomatico, a suo parere mai avvenuto.

Il perché abbia avuto una simile reazione si può spiegare soltanto con delle ipotesi. Di certo de Maisse ha guardato con molto interesse alla dichiarata ispanofobia di Vincenzo, peraltro avvertita con qualche inquietudine dalla Spagna sforzandosi, per tamponarla, di mantenere «buena correspondencia con el duque de Mantua»²⁴. Di qui l'ansia del diplomatico francese di evitare qualunque increspatura tra Parigi e i Gonzaga, perché in ballo vi sono alcuni importanti interessi. Innanzitutto un cospicuo prestito economico richiesto da Enrico III a Guglielmo. Disperatamente senza denaro, tutto convogliato nel finanziamento degli annosi conflitti con gli ugonotti, ha dovuto persino acquistare a credito il regalo di battesimo per il piccolo Ferdinando. In alternativa al prestito del poco disposto Guglielmo ha altresì avanzato la richiesta di acquistare, o di adoperarsi per far acquistare da altri, alcuni gioielli della Corona²⁵. Come ricordato inoltre, de Maisse, all'opposto del forte apprezzamento dimostrato nei confronti di Fulvia dal suo predecessore Arnaud du Ferrier, non ha affatto una buona opinione di lei. Anzi sembra detestarla. Nei dispacci inviati a corte l'ha più volte giudicata una donna nevrotica e ingrata per l'approccio massimalistico con cui, sin dall'inizio del suo mandato a Venezia nell'autunno del 1582, sta pretendendo il rispetto degli impegni economici dovuti dalla Francia alla Mirandola. Nonché di veder finalmente pagati i suoi ingenti crediti, oramai arrivati a oltre centomila scudi, senza voler tener in nessun conto il vuoto in cui si trovano le casse reali a causa della nuova guerra di religione, l'ottava (1585-1598), scoppiata nel regno. Non per questo, l'aver riportato al sovrano il modo così superficiale e sufficiente col quale ha replicato alla lamentela dalla contessa, presentata come una peculiare questione di rispetto e reputazione, potrebbe essere stata una giustificazione per sanare davanti a Enrico III l'essere stato all'oscuro dei suoi maneggi con gli spagnoli; e ancor peggio d'esserne stato informato ipocritamente dal Gonzaga.

Nel partire da Mantova Fulvia ha detto a de Maisse che la duchessa Eleonora, forse resasi conto della bruciante irritualità usata nei suoi confronti, «luy avoit donné a disner» e «l'avoit faict asseoir au dessus d'elle». Un trattamento di straordinario riguardo per il quale il diplomatico ha pensato che la contessa fosse finalmente «beaucoup satisfaite». Come nondimeno si è ritenuto anche a Mantova. A questo punto, finalmente, de Maisse ha descritto a Enrico III la causa dello scontento della «Comtesse», derivato dal non essere «esté rencontrée de personne» al suo arrivo a Mantova. In pratica Fulvia si è doluta per essere stato reso irrilevante l'arrivo di chi avrebbe dovuto rappresentare la regina di Francia madrina di battesimo. Un ruolo in cui Fulvia, a tutta apparenza, si è pienamente calata. La cosa peraltro è stata trovata «estrangé» dallo stesso de Maisse, «veu mesme que quand'elle y vint l'autre foiz la Duchesse luy estoit allée audevant assez loing». Senza tuttavia dare ulteriore peso all'improprietà cerimoniale. Al contrario del duca Guglielmo, che si è scusato con Fulvia spiegando l'incidente come un disguido tecnico-logistico per essere stato quel giorno «malade et hors de Mantoue et la Duchesse aussy». In queste sue precarie condizioni l'organizzazione delle cerimonie battesimali è stata da loro affidata «au Prince» Vincenzo, col «commandement de nous [lui e Fulvia] rencontrer»²⁶.

Il problema è insorto allorquando le «Cardinal Gattano [Enrico Caetani legato di Bologna]²⁷ et la dicte Dame» sono «entrez en une mesme heure pendant quelle estoit allée audevant de l'un avec son grand regret». Inconveniente guarda caso previsto da Fulvia. Per evitare l'insorgere di qualche disguido, nello scrivere al suo agente a Mantova Achille d'Achille²⁸ aveva infatti espresso il desiderio «d'essere avvertita del tempo del battesimo» almeno «quattro o cinque giorni prima», al fine «d'operare, che se ne venisse a cotesta volta il S.r Car.le legato di Bologna tanto anticipatamente» da lasciarle «un giorno intiero di spaccio per venirmene dopo lui». Come rappresentante della regina di Francia avrebbe voluto fare il suo ingresso in città e a palazzo per ultima. Una richiesta evidentemente non soddisfatta dagli addetti ai cerimoniali agli ordini di Vincenzo. A dire di de Maisse, il disguido sarebbe avvenuto senza «aucun [retro]dessein ny mauvaise intention, estant ledict sieur Price affectionné serviteur» della Corona, e dunque consapevole dei suoi doveri di comportamento verso chi è alleato della Francia e ha avuto il compito di rappresentarla²⁹. Ma con queste scivolose parole il diplomatico ha negligenemente trascurato quello che sarebbe invece da interpretarsi come un segnale di ostilità del principe diretto a Fulvia.

Se, ha infatti ripetuto il diplomatico, «la Duchesse ne s'estoit laissée voir par la dicte Dame lors de son arrivée» è stato soltanto per essere fuori città e per avere Vincenzo «tot le charge». Ma «deux iours apres» Fulvia è stata chiamata «exprès» a Mantova «pour recevoir la visite deladicte Dame» e per accompagnarla onorificamente a Mantova è stato inviato fino alla Mirandola «un des principaux Gentilhomme de leur Estat». A questo punto l'invito, non scontato, di Eleonora sarebbe da catalogare come un mediatico segnale riparatorio per conferire alla sua

ospite quell'autorevolezza che le era stata negata all'arrivo per i riti battesimali. In pratica un gesto compensativo o se si vuole riparatorio dell'errore e/o della negligenza commessa dal figlio Vincenzo nell'organizzare le cerimonie. Ma nelle relazioni politiche un errore è considerato più grave del dolo, perché configura una debolezza nella verticale di comando e l'imperizia, o la malafede, del principe chiamato a svolgere il compito affidatogli dal padre. Altro punto d'attrito è stato il titolo attribuitole. Nel ricevere la partecipazione di battesimo Fulvia ha ritenuto, per l'alta funzione che doveva svolgere, «qu'il luy d'eust donner de l'excellence». Al contrario nel cerimoniale è stata riduttivamente appellata «que Molto Illustre». Un sotto apprezzamento, ancora una volta – volutamente? – non colto dal diplomatico, che pure ha disgustato non poco la contessa. Tanto da lamentarsene all'istante col malcapitato latore spiattellandogli in faccia che non sarebbe intervenuta. Un latore costretto a replicare, con le parole di de Maisse, un imbarazzato «de ne luy avoir iamais escrit autrement». Solo davanti all'assicurazione che alle cerimonie sarebbe stato presente anche l'ambasciatore, Fulvia ha accettato l'invito, riservandosi però «de le faire sçavoir a Vostre Maiesté de reiecter la querelle sur mois». Anche su ciò il diplomatico, vestendosi da pompiere, ha ritenuto «que cequi est advenu a esté par accident» e non per poca «consideration» verso la contessa mirandolese. In chiusura di dispaccio de Maisse ha tuttavia aggiunto che pur essendo confinanti, da qualche anno il duca Guglielmo e Fulvia da Correggio «n'en sont point pour cela meilleurs amis pour avoir tousiours quelque chose a demeller ensemble», come all'inizio ricordato, «en matiere de bannis et de prisonniers»³⁰.

Già a monte del disgusto di Fulvia vi è stata quindi una di quelle questioni di attribuzioni onorifiche e di posizionamento socio-mediatico nei rituali pubblici, riflessi in generale del codice cavalleresco, di cui le cronache storiche sono piene³¹. Avendo subito e ben volentieri riconosciuto al duca Guglielmo l'indebito titolo di «Altezza», la contessa nell'occasione si sarebbe aspettata una paritaria considerazione rafforzativa del suo *status* e della sua immagine politica. Non solo come importante partner politico, logistico e militare della Francia, ma appunto per l'alto compito rappresentativo che avrebbe dovuto svolgere durante la funzione religiosa. È evidente che Fulvia si sarebbe aspettata un trattamento poco meno che regio, perciò la sua mortificazione deve essere stata cocente. Il punto di caduta sarebbe quindi il modo con cui Vincenzo Gonzaga le ha dapprima spedito l'invito e poi organizzato il cerimoniale, senza tener in minimo conto la contessa mirandolese. Perché si sia comportato così è una domanda cui allo stato non si può dare una risposta certa, se non supporre un tradimento della causa francofila e una ritorsione ideologica per le sue trattative con la Spagna. In diplomazia, come in politica non c'è peggior oltraggio, o disastro, del far perdere la faccia ai propri interlocutori. Molto probabilmente per questo Guglielmo si è preso la briga di scrivere personalmente a Enrico III «touchant cequi est advenu naguères a ce baptesme, pour le regard de Madame la Comtesse de la Mirande»³².

Purtroppo nei dispacci inviati a Mantova dall'agente a corte Ferrante Guisoni non si hanno segnalazioni in merito alla questione³³. Rimane il fatto che, alla morte del padre Guglielmo (14 agosto 1587), subito dopo il suo formale «offrescimento» a Filippo II, Vincenzo, nella sua dichiarata ideologia francofila – un importante tema ancora da studiare da parte degli storici – non ha avuto alcuna riserva nell'adoperarsi in azioni assertive contro la fedelissima filoispanica Novellara e altresì a guardare con manifesta cupidigia a Castelfelfredo, nonché Sabbioneta alla morte di Vespasiano, rimanendo in quest'ultimo caso assai frustrato dall'investitura concessa al duca di Stigliano³⁴. Come pure nell'allacciare nel 1593 un'eterodossa «inteligencias» col maresciallo François de Bonne, ultimo connestabile di Francia³⁵. A questo punto, per spiegare le incursioni banditesche sul Mirandolese ordinate da Vincenzo I, sarebbe da tenere in considerazione quanto avvenuto nel maggio dello stesso 1593, allorché i tre fratelli Galeotto, Federico e Alessandro Pico hanno parzialmente concretizzato gli approcci per ritornare *sub umbra imperialis aquilae* ottenendo, dietro specifica richiesta, dall'imperatore Rodolfo II quella legittimante investitura della Mirandola mancante dall'usurpazione compiuta giusto sessantanni prima da Galeotto II. Un passaggio politico considerato da tutte le cancellerie, e suo malgrado dallo stesso de Maise³⁶, il prodromo di una loro imminente alleanza con la Spagna. Portata a termine peraltro solo nel 1602 da Federico II, senza acconsentire all'introduzione nella piazza di una guarnigione iberica³⁷.

Sul cambio di paradigma filoasburgico e sulla paventata introduzione di un presidio spagnolo all'interno della Mirandola in sostituzione di quello francese – peraltro da molti anni del tutto depotenziato e oramai del tutto dipendente dei Pico per le inadempienze della Corona nel pagargli il soldo – potrebbe essersi scatenato anche nell'intemperante Vincenzo I un risentimento molto più irrazionale e scomposto di quello insorto sei anni prima in Guglielmo³⁸. Tale da abbattere, dopo un anno di cova, ogni filtro inibitore e volere la morte di coloro che avrebbero potuto mettere in crisi le sue ambizioni territoriali e i suoi spazi di azione geopolitica. Costringendolo a adattarsi *oborto collo* con una Spagna da lui accusata, in occasione delle sue seconde nozze con Eleonora de' Medici, di trattarlo da servo. Un'umiliazione al suo ego probabilmente non dimenticata. La stessa rabbia inconsulta che potrebbe equipararsi a quella che il 3 luglio 1582 lo ha portato a uccidere James Crichton³⁹. Dal che si potrebbe presumere, con tutte le dovute cautele, che Vincenzo possa essere stato affetto da un disturbo psicologico, che lo avrebbe reso incapace di gestire politicamente gli eventi ritenuti avversi⁴⁰.

ABSTRACT

The fear of a political and military alliance between the state of Mirandola and Spain may have started a serious diplomatic crisis caused by the duke Vincenzo I Gonzaga.

NOTE

ABBREVIAZIONI

AGS	Archivo General de Simancas
«AMDSPMo»	«Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi»
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
BnF	Bibliothèque nationale de France, Parigi
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

1. E. GHIDONI, *Briganti di strada o briganti di stato: una scorreria mantovana sul territorio dei Pico*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXV (2000), III (novembre), pp. 47-59.
2. B. ANDREOLLI, *Le cacce dei Pico. Pratiche venatorie, paesaggio e società a Mirandola tra Medioevo ed età moderna*, San Felice sul Panaro, Gruppo Studi Bassa Modenese, 1988, pp. 35, 51, 59; M. CALZOLARI, *Toponomastica storica del Comune di Mirandola. Il Territorio e la città*, Mirandola, Gruppo Studi Bassa Modenese 2008, pp. 98-99, 118-119.
3. M.A. VISCEGLIA, *Rituali, simboli, cerimonie nell'Italia della prima età moderna. Una riflessione storiografica comparativa*, in EAD, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2010, p. 10.
4. AGS, *Estado*, leg. 1486, cc. 145-147, 155.
5. Nel carteggio il diplomatico cita erroneamente Ferdinando come l'«aisné»: BnF, *Fond français*, 16091, c. 257 (ma 262), 30 giugno 1587; G. BENZONI, s.v. «Gonzaga, Ferdinando, duca», in DBI, 46, 1996. André Hurault de Maisse (1539-1607), arcivescovo, membro del Consiglio del Re, di quello di Stato e delle Finanze, fu diplomatico di lungo corso. Dopo il doppio mandato svolto a Venezia (dal 1582 al 1588 e dal 1592 al 1596) assunse la carica di ambasciatore in Inghilterra. Passato al servizio di Enrico IV, fu a capo della delegazione francese alla pace di Vervins (2 maggio 1598). Uomo di profonda cultura, durante la legazione di Venezia fu iscritto all'Accademia Olimpica di Vicenza. Nel 1588 Bernardo Giunti gli dedicò la *Cronaca de i Fatti Illustri de' Re di Francia, Con le loro Effigie dal Naturale: Cominciando Da Faramondo Primo...*, Venezia, Bernardo Giunti; A.H. DE MAISSE, *A Journal of All That Was Accomplished by Monsieur de Maisse Ambassador in England from Hernri IV to Queen Elisabeth Anno Domini 1597*, London, The Nonesuch Press, 1931; I. DE CONIHOUT, *Jean et André Hurault, deux frères ambassadeurs à Venise et acquéreurs de livres du cardinal Grimani*, «Italique», X (2007), pp. 105-148.
6. BnF, *Fond français*, 16091, c. 257 (ma 262), 30 giugno 1587; L. SCALISI, s.v. «Terranova, Carlo Aragona Tagliavia, duca di», in DBI, 95, 2019.
7. BnF, *Fond français*, 16091, c. 51v (ma 56), 10 febbraio 1587.
8. ASMn, AG, b. 1336, c. 25, 29 maggio 1587.
9. ASMn, AG, b. 1335, cc. 18 e 22, 26 e 28 aprile 1566.
10. E. GHIDONI, *Livia Pico e le impossibili nozze francesi di Vincenzo I Gonzaga*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LVI (2021), n. 151 (primavera), pp. 94-107.
11. E. GHIDONI, *I trattati di estradizione tra Pico e Gonzaga dal XV al XVII secolo*, «Civiltà Mantovana», LIV (2019), 147 (primavera), pp. 48-83.

12. A. DE RUBLE, *Le Traité de Cateau-Cambrésis (2 et 3 avril 1559)*, Paris, Labitte, 1889, ristampa anastatica Paris, Hachette - BnF, s.d.; L. ROMIER, *Les Guerres d'Henri II et le traité du Cateau-Cambrésis*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 30 (1910), pp. 3-50; B. HAAN, *Une Paix pour l'éternité. La négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
13. V. CASTRONOVO, s.v. «Carlo Emanuele I, duca di Savoia», in *DBI*, 20, 1977; D. CARUTTI, *Il marchesato di Saluzzo. Carlo Emanuele I e il trattato di Lione (1601)*, Saluzzo, Società Storica Saluzzese, 1901.
14. BnF, *Cinq cent Colbert*, 369, c. 68, 15 marzo 1590.
15. AGS, *Estado*, leg. 1273, 72; BnF, *Fond français*, 16091, c. 232v (ma 237), 17 giugno 1587. S. VERONELLI, *Strategie e politiche di un piccolo stato a fine Cinquecento. Il ducato di Mantova tra Impero e Monarchia Cattolica*, in *Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano, Unicopli, 1997, pp. 382-419.
16. E. GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, «AMDSPMo», XI serie, XLIV (2022), pp. 89-126.
17. Ch. WEISS, *Papiers d'État du Cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*, VI, Paris, Imprimerie Nationale, 1846, pp. 221-226.
18. GHIDONI, *Galeotto II Pico e la pace di Crépy*, cit.; Id., *Galeotto II Pico e l'ambasciatore francese a Venezia Guillaume Pellicier*, in «AMDSPMo», XI serie, XLIV (2022), pp. 57-88; Id., *Galeotto II Pico nelle guerre d'Italia (1536-1538)*, in «AMDSPMo», XI serie, XLV (2023), pp. 3-40.
19. S. LUZZATTO, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Donzelli, 2019.
20. AGS, *Estado*, leg. 1236, c. 27, 24 febbraio 1573.
21. *Les Mémoires de Monsieur le duc de Nevers, prince de Mantoue, pair de France...*, 1 parte, Paris, Thomas lolly, 1665, p. 10.
22. BnF, *Fond français*, 16091, c. 267 (ma 272), 14 luglio 1587.
23. S. PELLIZIER, s.v. «Eleonora d'Asburgo, duchessa di Mantova», in *DBI*, 42, 1993.
24. GHIDONI, *Livia Pico e le impossibili nozze francesi di Vincenzo I*, cit.; AGS, *Estado*, leg. 1263, fasc. 24.
25. Né il prestito, né la vendita dei gioielli si concretizzeranno. Molti riferimenti in merito in BnF, *Fond français*, 16091.
26. BnF, *Fond français*, 16091, c. 267 (ma 272), 14 luglio 1587.
27. G. DE CARO, s.v. «Caetani, Enrico», in *DBI*, 16, 1973.
28. ASMn, AG, b. 1336, c. 27, 9 giugno 1587.
29. BnF, *Fond français*, 16091, c. 267 (ma 272), 14 luglio 1587.
30. BnF, *Fond Français*, 16081, l. 75, c. 279, 31 gennaio 1584.
31. VISCEGLIA, *Rituali, simboli, cerimonie nell'Italia della prima età moderna*, cit., pp. 17-51.
32. BnF, *Fond Français*, 16081, c. 293 (ma 298), 28 luglio 1587.
33. R. TAMALIO, s.v. «Guisoni, Ferrante», in *DBI*, 61, 2004.
34. AGS, *Estado*, leg. 1486, cc. 156-159, 179; leg. 1270, 6; leg. 1272, 6.
35. C. DUFAYARD, *Le Connétable de Lesdiguières*, Paris, Hachette, 1892.
36. BnF, *Cinq cent Colbert*, 369, c. 330, 15 maggio 1593.

37. *L'archivio del Torrione. La memoria dispersa dei Pico*, a cura di A. Spaggiari, Mirandola, Gruppo Studi Bassa Modenese, 2008, pp. 338-340.
38. R. TAMALIO, *s.v.* «Vincenzo I Gonzaga», in *DBI*, 99, 2020; GHIDONI, *Livia Pico e le impossibili nozze francesi di Vincenzo I*, cit.
39. E. MELFI, *s.v.* «Crichton, James», in *DBI*, 30, 1984.
40. J.F. CLARKIN, F.E. YEOMANS, O.F. KERNBERG, *Psicoterapia della personalità borderline*, Milano, Raffaello Cortina, 2000; J. GUNDERSON, *La personalità borderline. Una guida clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

LISA GOLDENBERG STOPPATO

FACHETTI, RUBENS
E DUE NUOVI RITRATTI
DELLE «ALTRE DONNE»
DI VINCENZO I GONZAGA

Il titolo di questo articolo prende in prestito una espressione coniata da Maria Maurer pochi anni fa in un saggio dedicato alle «Other Gonzaga Women», ovvero ad alcune favorite dei duchi di Mantova. Lo scopo dell'articolo è presentare ritratti sinora non riconosciuti di due di queste "altre" donne, legate entrambe a Vincenzo I Gonzaga: Ines de Argote e Felicita Guerrieri Gonzaga¹.

Donna Ines era figlia del governatore spagnolo di Barletta e Aversa, Fernando de Argote, señor de Cabriñana, e della nobildonna napoletana Giulia Dentice. La data di matrimonio dei genitori, sposatisi nel 1566, costituisce un utile termine *post quem* per la data della nascita di Ines². È probabile che la sua tresca con Vincenzo sia nata nella casa di Barbara Sanseverino Sanvitale, contessa di Sala e marchesa di Colorno, che fu frequentata dall'erede al trono di Mantova negli anni Ottanta: tra gli *Encomii musicali* pubblicati da Giacomo Moro nel 1585 si trova uno «Per la Signora Donna Agnese d'Argot, in casa della S. Contessa di Sala»³. Maurer ha trovato il ricordo di tre figli naturali nati dalla relazione nei testamenti di Vincenzo Gonzaga: Caterina nata nel 1586⁴, seguita nel 1587 o nel 1588 da Francesco⁵, e nel 1592 da Silvio⁶. Come Isabella Boschetti, la favorita di Federico II Gonzaga, Ines de Argote fu alloggiata da Vincenzo I in Palazzo Te⁷. Ines ricevette in dono dal duca la palazzina di Corte Bell'Acqua sul Mincio⁸ e il feudo di Grana nel Monferrato, elevato appositamente a marchesato⁹. All'inizio del 1591 donna Ines si unì in matrimonio con Prospero del Carretto¹⁰, che ebbe il permesso di fregiarsi del titolo concesso alla moglie.

Fonti cinquecentesche documentano gli interessi musicali e poetici di Ines de Argote. Le sue doti canore sono celebrate nel tomo *Cento madrigali* pubblicato nel 1587 da Muzio Manfredi, secondo il quale Ines «suonava e cantava [...] sì soavemente ch'io piansi»¹¹. Nel 1593 le fu dedicata un'intera antologia poetica, *Il Tesoro delle ninfe in lode di Agnese Argotta del Carretto, marchesa di Grana*¹². Grazie a fonti archivistiche sappiamo che la marchesa Ines lavorò con grande impegno tra il 1591 e il 1592 alla produzione del *Pastor fido*, la pièce teatrale con intermezzi di Giovanni Battista Guarini che, per una serie di difficoltà insorte, fu inscenata solamente nel 1598, quando Margherita d'Asburgo si fermò a Mantova durante il

suo viaggio nuziale verso la Spagna¹³. I rapporti della de Argote con Guarini sono attestati anche dai madrigali dedicati a «D. Ignés Marchesa di Grana», pubblicati dal drammaturgo nel 1599¹⁴.

Nei carteggi della corte Gonzaga si trovano notizie di opere d'arte collezionate da Ines de Argote: lettere di Piero Strozzi citano tre ritratti di mano di Jacopo Ligozzi inviatili da Firenze nel 1593¹⁵. Altri quadri di sua proprietà sono rammentati in una sua missiva indirizzata a Vincenzo I Gonzaga il 6 luglio 1604¹⁶: due Madonne richieste per il duca dal segretario Annibale Chieppio e un quadro di mano di Andrea del Sarto che la duchessa Eleonora de' Medici Gonzaga intendeva sottrarle.

Felicita Guerrieri Gonzaga era una delle figlie di Tullo, maestro di camera di Vincenzo I, e della sua prima moglie Giulia Brembati. Felicita sposò Luigi Gonzaga – della linea detta dei Nobili – entro il 1594, quando furono pubblicati versi di Bartolomeo Roncaglia che celebravano le loro nozze¹⁷. Luigi morì solo un anno più tardi a Venezia¹⁸. Dicerie dell'epoca parlano di una figlia di nome Francesca nata dalla relazione tra Felicita e Vincenzo I che è, in effetti, citata in un codicillo del 1597 al testamento del duca segnalato da Maria Maurer¹⁹. Costituisce una ulteriore conferma una lettera di Felicita del 1 agosto 1607, pubblicata da Giulio Girondi, nella quale discute con Vincenzo i dettagli economici del fidanzamento di Francesca con Pirro Maria Gonzaga di Vescovato²⁰. La data dell'inizio della tresca di Felicita con il duca non è nota, ma risale indubbiamente ai primi anni Novanta del XVI secolo: altrimenti Francesca non sarebbe stata abbastanza grande per sposarsi nel 1608²¹. I rapporti di Vincenzo I con Felicita sono testimoniati da alcune concessioni fatte dal duca: i diritti su alcuni mulini posti nel fiume Po nel territorio di Viadana donati a Felicita nel 1599²² e il feudo di Fontaneto concessole nel 1600²³. Alla luce di questi segni del favore ducale non sorprende che nel 1602 Salamone Rossi abbia dedicato alla «signora Felicita Guerrera Gonzaga» il suo secondo libro di madrigali²⁴.

Le grandi disponibilità economiche di Felicita sono attestate dal contributo offerto intorno al 1609 per l'acquisto dei terreni e per la fabbrica del nuovo convento e chiesa della Concezione Immacolata di Maria Vergine, per i cappuccini di Santa Marta²⁵. Le permisero di costruire, ornare ed erigere nel 1618 un giuspatronato sulla cappella dedicata a Santa Felicita nella chiesa di San Maurizio²⁶. La sua agiatezza è comprovata anche dal trasferimento in una nuova, imponente casa, presa a livello nel 1611, il palazzo nella contrada dell'Unicorno di Mantova, edificato pochi anni prima da Giovan Battista Guerrieri Gonzaga e noto oggi come Palazzo Colloredo o Palazzo di Giustizia²⁷. Sappiamo che Luigi, il figlio di Felicita e Luigi Gonzaga, è vissuto nel Palazzo Guerrieri Gonzaga nella contrada dell'Unicorno²⁸. Dopo la morte di Luigi, deceduto senza eredi nel 1626, vi andò ad abitare la sorellastra Francesca insieme al marito Pirro Maria I Gonzaga di Vescovato²⁹.

Fonti archivistiche ricordano alcuni ritratti di Ines de Argote e di Felicita Guerrieri Gonzaga. Lettere del 1593 fanno cenno a una effigie in bronzo della marchesa Ines rinettata da Girolamo Corio³⁰. Altre del 1599 rammentano immagini



1. Ottavio Leoni, Felicità Guerrieri Gonzaga. Già collezione Victor Bloch.



2. Ottavio Leoni, Ines de Argote, marchesa di Grana. Già collezione Jeffrey Horvitz.

delle due favorite eseguite da Ottavio Leoni durante un soggiorno a Mantova e riportate a Roma al cardinale Alessandro Peretti di Montalto. I ritratti eseguiti da Leoni vengono citati per la prima volta nel *post scriptum* di una lettera indirizzata da Vincenzo I Gonzaga al cardinale il 19 marzo 1599³¹:

Ottavio porta a V.S. Ill.ma li ritratti della Contessa Flavia, et Marchesa di Grana, et così farà della Signora Felicità havendolo già bozzato. Supplico Vostra Signoria Illustrissima assicurarmi della ricevuta poichè non vorrei che ne fossi trabalzato alcuno, et se in altro son bono a servirla mi commandi, che lo farò con tutto il cuore.

I dipinti sono ricordati anche in una missiva del cardinale Peretti del 10 aprile, con la quale ringraziò il duca e diede avviso dell'arrivo del pittore³²: «[Ottavio arrivò con la lettera di V.A. et con li ritrati, del che la ringrazio quanto so e posso».

I ritratti eseguiti da Leoni a Mantova nel 1599 sono stati identificati con due immagini su carta di Felicità Guerrieri Gonzaga e di Ines de Argote. Quella di *Felicità*, con a tergo una scritta identificativa, è comparsa nel 1964 all'asta dei disegni della collezione di Victor Bloch (*fig. 1*)³³. È stata ripresentata in vendita a Basilea nel 1970 e a Londra nel 1975³⁴, prima di essere presa in esame da Piera Giovanna Tordella nel 2001 in un articolo dedicato al mecenatismo del cardinale Peretti³⁵. Quella che ritrae *Donna Ines in abito vedovile*, riconoscibile grazie all'iscrizione



3. Ottavio Leoni, Ines de Argote, marchesa di Grana. *Stourhead House (Wiltshire, Inghilterra)*, NT 731922.



4. Ottavio Leoni, Felicita Guerrieri Gonzaga. *Stourhead House (Wiltshire, Inghilterra)*, NT 731910.

antica sul verso, è stata legata alle lettere da Tordella in un saggio del 2013³⁶, tre anni dopo la comparsa del disegno sul mercato antiquario di New York, alla vendita della collezione di Jeffrey Horvitz (*fig. 2*)³⁷. Proveniva dalla raccolta di Adalbert von Lanna, che è stata venduta all'asta a Stoccarda nel 1910, ed era già stato presentato in vendita ad Amsterdam nel 1882 dalla casa d'aste Frederik Muller³⁸.

La parola *bozzato*, scelta da Vincenzo I per descrivere uno dei ritratti che Leoni riportava al cardinale Peretti nel 1599, fa supporre tuttavia che questi fossero dipinti anziché disegnati³⁹. Si può dunque concludere che le immagini di *Felicita Guerrieri Gonzaga* e *Ines de Argote* menzionate nella lettera del duca siano da identificare con i due ritratti in miniatura dipinti a olio su rame rintracciati da Yuri Primarosa a Stourhead House, nel Wiltshire (Inghilterra). Come ha indicato Primarosa, le fattezze delle due favorite di Vincenzo in queste miniature ricordano da vicino quelle nei ritratti su carta rammentati al paragrafo precedente. Nella miniatura di Stourhead, donna Ines porta un collare a lattughe bianche orlate di nero e un velo vedovile che scende a punto sulla fronte (*fig. 3*), molto simili a quelli che indossa nell'immagine su carta⁴⁰. Felicita è, invece, presentata a testa scoperta con un ricchissimo collare a lattughe di pizzi d'oro inamidati (*fig. 4*)⁴¹.

I ritrattini delle due favorite di Vincenzo I fanno parte di una serie di miniature giunte a Stourhead House insieme al grande stipo ornato di pietre dure e di immagini di Sisto V e altri membri della famiglia Peretti, acquistato a Roma

5. *Pietro Fachetti, Ines de Argote.*
Già Genova, asta Wannenes
18-19 marzo 2021.

da Henry Hoare prima del 1741⁴². La serie comprende, oltre a un ritrattino di *Clemente VIII* attribuito a Ottavio Leoni da Primarosa, un buon numero di piccole immagini di gentildonne romane databili agli anni Ottanta del XVII secolo, e tra queste la copia di una miniatura della Galleria degli Uffizi che ritrae *Livia Orsini Cesarini*⁴³. A Stourhead si trova anche uno splendido ritrattino di *Isabella di Savoia-d'Este*, dipinto con ogni probabilità da Frans Pourbus il giovane⁴⁴, e una copia in piccolo del celebre ritratto di *Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano* di mano di Jakob Ferdinand Voet⁴⁵. Spicca

per la qualità della sua fattura un'altra miniatura della stessa collezione, quella di un *Giovane in un giubbone dorato* con lineamenti molto simili a quelli di san Luigi Gonzaga, forse da attribuire a Ludovico Leoni, padre di Ottavio⁴⁶.

Le due immagini vedovili di *Ines de Argote* eseguite da Ottavio Leoni nel 1599 – la miniatura pervenuta a Stourhead House dalla collezione Peretti e il disegno già Horvitz – costituiscono utili termini di confronto per il riconoscimento di una terza (fig. 5), uno splendido ritratto a figura intera venduto da Wannenes a Genova nel marzo del 2021⁴⁷, quasi cento anni dopo la sua prima comparsa sul mercato a Stoccolma a un'asta Sigge Björck del 1924⁴⁸. I lineamenti della giovane donna sono talmente simili a quelli nei ritratti di mano di Leoni da lasciare pochi dubbi sulla sua identità. Nel ritratto Wannenes donna Ines è presentata con la mano destra appoggiata su un tavolino al suo fianco, un ventaglio nella sinistra e una portiera rossa sul fondo. Porta una veste di seta rossa ricamata d'argento, arricchita da collare e polsini di pizzo, e sfoggia una serie impressionante di gioielli: un diadema ornato di diamanti e perle sulla testa, una lunga fila di perle e una cinta incastonata di pietre preziose appese al collo, un altro gioiello con pietre simili appuntato sul petto e una cinta d'oro con putti e festoni appesa intorno alla sua vita. Il taglio della veste suggerisce una datazione tra la fine degli anni Ottanta del XVI secolo e l'inizio del decennio successivo. Questo “nuovo” ritratto di Ines de Argote risalirebbe, dunque,





6. *Anonimo, Flavia Capilupi Guerrieri Gonzaga. Firenze, Prefettura, in deposito dalla Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 8322.*

o agli anni più intensi della sua tresca con Vincenzo I o all'epoca delle sue nozze con Prospero del Carretto.

Il catalogo dell'asta di Genova indica per il ritratto di donna Ines una provenienza dalla Galleria Zabert di Torino, dove era considerato un'opera di Scipione Pulzone da Gaeta (1540 ca. - 1598) o di Rodrigo de Villandrando (1588-1622).

Il ritratto fu presentato alla vendita di Stoccolma con una attribuzione a Giusto Suttermans, suggerita da Theodor

von Frimmel. Si possono escludere i nomi di Villandrando e di Suttermans senza neanche entrare in considerazioni di natura stilistica: risulta, infatti, impossibile conciliare la data di esecuzione del ritratto tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta con i dati anagrafici di questi pittori, nati rispettivamente nel 1580 e nel 1597. È da scartare anche l'attribuzione a Pulzone per il notevole divario tra lo stile pittorico di questo ritratto e quello di opere certe dipinte dal pittore gaetano negli stessi anni, come i ritratti di *Ferdinando I de' Medici* e della moglie *Cristina di Lorena*⁴⁹. Il ritratto è più plausibilmente da attribuire al pittore mantovano Pietro Fachetti (1539 ca. - 1619). La forma rigida della veste di Ines de Argote, trasformata in una specie di cono, è paragonabile a quella di *Maria de' Medici* in un'opera firmata di Fachetti, dipinta nel 1602, che è conservata oggi in Palazzo Massimo Lancellotti a Roma⁵⁰. Il ductus pittorico del ritratto di donna Ines e il modo di delineare le sue mani ricordano da vicino quelli di un'altra tela di Fachetti, il ritratto di un *Gentiluomo davanti a rovine a Roma* che è stato venduto all'asta da Sotheby's il 29 aprile 2021⁵¹.

Il riconoscimento della "nuova" immagine di Felicità Guerrieri Gonzaga è scaturito da quello di una tela inedita che ritrae una sua parente in abito vedovile, ritrovata nella sede della Prefettura di Firenze (*fig. 6*)⁵². La tela fiorentina presenta a tergo la scritta identificativa secentesca «S. Guerriera Gonzaga» che permette di riconoscerci un ritratto menzionato in un libro di debitori e creditori per oggetti della Guardaroba medicea il 22 maggio 1603, quando fu inviato alla Villa Ferdinanda di Artimino insieme a quello di una principessa di Innsbruck⁵³:

Jesus Maria MDCiii

Dionigi Marmi guardaroba del palazzo, della villa Ferdinanda, d'Artimino deve dare per l'apiè, mandatoli alla giornata per servitio di quel palazzo
E adì 22 detto [maggio] mandatoli come a detto quaderno 36
Dua quadri in tela che uno alto braccia 1 1/2, largo braccia 1 1/6 entrovi ritratto la signora Gerriera Gonzaga, e, nel altro un pocho minore, entrovi la signora principessa di Spruc° n. 2

I due ritratti figurano insieme nel primo inventario della villa di Artimino, stilato nel 1609 dopo la morte di Ferdinando I de' Medici, dove sono descritti come

Dua quadri in tela che uno maggiore, dentrovi il ritratto della sorella del serenissimo di Mantova e nel altro minore il ritratto della principessa di Splux con loro ornamenti neri filettati d'oro⁵⁴.

Sembra che la memoria delle identità delle due donne sia ben presto svanita: i curatori degli inventari successivi, redatti nel 1620 e nel 1638, descrivono i due quadri separatamente, senza fare cenno ai loro nomi, rendendo difficile il riconoscimento del ritratto Guerrieri Gonzaga in questi manoscritti⁵⁵. È, invece, facile individuarlo nell'inventario della villa Ferdinanda stilato nel 1683, perché la descrizione dettagliata corrisponde in ogni particolare alla tela conservata oggi nella Prefettura:

Un simile alto braccia 1 3/4 largo braccia 1 2/3 dipintovi una Donna giovane in abito vedovile, con velo nero in testa, con la mano destra tiene il velo che li cade dalla testa⁵⁶.

Sono molto simili a questa, le descrizioni fornite negli inventari di Artimino del 1696, del 1735 e del 1738⁵⁷. I primi due fanno riferimento al gesto particolare della giovane vedova, come fa anche l'ultimo censimento degli arredi, stilato nel 1775, pochi anni prima della vendita della villa. In quest'ultimo il quadro è indicato come il «Ritratto di Principessa di Casa Gonzaga, vestita da vedova del Duca Lorena», alludendo forse a Margherita Gonzaga, moglie di Enrico II di Lorena⁵⁸. A tergo del quadro della Prefettura compare il numero 270, corrispondente a quello assegnato al ritratto nell'inventario della villa di Artimino del 1775, e anche il numero 1899 dato a questo ritratto di «principessa vestita di nero con velo nero in capo, sotto padiglione», in un elenco dei quadri trasferiti dalla villa a Palazzo Pitti il 28 aprile 1781⁵⁹.

Procedendo per esclusione si giunge all'identità della giovane vedova raffigurata nella tela della Prefettura. Si può, infatti, escludere il nome di Felicità Guerrieri Gonzaga che presenta lineamenti assai diversi nei ritratti rammentati sopra, eseguiti da Ottavio Leoni. Lo stesso può dirsi di quello di Francesca Guerrieri Gonzaga, la sorella di Felicità, le cui fattezze sono note grazie all'immagine conservata nell'Accademia Carrara di Bergamo⁶⁰. Usando come termine di confronto un altro ritratto nella stessa raccolta museale⁶¹, si può scartare anche il nome della madre di Felicità e Francesca, Giulia Brembati, che si era unita in matrimonio con Tullo Guerrieri



7. Ottavio Leoni, Flavia Capilupi.
Stourhead House (Wiltshire, Inghilterra),
NT 731908.

Gonzaga nel 1569 ed è morta anni prima del marito. La giovane vedova nella tela della Prefettura è quindi da identificare con la seconda moglie di Tullo, Flavia di Alessandro Capilupi. Sappiamo, grazie a fonti archivistiche, sia la data degli accordi per la dote di Flavia, stipulati il 7 agosto 1592⁶², sia quella del testamento di Tullo, rogato nel 1602, data che costituisce un utile termine *post quem* per la sua morte e per la vedovanza della sua consorte⁶³.

I lineamenti di *Flavia Capilupi Guerrieri Gonzaga* nel ritratto vedovile sono simili a quelli di una giovane donna con la veste dorata in un'altra miniatura conservata in Stourhead House (fig. 7)⁶⁴, insieme ai ritrattini su rame di *Ines de Argote* e *Felicita Guerrieri Gonzaga* di mano di Ottavio Leoni. Si potrebbe, per questo motivo, proporre di identificare questa miniatura con il ritratto della «Contessa Flavia» rammentato nella lettera di Vincenzo I Gonzaga del 1599, quello che Leoni ha riportato a Roma al cardinale Peretti, insieme a quelli della «Marchesa di Grana» e della «Signora Felicita»⁶⁵.

L'autore del ritratto di *Flavia Capilupi* della Prefettura potrebbe essere lo stesso pittore responsabile per quello di *Tullo Guerrieri Gonzaga*, che è stato esposto alla mostra dedicata a Vincenzo I nel 2012⁶⁶. È possibile che le due immagini siano da attribuire a Orazio Lamberti, autore delle decorazioni dipinte a fresco nel palazzo mantovano di Giovanni Battista Guerrieri Gonzaga⁶⁷. Si esita, tuttavia, a trarre conclusioni definitive sull'attribuzione, che è da intendere come mera ipotesi di ricerca fino al ritrovamento di altri ritratti di mano di questo pittore. Sia o non sia Lamberti, l'autore non è da classificare tra i pittori di grande spessore, anche se dimostra di sapere cogliere e tramandare in modo competente i lineamenti dei personaggi e di conoscere bene le regole prospettiche che servono per creare l'illusione di uno spazio intorno a essi. Non può certamente essere considerato un innovatore capace di inventare quel movimento che conferisce tanta vita al ritratto di Flavia, un gesto così particolare da attirare persino l'attenzione degli autori degli inventari della villa di Artimino.

Il gesto è, infatti, preso in prestito da un capolavoro di Pieter Paul Rubens, il ritratto di una *Giovane donna* (fig. 8), acquistato nel 1986 da un collezionista pri-



8. *Pieter Paul Rubens*, Felicità Guerrieri Gonzaga.
Già Londra, asta Christie's 29 luglio 2020.

vato, che l'ha concesso in deposito al Houston Museum of Art dal 2010 al 2019⁶⁸, e prestato nel 2019 alla mostra veneziana «Da Tiziano a Rubens», prima di venderlo all'asta a Londra nel 2020. L'osservatore non può che rimanere impressionato

dallo sguardo intenso della giovane donna e dalla vitalità conferita al ritratto da Rubens con il moto della mano destra, alzata per reggere il laccio che trattiene la sua vaporosa cuffia di velo bianco. La freschezza delle pennellate e l'incompiutezza della stesura pittorica del fondo conferiscono al ritratto l'aria intima di un abbozzo. La veste marrone della donna, di colore simile a quello degli occhi e dei capelli, è dipinta con pochi, efficaci colpi. La monocromia del ritratto è alleggerita dai ritocchi rossi sulle labbra carnose e sulle guance, cui fanno eco il colore delle piccole pietre della collana e quello rossiccio della coccarda che incorona l'acconciatura. Nel catalogo della esposizione veneziana Ben van Beneden ha ipotizzato che Rubens possa aver eseguito questo ritratto durante il suo viaggio in Spagna iniziato nel 1603 o tra il 1605 e il 1606 quando ha lavorato a Genova⁶⁹, e la sua tesi è ripetuta nel catalogo dell'asta del 2020⁷⁰.

Il fatto che il ritratto rubensiano è servito da fonte d'ispirazione per quello di *Flavia Capilupi Guerrieri Gonzaga*, dipinto a Mantova tra il 1602 e il 1603, obbliga ad anticipare la data di esecuzione e a ricollocarlo tra le opere dipinte durante il primo soggiorno di Rubens alla corte Gonzaga. Il luogo di esecuzione è comprovato anche da una seconda citazione del gesto in una tela databile verso il 1608 e conservata in una collezione privata di Mantova, il ritratto di *Giovane gentildonna* (fig. 9) che è stato esposto al pubblico in Palazzo Ducale tra il 2013 e il 2014 alla mostra «Vincoli d'amore»⁷¹.

Dalla conclusione che si tratta di un'opera mantovana di Rubens, risulta breve il passo all'identificazione della donna raffigurata dal maestro fiammingo. La bocca e il naso della donna somigliano, infatti, a quelli di Felicità Guerrieri Gonzaga nei due ritratti eseguiti da Ottavio Leoni, anche se non è facile notare la similitudine a un primo sguardo, perché è offuscata dalla diversità dei sentimenti colti dai due pittori. A differenza di Leoni che ha tramandato una immagine arcigna di Felicità, Rubens ha saputo cogliere e tradurre in pittura tutta la sensualità di questa favorita di Vincenzo I Gonzaga.

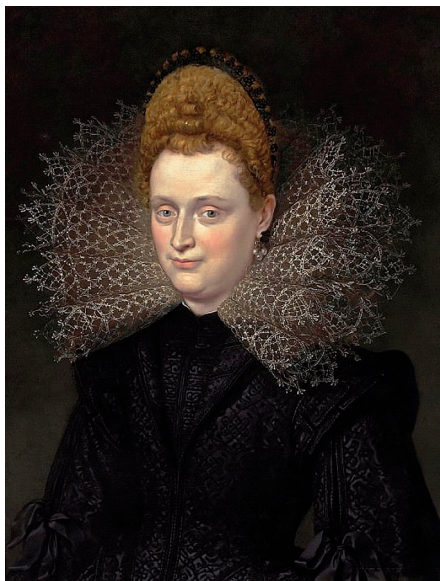
La proposta di identificazione è confortata da due fonti manoscritte, che ricordano un ritratto di mano di Pieter Paul Rubens nel palazzo della contrada dell'Unicorno, dove Felicità Guerrieri Gonzaga è vissuta sino alla morte insieme alla figlia ed erede universale Francesca⁷². Le due fonti in questione sono gli inventari dei beni di due discendenti di Francesca e del marito Pirro Maria I Gonzaga di Vesco-vato, Ottavio di Pirro Maria II (1667-1709) e il fratello ed erede di questi, l'abate Giovanni (1670-1730). L'inventario dell'eredità del primo, stilato l'8 gennaio 1710, rammenta un «Mezo busto d'una femina antica con cor. ce dorata del Rubens» conservato nel camerino dietro alla cappella⁷³. Quello dei beni dell'abate Giovanni, redatto il 12 febbraio 1731, descrive lo stesso ritratto come il «busto d'una femina antica con cornice dorata del Rubens» appeso ancora nella stessa sala⁷⁴.

Prima di concludere, si coglie l'occasione per riaprire la questione dell'identità della donna raffigurata in un altro ritratto di mano di Rubens (fig. 10), che è stato



9. *Seguace di Frans Pourbus il giovane, Giovane nobildonna.*
Mantova, collezione privata.

esposto alla mostra «La Celeste Galeria» nel 2002⁷⁵. Nel catalogo della mostra Justus Müller Hofstede ha voluto riconoscere le fattezze di Maria de' Medici nella donna di età matura raffigurata, che ha capelli rossicci e occhi grigi. L'ipotesi è



10. *Pieter Paul Rubens*, Dorotea di Lorena. Già Londra, asta Christie's 6 dicembre 2011.

a fronte, 11. *Domenicus Custos*, Dorotea di Lorena, incisione.

stata messa in discussione da Silvia Meloni Trkulja nel 2005, quando ha pubblicato una versione in miniatura della stessa immagine, conservata nella Galleria degli Uffizi⁷⁶. È, in effetti, difficile conciliare la data dell'esecuzione tra il 1600 e il 1601, quando Maria aveva circa venticinque anni, con l'età matura di questa donna che è, oltretutto, vestita di nero vedovile. Sembrerebbe più plausibile l'identificazione con Margherita Gonzaga, la vedova di Alfonso II d'Este,

suggerita da Meloni e Müller Hofstede nel 2007, quando il ritratto è stato messo in vendita da Semenzato a Venezia⁷⁷. Il nome di Margherita è ripetuto non solo nel 2011, quando il ritratto rubensiano è stato presentato di nuovo all'asta a Londra da Christie's⁷⁸, ma anche in studi successivi⁷⁹.

I lineamenti della donna raffigurata da Rubens non corrispondono, tuttavia, perfettamente a quelli della duchessa Margherita tramandati da Ottavio Leoni nel ritratto su carta dell'Ashmolean Museum di Oxford, che fu eseguito durante il soggiorno del pittore a Mantova nel 1599⁸⁰. Non è, oltretutto, facile spiegare perché Margherita si sarebbe fatta raffigurare da Rubens senza il velo vedovile che indossa non solo nel disegno di Leoni, ma anche nella tela di Domenico Fetti, *Antonio Maria Viani che offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola*⁸¹. Una identificazione più calzante è suggerita dalla similitudine delle fattezze di questa dama con quelle di *Dorotea di Lorena* nell'immagine incisa da Domenicus Custos (fig. 11), che porta l'iscrizione DOROTHEA LOTHARINGAE DVCISSA DVCIS BRUNSWICENS VIDVA. Dorotea (1545-1621), figlia di Cristina di Danimarca e Francesco I di Lorena, si sposò nel 1575 con il duca Eric II di Brunswick-Calenberg con il quale si trasferì in Spagna. Rimasta vedova nel 1584, andò a vivere con la madre a Tortona, e nel 1589 scortò la nipote Cristina di Lorena alle nozze con Ferdinando I de' Medici. Dopo la morte della madre nel 1590, Dorotea tornò a Nancy, portandosi dietro il poeta Muzio Manfredi che le dedicò un'edizione della *Semiramis*. La duchessa convolò a nuove nozze nel 1597 con Marc de Rye, marchese di Varambon, ma l'anno successivo si trovò nuovamente vedova. Concluse la sua vita a Nancy, dove fu sepolta.

ABSTRACT

Lisa Goldenberg Stoppato presents newly discovered portraits of two of Vincenzo I Gonzaga's mistresses, Ines de Argote and Felicita Guerrieri Gonzaga. A full-length portrait of a lady, sold at auction in Genua in 2021, is recognized as an image of Ines, using two small portraits by Ottavio Leoni as terms of comparison, and attributed to Pietro Fachetti. An unfinished portrait of a woman by Rubens, sold in London in 2020, generally dated to his 1605-1606 stay in Genua, must actually date from his first sojourn at the Gonzaga court. The innovative gesture invented by Rubens is repeated in two portraits painted in Mantua: one of Felicita's stepmother Flavia Capilupi in Florence, comes from the Medici villa in Artimino where it was sent in May 1603, and another in Mantua, painted by an imitator of Pourbus around 1608. The woman in Rubens' painting can be identified with Felicita, once again thanks to two images by Leoni. It might well be the portrait by Rubens cited in 18th century inventories of the palace where Felicita lived with Francesca, the daughter born during her affair with Vincenzo I. The sitter in another portrait by Rubens, said to be Margherita Gonzaga, in truth closely resembles Dorothée de Lorraine as she appears in an engraved image bearing her name.



NOTE

ABBREVIAZIONI

ASFi	Archivio di Stato di Firenze
GM	Guardaroba medicea
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio Notarile

- 1 M. MAURER, *The Other Gonzaga Women: Mistresses at Court*, in *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, a cura di C. Continisio e R. Tamalio, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 239-255.
- 2 T. MÁRQUEZ DE CASTRO, J.M. DE BERNARDO ARÉS, *Compendio histórico y genealógico de los títulos de Castilla y señoríos antiguos y modernos de la ciudad de Córdoba y su reyno*, Córdoba, Diputación Provincial, 1981, p. 215. Per la data del matrimonio di Fernando de Argote e Giulia Dentice vedi la tavola genealogica della famiglia dei Dentice, principi di Arecco, <http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterad/Dentice/dentice-arecco.htm>.
- 3 G. MORO, *Gli encomii musicali del Moro a quattro et a cinque voci, novamente composti & dati in luce*, Venezia, Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1585, dedicati a Barbara Sanseverina d'Aragona.
- 4 Per la data di nascita di Caterina, vedi MAURER, *op. cit.*, p. 247. Con ogni probabilità Caterina è una dei due figli naturali citati senza i nomi nel testamento di Vincenzo redatto nel 1587 ed è rammentata in modo esplicito nel secondo testamento del 1595 (citati senza n. di filza *ibid.*, p. 247 nota 33). Secondo Maurer, Caterina si fece suora in San Vincenzo a Mantova, con il nome Eleonora.

5. Per la data di nascita di Francesco, nominato vescovo di Cariati nel 1633 e di Nola nel 1657, vedi MAURER, *op. cit.*, p. 247. Maurer ha avuto difficoltà a spiegare perché il nome di Francesco non compaia con quelli degli altri figli naturali di Vincenzo I né nel secondo testamento del duca rogato nel 1595, né nel codicillo del 1597 (citati senza n. di filza *ibid.*, p. 247 nota 33), ma solamente nel testamento redatto poco prima della morte del duca nel 1612 (ASMn, AG, b. 330, f. VII, citato in MAURER, *op. cit.*, p. 247 nota 33). Una possibile spiegazione si ricava dalla biografia di Francesco di Gian Stefano Remondini (*Della nolana ecclesiastica storia alla santità di nostro signore sommo regnante pontefice Benedetto XIV*, III, libro III, Napoli, Stamperia Simoniana, 1757, pp. 369-372). Secondo Remondini fu «inviato fin dalla più tenera età in Napoli» per essere educato presso i Teatini di San Paolo, dove prese i voti nel 1619 (*Nomi e cognomi de' padri e fratelli professi della congregazione de' Chierici Regolari*, Roma, Craca, 1722, p. 33). Sempre secondo Remondini, Francesco è morto a Nola il 17 settembre 1665.
6. Per la data di nascita di Silvio vedi MAURER, *op. cit.*, p. 247. Secondo Maria Maurer è menzionato insieme a Caterina sia nel testamento di Vincenzo I redatto nel 1595 (citato senza il numero di filza in *ibid.*, p. 247 nota 33), sia nell'ultimo testamento del duca rogato nel 1612 (ASMn, AG, b. 330, f. VII). Silvio fu nominato cavaliere dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, detto di Malta, il 27 marzo 1598 (F. BONAZZI, *Elenco dei cavalieri del S.M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia dalla fondazione dell'ordine ai nostri giorni*, parte I, Napoli, Detken & Rocholl, 1897, p. 162).
7. Vedi in proposito I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantova*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 149; MAURER, *op. cit.*, pp. 247-248. Sul Palazzo Te come luogo di convegno amoroso, si veda il saggio di B. FURLOTTI, *Eros e immagini alla corte di Federico II Gonzaga*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini e L. Wolk-Simon, Milano, Electa, 2019, pp. 44-55: 47-50.
8. Vedi *Le mappe e i disegni dell'Archivio Gonzaga di Mantova: catalogo, inventario*, Verona, Ministero per i Beni culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni archivistici, 1981, p. III; M.R. PALVARINI GOBIO CASALI, *Le vecchie corti e il fiume*, in *Il Mincio e il suo territorio*, Verona, Cierre, 1993, pp. 116 fig., 121, 125 nota 21.
9. Muzio Manfredi fece cenno alla concessione del marchesato in una lettera indirizzata a Vincenzo I Gonzaga. Il poeta affermò di aver appreso «nel principio dell'anno del 1591» che «Donna Gnesa d'Argotte» «si era maritata a Casale, e fatta marchesa da Vostra Altezza» (vedi la lettera del poeta indirizzata al duca l'8 agosto 1592 da Nancy, trascritta in A. BERLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe letterati in relazione col Duca di Mantova*, «Il Buonarroti», III serie, III (1988), IV (luglio), pp. 128-131). La data indicata per l'investitura da Gustavo Mola di Nomaglio è il 18 dicembre 1591 (*Feudi e nobiltà negli stati dei Savoia. Materiali, spunti, spigolature bibliografiche per una storia con la cronologia feudale delle Valli di Lanzo*, Lanzo Torinese, Società Storica, 2006, p. 237).
10. Un utile termine *ante quem* per le nozze è fornito da un documento del 20 maggio 1591 nel quale Prospero del Carretto dava il suo consenso alla consorte «Agnese de Argotte» a esigere la dote da padre «Ferrando de Argotte», citato in un indice online dell'Archivio di Stato di Torino (Sezione Corte - Monferrato, Feudi in Paesi, Inventario n. 43.2 Feudi per A e B, Millesimo, fascicolo 2, mazzo 46, 1591, maggio 20).
11. *Cento madrigali di Mutio Manfredi, il Fermo Academico Innominato, Inuaghito, e di Ferrara [...] Con gli argomenti del medesimo a ciascun madrigale, per esser tutti di straordinari soggetti*, Mantova, Francesco Osanna, 1587, p. 91. vedi anche FENLON, *op. cit.*, p. 149 nota 67.
12. *Tesoro delle ninfe in lode di Agnese d'Argotte Del Carretto Marchesa di Grana*, Mantova, Francesco Osanna, 1593.

13. Vedi FENLON, *op. cit.*, pp. 149-150; L. SAMPSON, *The Mantuan Performance of Guarini's "Pastor fido" and Representations of Courtly Identity*, «The Modern Language Review», 98 (2003), 1 (gennaio), pp. 65-83; MAURER, *op. cit.*, pp. 247-248; S. COLUZZI, *Guarini's "Il pastor fido" and the Madrigal: Voicing the Pastoral in Late Renaissance Italy*, London - New York, Routledge, 2023, in particolare pp. 36-37, 39, 56-58. Nell'aprile del 1600 fu assegnato a Ines de Argote il giuspatronato della cappella di Santa Maria Egiziaca nella chiesa di Sant'Agnese a Mantova, per sua volontà ridedicata alla Concezione della beata Maria Vergine e ornata con una tela dell'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* di Bernardino Malpighi (vedi R. BENE-
DUSI, *Tracciato storico-archivistico per Sant'Agnese dalle origini alla soppressione*, in *Sant'Agnese da convento agostiniano a museo diocesano*, a cura di S. L'Occaso e R. Benedusi, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano, 27 agosto - 8 dicembre 2023), Mantova, Publi Paolini, 2023, p. 41; S. L'OCCASO, *Sant'Agnese: le decorazioni pittoriche e scultoree attraverso le fonti e le opere superstiti*, *ibid.*, pp. 86, 87 fig. 13, 162-163 cat. 20).
14. *Rime del molto illustre Sig. Cavaliere Battista Guarini di nuovo stampate, e corrette*, Milano, Pacifico Pontio, 1599, pp. n.n.
15. Lettera di Piero Strozzi a Ottaviano Cavriani, da Firenze, 27 luglio 1593, ASMn, AG, b. 1120, f. II, c. 48, citata in L. CONIGLIELLO, *Jacopo Ligozzi. Le vedute del Sacro Monte della Verna. I dipinti di Poppi e Bibbiena*, Poppi, Biblioteca Rilliana, 1992, p. 200; trascritta in R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova 1554-1626*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2000, pp. 134-135 doc. 253. Vedi anche quella di Piero Strozzi a Ascanio Arrigoni, da Firenze, 9 agosto 1593, ASMn, AG, b. 1120, f. II, c. 52, trascritta *ibid.*, p. 136 doc. 255.
16. Lettera di Ines de Argote del Carretto a Vincenzo I Gonzaga, Mantova, 6 luglio 1604, ASMn, AG, b. 2699, f. X, c. 98, trascritta in LUZIO, *op. cit.*, p. 261; citata in PICCINELLI, *op. cit.*, pp. 19-20.
17. I versi di Roncaglia furono pubblicati alcuni anni più tardi da Gherardo Borgogni in *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni, novamente raccolte e poste in luce*, Bergamo, Comin Ventura, 1594, p. 55.
18. Per la morte di Luigi vedi la notizia del trasporto del cadavere a Mantova da Venezia dove era annegato (ASMn, AG, Registri Necrologici, 20, c. 145r, trascritta in G. MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, appendice: *Gonzaga. Genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il Bulino, 2010, p. 86 n. 269). Il documento specifica che Luigi aveva 25 anni alla morte. Ulteriore conferma della data di morte di Luigi è fornita dalla presenza del nome di Felicita come madre e tutrice di loro figlio Cesare in una conferma, siglata nel 1595, delle concessioni dello zio Curzio Gonzaga marchese di Palazzolo. Per l'atto, conservato nell'Archivio di Palazzolo Vercellese, vedi N. BIANCHE, *Le carte degli archivi piemontesi: politici, amministrativi, giudiziari* [...], Torino, Bocca, 1881, p. 467.
19. Secondo Maria Maurer, Francesca è rammentata nel 1597 in un codicillo al testamento di Vincenzo I Gonzaga del 1595 (citato senza numero di filza in MAURER, *op. cit.*, p. 247 nota 33).
20. Lettera di Felicita Guerrieri Gonzaga al duca Vincenzo I Gonzaga, ASMn, AG, VII, b. 2709, n. 27, trascritta in G. GIRONDI, «Abitare a Mantova tra XVI e XVIII secolo. I Gonzaga di Vescovato», tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni architettonici, Politecnico di Milano, a.a. 2011-2012, «Appendice documentaria», pp. 556-557 doc. 193.
21. Per i patti matrimoniali tra Francesca e Pirro Maria Gonzaga di Vescovato, ASMn, AN, Camillo Amigoni, b. 1306; ASMn, De Moll, b. 8, dotes, vedi GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 557 doc. 195.
22. Per il dono fatto il 5 giugno 1599 vedi F. NOVELLI, D. TREVISAN, *I mulini natanti del Po mantovano*, Mantova, Sometti, 2005, p. 148. I diritti spettavano anche al figlio di Felicita, Luigi di Luigi Gonzaga.

23. Per la concessione del feudo di Fontaneto il 17 marzo 1600, vedi ASMn, De Moll, b. 4, citata in GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 537 doc. 150.
24. *Il Secondo libro de' Madrigali a cinque voci di Salmon Rossi hebreo, con il basso continuo per sonare in Concerto posto nel Soprano, & un Dialogo a otto nel fine, nuovamente composti, & dati in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1602, citato in D. HARRAN, *Salamone Rossi: Jewish Music in Late Renaissance Mantua*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 49 nota 29; in MAURER, *op. cit.*, p. 249.
25. Vedi L. GAITER, *San Francesco d'Assisi e il suo ordine religioso. Memoria pubblicata per la solenne inaugurazione del convento de' Rev. Padri Cappuccini in Santo Spirito a Mantova il giorno 4 febbraio 1855*, Mantova, Caranenti, s.d. [1855?], pp. 21, 33 nota 13.
26. Vedi sia ASMn, De Moll, b. 31, citato in GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 569 doc. 228; sia ASMn, AN, G.B. Bignami, p. 2163, citato in G. PASTORE, *Cappella di Santa Felicità, in San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, catalogo della mostra (Mantova, San Maurizio, ottobre-novembre 1982), Mantova-Brescia, Archivio di Stato di Mantova - Italia Nostra Sezione di Mantova - Grafo, 1982, pp. 101, 104 nota 3. Sugli arredi della cappella vedi anche R. BERZAGHI, *Il "lapicida" Alessandro Nani tra Mantova a Ferrara: scultura nell'età di Antonio Maria Viani*, in *Aldebaran. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, I, Verona, Scripta, 2012, pp. 146-149.
27. Il 14 gennaio 1611 Felicità prese il palazzo a livello da Barbara Rangoni, madre e tutrice per la minore età di Ippolita Guerrieri Gonzaga, che lo aveva ereditato dal padre Giovanni Battista Guerrieri Gonzaga, ASMn, AN, Camillo Amigoni, b. 1313. Vedi GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 558 doc. 203.
28. Secondo Giulio Girondi, Luigi Gonzaga abitava nella contrada dell'Unicorno quando fu rogato un atto notarile del 3 marzo 1622 (GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 570, doc. 232). Al principio dell'inventario *post mortem* dei beni di Luigi, redatto il 25 gennaio 1627, si specifica che «soleva habitare nel palazzo d'issa illustrissima signora marchesa Felicità» (ASMn, De Moll, b. 9, 1627, *ibid.*, p. 571 doc. 242).
29. Vedi in proposito GIRONDI, *op. cit.*, p. XVII. L'inventario dei beni mobili dell'eredità di Pirro Maria, stilato il 1 marzo 1629, elenca i beni suoi trovati nel palazzo nella contrada dell'Unicorno e quelli della corte di Portiolo (ASMn, AN, Tiberio Sessi, b. 8600, 3 aprile 1629, trascritto *ibid.*, «Appendice documentaria», pp. 574-579 doc. 244).
30. Lettere di Belisario Cambio Bombarda a Ottaviano Cavriani, 6 maggio, 6 giugno e 17 luglio 1593, trascritte in A. PORTIOLI, *Girolamo Coiro o Corio, incisore di pietre dure*, «Archivio Storico Lombardo», II serie, XIV (1887), IV, p. 371. Vedi anche A. BERTOLOTI, *Le Arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani*, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1889, p. 199.
31. Lettera di Vincenzo I Gonzaga ad Alessandro Peretti Damasceni di Montalto, da Mantova, 19 marzo 1599, ASMn, AG, Minute della Cancelleria, b. 2248, trascritta in P.G. TORDELLA, *Alessandro Peretti Montalto, Ludovico Ludovisi, Maurizio di Savoia: disegni inediti di Ottavio Leoni e novità documentarie*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45 (2001 [2002]), pp. 319-337: 337 doc. 1. Vedi anche la lettera del duca a Ludovico Leoni, sempre il 19 marzo 1599, da Mantova, ASMn, AG, Minute della Cancelleria, b. 2248, pubblicata in A. BERTOLOTI, *Artisti in relazione con i Gonzaga signori di Mantova. Ricerche e studi negli archivi mantovani*, Roma 1885, p. 41; *Id.*, *Artisti in relazione con i Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie modenesi e parmensi», serie III, III (1886), p. 40; TORDELLA, *op. cit.*, p. 337 doc. 2.
32. Lettera di Alessandro Peretti Damasceni di Montalto a Vincenzo I Gonzaga, ASMn, AG, b. 72, trascritta in B. SANI, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, Allemandi, 2005, p. 48 nota 44.

33. Ottavio Leoni, *Felicità Guerrieri Gonzaga*, matita nera e gessetto bianco su carta marroncina, 219 × 154 mm. Vedi Sotheby & Co. London, *Catalogue of Important Old Master Drawings, The Property of Dr. and Mrs. Victor Bloch*, parte 3: *Italian Drawings of the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, asta: 12 novembre 1964, London, Sotheby, 1964, p. 106 n. 106.
34. Auctiones AG, Gesellschaft für Kunstversteigerungen, Basilea, asta 2: *Bedeutende Zeichnungen und Aquarelle aus drei Sammlungen*, 26 settembre 1970, Basel, Auctiones AG, 1970, p. 20 n. 23. Sotheby's & Co. 34 & 35 New Bond Street, Londra, *Catalogue of Fine Old Master Drawings*, asta: lunedì 17 marzo 1975, London, Sotheby's, 1975, p. 10 n. 14. L'iscrizione a tergo non viene trascritta né in questi cataloghi, né in quello dell'asta Bloch.
35. P.G. TORDELLA, *Alessandro Peretti Montalto, Ludovico Ludovisi, Maurizio di Savoia*, cit., pp. 324, 334 nota 36. Vedi anche SANI, *op. cit.*, p. 25; P.G. TORDELLA, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze, Olschki, 2011, p. 25 nota 110; Y. PRIMAROSA, *Oltre Scipione Pulzone. L'esordio di Ottavio Leoni e alcune proposte per "Ludovico padovano"*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, atti del convegno (Roma, La Sapienza, 20 febbraio 2014), a cura di A. Zuccari, Roma, De Luca, 2015, pp. 216-217 fig. 92; MAURER, *op. cit.*, p. 249; Y. PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630). Eccellente miniaturista di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma, Ugo Bozzi, 2017, pp. 39-40, 280 n. 31.
36. Ottavio Leoni, *Ines de Argote*, già New York, Sotheby's 23 gennaio 2008 (vendita Horvitz), matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, 213 × 154 mm, con a tergo l'iscrizione antica «Sig.ra Marchesa di Grana» o «S.ra Marchesa di Grana». Vedi TORDELLA, *Ottavio Leoni*, cit., parte 1: *Sui Ritratti a disegni di Ottavio Leoni. Percorso critico tra lettura stilistica e analisi tecnica*, p. 25 nota 110; PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., pp. 40, 282 n. 34; MAURER, *op. cit.*, p. 247 nota 32.
37. Sotheby's New York, *The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings*, asta: 23 gennaio 2008, New York, Sotheby's, 2008, n. 45. Secondo questo catalogo, Horvitz aveva acquistato il disegno dalla Galerie Katrin Bellinger nel 2000.
38. Vedi H.G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart, n. 67, *Katalog der berühmten Sammlung des Herrn Barons Adalbert von Lanna in Prag*, 2: *Handzeichnungen alter Meister und Kupferstiche [...]*, asta: Stoccarda, 6-11 maggio 1910, Stuttgart, Gutekunst's, 1910, p. 37 n. 342; Frederik Muller Amsterdam, *Catalogue des Dessins anciens provenant des collections renommées de deux amateurs connus*, asta: 20-21 novembre 1882, Amsterdam, Muller, 1882, p. 57 n. 291.
39. Sulla questione vedi SANI, *op. cit.*, p. 25.
40. Ottavio Leoni, *Ines de Argote*, Stourhead House (Wiltshire, Inghilterra), collezione Hoare, NT 731922, olio su rame, 44 × 34 mm. La miniatura figura nel catalogo online di Stourhead come il ritratto di una «Unknown Lady with a Widow's Peak» con una attribuzione alla scuola spagnola. Vedi PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., pp. 40-41, 42 fig. 25, 663 n. 5.
41. Ottavio Leoni, *Felicità Guerrieri Gonzaga*, Stourhead House, collezione Hoare, NT 731910, olio su rame, 43 × 34 mm, con a tergo le iscrizioni «8» e «c. 1600». Figura nel catalogo online di Stourhead come il ritratto di una «Unknown Lady in a Black Dress», di scuola «Continental». Per l'attribuzione e l'identificazione con Felicità vedi PRIMAROSA, *Oltre Scipione Pulzone*, cit., p. 217 fig. 10; *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., pp. 40, 43 fig. 26, 662 n. 4.
42. Per notizie sullo stipo e il suo acquisto si rimanda alla scheda online del National Trust (Stourhead, Wiltshire, NT 731575), dove si suggerisce una datazione al 1585 circa e se ne indica la provenienza dalla raccolta di Sisto v. La collezione di 79 miniature è citata il 7 settembre 1772 in una lettera di Richard Gough indirizzata a Michael Tyson: «Stourhead is the place of places, [...]. The house is small, and has some good pictures, particularly Seventy-nine exquisite miniatures of Italian families, taken out of Pope Sixtus of the Fifth's cabinet, which is a beautiful piece». La lettera è trascritta in *Literary Anecdotes of the Eighteenth Century*, London, 1772, p. 10.

enth Century: Comprising Biographical Memoirs of William Bowyer, Printer, F.S.A. and many of his Leaned Friends; [...] and Biographical Anecdotes of a Considerable Number of Eminent Writers and Ingenious Artists by John Nichols, F.S.A., VIII, London, Nichols, Son, and Bentley, 1814, pp. 594-595.

43. Pittore romano del XVI secolo, *Livia Orsini Cesarini*, Stourhead House, NT 731920, olio su rame, 44 × 34 mm. Si tratta di una copia fedele della miniatura conservata nella Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4192, olio su rame, 59 × 42 mm. La miniatura degli Uffizi figura nel catalogo online del museo come il ritratto di una non meglio specificata donna e il catalogo di Stourhead House la indica come l'immagine di una «Unknown Lady in a Pleated Ruff». La sua identità può essere stabilita usando come termine di confronto il ritratto su tela conservato in un deposito di Palazzo Pitti che porta in alto l'iscrizione antica DVC.A LIVIA ORSINA CESARINA (Inv. della villa del Poggio Imperiale 1860, n. 733).
44. Frans Pourbus il giovane, *Isabella di Savoia d'Este*, Stourhead House, NT 731902, olio su rame, 58 × 46 mm. Figura nel catalogo online di Stourhead come una «Unknown Young Woman in a Ruff» di scuola continentale. I lineamenti della nobildonna ricordano da vicino quelli di Isabella in due tele dove è ritratta in età giovanile: la prima, conservata in un deposito della Galleria Palatina in Palazzo Pitti (Inv. della villa del Poggio Imperiale 1860, n. 411), porta in alto una scritta identificativa. La seconda, dove Isabella è raffigurata con un cagnolino al fianco, è stata attribuita a Sofonisba Anguissola da Alfio Nicotra (*Sofonisba Anguissola dalla Sicilia alla Corte dei Savoia*, «Incontri», 5 (gennaio-marzo 2013), p. 11 fig. 4).
45. Copia da Jakob Ferdinand Voet, *Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano*, Stourhead House, NT 731940, olio su rame, 62 × 47 mm. È indicata nel cat. online della collezione come una «Lady in Black», e attribuita alla scuola italiana. Deriva da una delle numerose versioni del ritratto dipinto da Voet, tra cui una esposta conservata nella Galleria Palatina di Firenze (inv. 1912, n. 34, vedi la scheda di M. CHIARINI, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 2003, II, p. 488 n. 796).
46. Ludovico Leoni?, *Giovane con il giubbone dorato*, forse san Luigi Gonzaga, Stourhead House, NT 731967, olio su rame, 64 × 59 mm. I lineamenti sono paragonabili a quelli del santo nel ritratto in miniatura che porta l'iscrizione ALOISIVS GONZAGA MARCHIO / FILIVS FERDINANDI pervenuta al Kunsthistorisches Museum di Vienna dal castello di Ambras fuori Innsbruck (vedi G. AMADEI, E. MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, Publi Paolini - Banca Agricola Mantovana, 1978, pp. 199-200 fig. 86). L'attribuzione è basata su una miniatura documentata di Ludovico Leoni, il ritrattino di *Clelia Farnese* che la mandò in dono a Bianca Cappello nel 1582 (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4191, cfr. L. GOLDENBERG STOPPATO, *Appunti "fiorentini" per il corpus della ritrattistica degli Orsini*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata e A. Amendola, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017, pp. 317, 329 note 69-72).
47. Pietro Fachetti, *Ines de Argote*, Genova, casa d'Aste Wannenes, olio su tela, 207,5 × 117,5 cm. Vedi il cat. online Wannenes, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, asta 347-348: 18-19 marzo 2021.
48. Sigge Björcks Konsthandel, Stoccolma, *Förteckning, oljemaningar, Textilier, orientalisk keramik, möbler vapen och gravyrer*, asta: 10 aprile 1924, Stockholm, Björcks, 1924, n. e fig. 156.
49. Scipione Pulzone, *Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, nn. 2243 e 9161. Vedi le schede di chi scrive in *Scipione Pulzone. Da Gaeta alle Corti europee*, a cura di A. Acconci e A. Zuccari, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013), Roma, Palombi, 2013, pp. 352-359 nn. 32-33.
50. F. SOLINAS, in *Maria de' Medici: una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 19 marzo - 4 settembre 2005), Livorno, Sillabe, 2005, pp. 56-57, n. 1.5. Solinas ha suggerito una datazione tra il 1592 e il 1593, ma

- l'ipotesi è smentita da un mandato di pagamento del cardinale Peretti del 12 marzo 1602 a «Pietro Mantovano» «per il prezzo d'un ritratto grande della Regina di Francia». Il mandato è stato trascritto da Belinda Granata che non ha riconosciuto il quadro in questione. Vedi B. GRANATA, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del Cardinale Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma, Campisano, 2012, p. 294.
51. Pietro Fachetti, *Gentiluomo davanti a rovine a Roma*, già Leeds, Tomasso Brothers Fine Art, olio su tela, 106,4 × 88,5 cm. Vedi catalogo online di Sotheby's London, 29 aprile 2012, *Tomasso: The More the Thing is Perfect*, n. 4. Vi è indicata una provenienza da una vendita Drouot-Richelieu, 39 maggio 2018, n. 109, con l'attribuzione a Fachetti.
 52. Pittore attivo a Mantova, *Flavia Capilupi Guerrieri Gonzaga*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Prefettura, in deposito dalla Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 8322, olio su tela, 87 × 65 cm. Annotazioni in margine agli inventari degli Uffizi del 1881 e del 1890 ricordano la concessione del deposito nel 1912 alla sede amministrativa della Provincia Toscana in Palazzo Medici Riccardi. Il ritratto è «migrato» a una data imprecisata al di là del pianerottolo alla Prefettura di Firenze che ha sede nello stesso palazzo.
 53. *Debitori e creditori di Guardaroba di S.A.S. al tempo del Clar.mo s.re cav.re Vincentio Giugni guardaroba maggiore di S.A.S., cominciato il dì primo di settembre 1603, 1603-1607*, ASFi, GM 259, c. 4s. La notizia è riportata errata in M. CHAPPELL, *Le 'Bellezze di Artimino': una nota sull'attribuzione*, «Prospettiva», 25 (aprile 1981), pp. 61-62: ha travisato l'anno come 1604 e letto male i nomi delle due signore raffigurate, che ha trascritto come «Ginevra Gonzaga» e «la Principessa di Spure». La principessa di Spruc citata potrebbe essere Anna Caterina Gonzaga, sorella di Vincenzo 1, sposata con l'arciduca di Innsbruck Ferdinando d'Asburgo.
 54. *A dì 10 di marzo 1608 [ab Inc. = 1609], Inventario di tutte le masseritie che si ritrovono il giorno della morte della felice memorie del serenissimo gra[n]duca Ferdinando Medici nel Palazzo della Villa Ferdinanda di Artimino, et inventariate questo giorno, 10 marzo 1608 [...], per restare in consegna a Dionigi Marmi guardaroba in detto logho*, ASFi, GM 290, c. 33v. Vedi anche la seconda copia dello stesso inventario, ASFi, Miscellanea Medicea 385, ins. 2, c. 41r.
 55. *A dì 2 di maggio 1620, Inventario di tutte le Masseritie e robe che si ritrovano nel Palazzo d'Artimino che erano in consegna dal quondam m. Dionigi Marmi già Guardaroba in detto Palazzo [...], ASFi, GM 1463, fasc. n.n., c. 29r; Questo libro si domanda Debitori e creditori segnato D della Guardaroba generale di Sua Altezza Serenissima [...], 1618-1621, ASFi, GM 361, c. 106d; Inventario della Guardaroba dell' Palazzo di Artimino, detto la Villa Ferdinanda [...], cominciato questo dì 25 di marzo 1638, ASFi, GM 532ter, c. 13r.*
 56. *Inventario di tutti li mobili esistenti nel Palazzo d'Artimino detto la Villa Ferdinanda, che già erono in consegna a Dionisio Marmi, et oggi consegnati [...] a Guglielmo Tomasi nuovo Guardaroba, 1683, ASFi, GM 889bis, cc. 22v-23r.*
 57. *Inventario di tutti li Mogli esistenti nel Palazzo d'Artimino detto la Villa Ferdinanda che già erano in consegna a Guglielmo Tommasi et oggi consegnati [...] a Marco Casavecchi nuovo Guardaroba, 1696, ASFi, GM 1026 bis, c. 17r; Inventario di tutti gli Mobili esistenti nel Palazzo di Artimino detto la Villa Ferdinanda che già erano in consegna a Marco Casavechi et oggi consegnati [...] ad Orazio del Poggio novo Guardaroba, 1735, ASFi, GM 1433, c. 29v; Inventario di tutte quelle Masserizie che si trovano nella Real Villa d'Artimino sotto la custodia di Orazio del Poggio Guardaroba della medesima, 1738, ASFi, GM app. 13, p. 138.*
 58. *Adì 13 luglio 1775, Inventario di tutti i mobili ed altro esistente nella R. Villa d'Artimino detta volgarmente Ferdinanda per la consegna che si dà dai ministri della Guardaroba Generale a Giuseppe del Poggio nuovo Guardaroba [...], ASFi, Imperiale e Reale Corte 4968, cc. 97v-98r.* Sembra difficile che la vedova raffigurata in un ritratto inviato ad Artimino nel 1603 possa essere la duchessa di Lorena Margherita Gonzaga (1591-1632), che si è sposata solo nel 1606 ed è rimasta vedova ventun anni più tardi, nel 1624.

59. Vedi il *Giornale B* [delle consegna della Guardaroba generale a Palazzo Pitti], 1774-1782, ASFi, Imperiale e Reale Corte 3399 (già 1378), c. 190r. Vedi anche l'inventario a capi di Palazzo Pitti, che è privo di titolo, seconda parte, 1780-1788, ASFi, Imperiale e Reale Corte 3362, cc. 920s-d.
60. Scuola mantovana, *Francesca Guerrieri Gonzaga*, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara, olio su tela, 54 × 42 cm, con l'iscrizione FRANCESCA GVERRIERA GONZAGA FIG. DI TVLLIO. Vedi F. ROSSI, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988, pp. 196 n. 1237, 197 fig. 1237.
61. Scuola mantovana, *Giulia Brembati Guerrieri Gonzaga*, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara, olio su tela, 54 × 42 cm, con l'iscrizione IVLIA BRENBATI GVERRIERA CONTESSA DI MOMBELLO / CONSORTE DI TVLLO. Vedi ROSSI, *op. cit.*, pp. 196 n. 1239, 197 fig. 1239.
62. Vedi E. MENGAZZOLI, *La famiglia Capilupi: un paradigma di storia economica (secoli XIV-XVII)*, in *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di D. Ferrari, Mantova, Publi Paolini, 2018, pp. 63, 70.
63. Per il testamento dettato da Tullo Guerrieri Gonzaga nel Palazzo Ducale di Milano, vedi GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», pp. 542-543 doc. 173.
64. Ottavio Leoni?, *Giovane donna vestita d'oro, forse Flavia Capilupi Guerrieri Gonzaga*, Stourhead House, NT 731908, olio su rame, 45 × 35 mm, indicata nel catalogo online della collezione come una «Unknown Lady in a Gold Dress» di scuola spagnola.
65. Vedi *supra*, nota 41.
66. Pittore attivo a Mantova, *Tullo Guerrieri Gonzaga*, Mantova, collezione privata, olio su tela, 149 × 132 cm, con l'iscrizione in basso a sinistra TVLLO / GVERRIERI / SENIORE / 1589. Vedi la scheda di G. MALACARNE, in *Vincenzo Gonzaga, 1562-1612. Il fasto del potere*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 17 febbraio - 10 giugno 2012), Mantova, Publi Paolini, 2012, pp. 154-155 n. 37.
67. Per gli affreschi vedi F. PIAZZA, *Aggiunte e verifiche per l'attività di Orazio Lamberti tra Brescia, Cremona e Mantova*, in *Note inedite dai Libri delle Provvisioni del Comune di Lonato del Garda*, a cura dell'Associazione Lonato fra Storia e Arte, Lonato del Garda, Comune di Lonato del Garda, 2022, pp. 35-38 figg. 6-9.
68. Pietro Paolo Rubens, *Felicità Guerrieri Gonzaga*, Londra, Christie's, asta: 29 luglio 2020, olio su tela, 54 × 42 cm. Un sigillo a tergo attesta la provenienza dalla collezione Hanmer a Bettisfield Park a Wrexham (Galles). Un altro della Reale Galleria di Belle Arti di Venezia forse allude al permesso di esportazione rilasciato da questa istituzione. Il ritratto fu presentato all'asta a Londra da Sotheby's il 9 dicembre 2009 (lotto n. 11), ma sembra che non sia stato venduto.
69. *Da Tiziano a Rubens. Capolavori da Anversa e altre collezioni fiamminghe*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 5 settembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di B. van Beneden, Gent, Snoeck, 2019, p. 169 n. 52.
70. Christie's, *Classic Art Evening Sale, 29 July 2020: Antiquity to 20th Century: properties from The Late Gloria, Dowager Countess Nathurst, Descendants of Sir Edward Coley Burne-Jones, The Late Professor Michael Jaffe [...]*, London, Christie's, 2020, lotto n. 8.
71. Vedi la scheda di R. PICCINELLI, in *Vincoli d'amore. Spose in casa Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 18 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di P. Venturelli, Milano, Skira, 2013, pp. 144-145 n. 7. Si sarebbe tentati di proporre una identificazione con Francesca Gonzaga, la figlia di Felicità e di Vincenzo I, ma mancano prove a suffragio.
72. Secondo Giulio Girondi, Francesca è stata nominata erede universale nel testamento di Felicità Guerrieri Gonzaga rogato nel 1603 (ASMn, AN, Guido Pedrocchi, b. 7009, 1 luglio 1630, citata in GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 584 doc. 246).

73. Per l'inventario dei beni di Ottavio di Pirro Maria II Gonzaga di Vescovato, vedi ASMn, AN, Giulio Cesare Muti, b. 6222ter, 8 gennaio 1710, trascritto in *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento: Galleria Gonzaga del ramo principale, Galleria Gonzaga del ramo di Vescovato, Galleria Canossa*, Monzambano, Fonti di storia della pittura, 1976, p. 78; in GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 601 doc. 275.
74. Per l'inventario dell'eredità dell'abate Giovanni di Pirro Maria II, vedi ASMn, AN, Antonio Forza, 12 febbraio 1731, trascritto in *Lettere e altri documenti*, cit., p. 82; in GIRONDI, *op. cit.*, «Appendice documentaria», p. 628, doc. 283.
75. Pieter Paul Rubens, *Dorotea di Lorena*, già Londra, Christie's, asta: 6 dicembre 2011, olio su tela, 82,2 × 63,5 cm. Vedi la scheda di J. MÜLLER HOFSTEDE, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2 settembre - 8 dicembre 2002), a cura di R. Morselli, Milano, Skira, 2002, p. 181 n. 17. Il ritratto era comparso sul mercato antiquario nel 1952, con una attribuzione alla scuola di Frans Pourbus alla vendita della collezione Lazzaroni (J.-J. TERRIS, *Catalogue des meubles et objets d'art anciens et modernes : très importants tableaux des XV, XVI, XVII, XVIII^e et XIX^e siècles [...] provenant des collections des Barons Lazzaroni, et garnissant la Villa Madeleine, 94, Rue de France, à Nice*, asta: 16-21 giugno 1952, Nizza 1952, p. 18 n. 123).
76. *Dorotea di Lorena*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9096, olio su cartone, 92 × 66 mm, con a tergo la scritta attributiva in grafia antica «Del Purbis giovane». Vedi S. MELONI TRKULJA, in *Maria de' Medici, una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2005), a cura di C. Caneva e F. Solinas, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 268-269 n. III.II. L'attribuzione della miniatura a Pourbus è respinta in B. DUCOS, *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Faton, 2011, p. 300 n. e fig. PC 23.
77. S. MELONI TRKULJA, in *Semenzato Casa d'Aste. Importanti dipinti antichi. Asta 1391, Venezia, Palazzo Correr, 27 novembre 2007*, Venezia, Semenzato, 2007, pp. 42-46 tav. a p. 43; J. MÜLLER HOFSTEDE, *ibid.*, pp. 47 tav. con cornice, 48-49 particolare del viso della dama. Müller Hofstede suggeriva di identificare il ritratto con uno di quelli citati nell'inventario del Palazzo Ducale di Mantova stilato tra il 1626 e il 1627.
78. Christie's, *Old Master & British Paintings, Evening Sale, Tuesday 6 December 2011, 8 King Street, St. James's*, London, Christie's, 2011, pp. 22-25 n. 6.
79. Vedi P. BERTELLI, *Margherita Gonzaga, venduto il "Rubens", caccia al proprietario*, «La Voce di Mantova», 14 dicembre 2011, p. 18; S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova, Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Palolini, 2011, p. 203.
80. Ottavio Leoni, *Margherita Gonzaga-d'Este in abito vedovile*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. P II 883 = WA1951.2, matita nera e gessetto bianco su carta grigia nocciola, 218 × 165 mm, con a tergo l'iscrizione: «S.ra Duchessa di Ferrara Sorella del Duca Vinc[enzo] / di Mantova». Proviene dalla collezione di Lord Chilston. Vedi K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II: Italian Schools*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 452 n. 88; B. SANI, *Precisazioni sul giovane Ottavio Leoni*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, «Prospettiva», aprile 1989 - ottobre 1990, pp. 189, 190 fig. 5; EAD., *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, Allemandi, 2005, pp. 25-26, 48-49 note 45-46, fig. 6; PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., p. 281 n. 33.
81. Domenico Fetti, *Antonio Maria Viani che offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola*, Mantova, Palazzo Ducale, inv. generale 12425, inv. statale 12684. Vedi L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 300-302 n. 351.



1. Mantova, chiesa di San Maurizio, cappella di Santa Margherita.

ASIAH PINARDI

LA CAPPELLA DI SANTA MARGHERITA IN SAN MAURIZIO

Introduzione

Il catalogo della mostra «San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica» edito nell'ottobre del 1982 fornisce una prima chiara finestra sulle vicende dell'omonima chiesa edificata all'angolo tra via Chiassi e via Viani e sull'ordine che la presidiò: «I Teatini furono presenti a Mantova fra il 1604 e il 1797 quando, in coincidenza con la resa della città a Napoleone, l'Ordine fu soppresso insieme a molti altri»¹. L'edificio sacro ospita sei cappelle e presenta in quella intitolata a Santa Margherita tre tele di Ludovico Carracci e Lucio Massari che illustrano le vicende della martire e incontrano grande fortuna negli anni successivi alla loro realizzazione.

Gaetano da Thiene e la nascita dei Chierici Regolari Teatini

Negli anni precedenti al Concilio di Trento fermenta a Roma per mano di alcuni ecclesiastici il desiderio di una riforma della Chiesa. Gaetano da Thiene si lega a partire dal 1504 alla figura di Giovanni Battista Pallavicino, tramite cui stringe legami con la curia papale, dove entra con il titolo di protonotario apostolico acquistando stabilità economica e privilegi.

Nel 1515 è istituita a Roma la confraternita del Divino Amore, intenta a promuovere attività caritative attraverso il finanziamento di ospedali, ridotti e ricoveri. Durante gli anni della sua militanza nell'oratorio, documentata fino al 1524, Gaetano da Thiene conosce Giampietro Carafa, Bonifacio Colli e Paolo Consiglieri, con i quali fonderà in seguito l'ordine dei Chierici Regolari; si emancipa dalla dipendenza del Pallavicino, rimodella la sua esperienza curiale, umana e religiosa. «Venne dunque nell'idea di formare un'adunanza di scelti ecclesiastici in cui una porzione del Clero fosse richiamata alla sua primitiva istituzione ed ai costumi proprj del sublime suo stato, e che servisse poi di norma [per i fedeli e i religiosi]»².

La compagnia dei Chierici Regolari è fondata a Roma nel 1524, con l'intento di vivere nella vita comunitaria, secondo il principio di castità, povertà, obbedienza, e occupandosi dell'amministrazione dei sacramenti, della cura d'anime e della vita liturgica, esigendo costumi rigidi e intransigenza per l'eresia. Quando il titolo di Chierici Regolari viene assunto anche da altri istituti religiosi, il vescovo di Chieti Gian Pietro Carafa (1476-1559), poi papa Paolo IV, propone il nominativo di Teatini dall'appellativo latino della città di Chieti (*Teate*). I Chierici abbandonano la città a seguito del Sacco di Roma del 1527; negli anni successivi si assiste a una forte diffusione dell'ordine nella penisola italiana.

Gaetano da Thiene crea un nuovo tipo di ordine perfezionato in seguito da Ignazio di Loyola. I Teatini miravano alla costruzione di una *nova devotio* che comportava una vita umile fatta di obbedienza, di distacco dai beni materiali, di carità e frequenza dei sacramenti³.

A seguito del Concilio di Trento e della bolla *Iniunctum nobis* del 1564 vengono presentati al clero e all'istituzione ecclesiastica i precetti per restaurare la Chiesa nell'ottica del primato romano. Si apre così una prospettiva di controllo della comunità, dove i sacerdoti, rinnovati nella cultura e nella moralità, sentono la necessità di evangelizzare il popolo.

I Teatini a Mantova

La politica accentratrice di controllo e organizzazione sociale di Guglielmo Gonzaga, al potere dal 1550, si propone di ottenere il consenso dei sudditi accentrando nel duca le virtù del principe cristiano: «Anche lo Stato gonzaghese ribadiva la sua cattolicità esigendo la repressione di ogni manifestazione eterodossa, minacciosa di quell'unità morale e spirituale che il principe riteneva indispensabile al retto funzionamento della vita politica e civile; compito del principe era mantenere ed istruire il popolo nella vera religione, con il fine più o meno esplicito, di tenere l'esercizio del potere saldo nelle proprie mani attraverso l'alleanza con le gerarchie ecclesiastiche»⁴.

Guglielmo Gonzaga ricerca supporto nell'approdo dei Chierici Regolari in Mantova, ma nonostante i tentativi la vicenda non riesce a risolversi. Il suo impegno religioso, più che nel figlio Vincenzo, che gli succede nel 1587 e ha forti mire espansionistiche, si riverbera nella figlia Margherita Gonzaga (1564-1618)⁵, che all'età di quindici anni sposa il duca di Ferrara Alfonso II d'Este, e rientra poi in Mantova nel 1597, vedova e senza figli. Il rientro di Margherita rappresenta una data spartiacque nel suo percorso personale: la duchessa, infatti, abbandona sfarzi e feste mondane per dedicarsi più intimamente al raccoglimento dello spirito. Grazie al viaggio di Guarini a Roma, presto si introducono in Mantova i confessori secolari e regolari, ed è in questa sede che si riprendono i contatti iniziati da Guglielmo Gonzaga con i Chierici Regolari Teatini. Nell'aprile del 1604 il vescovo Francesco, Margherita

e il duca Vincenzo scrivono ai padri congregati in Capitolo a Roma dichiarando la loro disponibilità ad aprire una casa in Mantova, dove questi si trasferiscono supportati dalle elargizioni di denaro e donazioni di edifici da parte della duchessa.

Descrizione della chiesa

San Maurizio segue le norme indicate da Carlo Borromeo, che diede particolare impulso alla costruzione o al rifacimento di chiese *ad maiorem Dei gloriam* in seno alla riorganizzazione post-tridentina della diocesi di Milano. Le indicazioni da lui raccolte nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, pubblicate nel 1577, divennero ovunque punto di riferimento obbligato circa le necessità pratiche e ideologiche che le Chiese dovevano rispettare. In particolare, l'intento era di caratterizzare tipologicamente l'edificio sacro «nella volontà di sottolinearne sempre l'aspetto pubblico e sociale»⁶.

La facciata della chiesa di San Maurizio, completata solo nel XVIII secolo, si propone come un compendio di momenti e stili differenti: da una parte la sua struttura si lega al prototipo di Sant'Andrea della Valle e alle norme del Borromeo attraverso la tripartizione verticale degli spazi, dall'altra la marcata sottolineatura delle cornici con spigoli e profili sinusoidali rivela la sua matrice settecentesca. Al centro della facciata compaiono san Maurizio e santa Margherita, sotto di loro due nicchie con sante (probabilmente la Madonna e santa Felicità), nella parte inferiore quattro nicchie con figure di santi sormontate da tabelle.

Lo spazio ecclesiale si presenta a forma di croce latina con un limitato sviluppo del braccio trasverso che si risolve in due cappelle, quella di San Gaetano e del Beato Andrea Avellino alla destra dell'altare, quella di Santa Margherita alla sinistra (fig. 1). L'interno della chiesa è a navata unica e presenta uno spazio architettonico che si dilata nel transetto, sormontato da cupola ellittica. Lo schema planimetrico rimanda al modello vignolesco della chiesa del Gesù a Roma, nonché alla chiesa madre dei Teatini, Sant'Andrea della Valle.

È così che San Maurizio si inserisce nella tipologia della *chiesa congregazionale*, nata dalla riforma ed esemplata secondo la pianta caratteristica. «Nella triplice scansione degli spazi si dispiega infatti il significato di fede e di liturgia impressi nella rinnovata spiritualità, da viverli non individualmente, ma in pieno senso di comunione: la navata è il luogo dove il popolo di Dio si colloca in ascolto; il transetto-cupola si pone come spazio diaframma per l'accesso al presbiterio, nel quale è posto l'altare maggiore, punto cui tende e culmina tutta la dialettica compositiva della "chiesa congregazionale"»⁷. L'unitarietà dello spazio coinvolge il fedele nei suoi rapporti con Dio, attraverso le forme liturgiche celebrate.

Ai lati della navata centrale si individuano sei cappelle, tre per lato, arricchite da importanti opere secentesche e settecentesche degli artisti Giuseppe Bazzani,

Francesco Boccaccino, Ludovico Carracci, Giacomo Denys, Lorenzo Garbieri, Frans Geffels, Lucio Massari, Andrea Motta e Dionisio Mancini. Nella cappella di San Bartolomeo si trova la più celebre delle lapidi ospitate nella chiesa, quella del condottiero di Giovanni de' Medici, noto come Giovanni dalle Bande Nere, ma nella chiesa sono sepolti altri personaggi illustri come Vincenzo II Gonzaga, morto nel 1627, che giace sotto il pavimento davanti all'altare.

La precisa modellazione geometrica degli spazi riceve un apporto determinante dalle decorazioni a stucco. Se nelle cappelle di Santa Felicità e dell'Annunciata⁸ essi risentono di schemi decorativi ancora rigidi e simmetrici, legati a moduli tipicamente lombardi con elementi fitomorfi e figure simboliche in cornici mistilinee, nella cappella di San Gaetano (1660-1670 circa) gli stucchi introducono soggetti con espressioni più nervose, dettagli più movimentati ed elementi a cartoccio, linee a spirale, monete sovrapposte.

La ricognizione storico-artistica dell'assetto originario e di quello attuale della chiesa trova difficoltà per i mutamenti intervenuti nel corso dei secoli e per il fatto che per alcuni dipinti, rimossi dalla sede da decenni e in attesa del restauro della Soprintendenza, permangono problemi di leggibilità dei soggetti. Nel 1957, a seguito dei danni subiti durante la Seconda guerra mondiale, la chiesa viene chiusa al culto. San Maurizio viene consegnata alla Soprintendenza locale per l'importanza architettonica e per il pregevole patrimonio pittorico che vi è conservato.

Alcuni interventi di ristrutturazione, riparazione e restauro iniziarono nel 1960. Nel 2012, dopo anni di calante interesse e di prolungate chiusure, si assiste all'abbandono definitivo per i danni causati dal terremoto.

La cappella di Santa Margherita

«La cappella di Santa Margherita si presenta, oggi, estremamente alterata rispetto a quella che doveva essere la sua fisionomia originaria»⁹. In essa si leggono le tracce relative al percorso edificativo di tutta la chiesa, con i momenti di stasi, le interruzioni, le elargizioni e le donazioni in favore dei lavori, il depauperamento dell'edificio causato dall'azione del tempo.

La cappella è costituita di due colonne corinzie sovrapposte a lesene che sostengono idealmente un timpano curvilineo su cui un cartiglio con duplice motivo ornamentale di angelo e mascherone recita ALTARE PRIVILEGIATUM PRO VIVIS ET DEFUNCTIS¹⁰. L'architettura affrescata a contorno della pala centrale realizzata da Ludovico Carracci rimanda ai motivi già presentati nelle cappelle secentesche dell'Annunciata, di Santa Felicità e di San Gaetano.

Il paliotto d'altare in scagliola (*fig. 2*) presenta l'iscrizione IO:MAR:MERLONS/FACIEBAT A.D. 1668.

a fronte, 2. Mantova, chiesa
di San Maurizio, cappella
di Santa Margherita,
paliotto d'altare.



La proposta identificazione con l'artista vicentino Giovanni Merlo è discutibile, in quanto l'artista è citato unicamente per la lavorazione di marmo, pietra tenera e stucco¹¹. Trattasi presumibilmente di due personalità distinte; apparentemente non si hanno ulteriori notizie del possibile «Merlons». Il paliotto è delimitato ai lati da due facce rettangolari riempite da motivi a racemi: due uccelli, due pappagalli e un angiolotto. Nella parte centrale, incorniciata e impreziosita da elementi fitomorfi sinuosi, compare la figura di santa Margherita con la palma del martirio in mano e il drago ai piedi, motivo iconografico che si ispira alla *Santa Margherita*, del 1518 (Musée du Louvre, inv. 607; B 2599)¹², attribuita a Raffaello e Giulio Romano. Il riscontro è chiaramente identificabile osservando la posa sinuosa della figura, con il volto leggermente inclinato a sinistra. Anche la veste, l'acconciatura, i gesti delle braccia sono identici, e lo stesso avviene per la posa delle gambe e del piede che calpesta senza sforzo il dragone.

Nel 1692 viene sepolta nella cappella Margherita d'Este duchessa di Guastalla e nel 1703 la figlia Anna Isabella, sposata a Ferdinando Carlo duca di Mantova.

Committenza delle opere nella cappella di Santa Margherita

La duchessa Margherita Gonzaga fu un'entusiasta mecenate di Ludovico Carracci e, desiderosa di ottenere una decorazione organica per la cappella dedicata alla santa, commissiona all'artista la pala centrale con la *Decapitazione* e le tele laterali.

Ludovico aveva dipinto su commissione della duchessa anche il *Martirio di sant'Orsola* per la chiesa delle Orsoline, oggi perduto a seguito della vendita illecita del 1809¹³, e del quale rimane, oltre alla citazione del Malvasia¹⁴, il disegno preparatorio conservato a Windsor (RCIN 902326). Il foglio è datato 1614, come ha rilevato una pulizia per l'esposizione del 1956. Del suddetto disegno rimangono due copie al Louvre (inv. 7968 e inv. 14171).

Fra gli impegni dell'artista a Mantova si ricordi inoltre lo studio per incisione attribuito a Ludovico Carracci¹⁵, databile secondo Babette Bohn al 1616-1619, raffigurante il duca Francesco IV o Vincenzo I Gonzaga, come attesta il foglio dell'Ambrosiana F 261 inf. n. 184¹⁶. Anche un altro disegno "araldico", già riferito a Ludovico e ora a Francesco Brizio, può essere ricondotto ai Gonzaga: il foglio inv. 8045 del Louvre¹⁷.

Per ricostruire la storia dell'opera di Ludovico Carracci per la cappella dedicata a Santa Margherita sono fondamentali le lettere scritte dallo stesso artista a Ferdinando Carli l'11 maggio e il 14 giugno 1616 e raccolte da Giovanni Bottari nel primo volume della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*.

L'anno 1616 sembra esser stato particolarmente fecondo e felice per l'ultima epoca di Ludovico. Da poco passata la sessantina, il maestro se ne sta solo al lavoro: «*Delli altri pittori non ne dò conto, perché non li pratico...*», afferma nella stessa lettera del 14 giugno

1616 in cui scrive anche: «... la tavola di S. Margherita si finì, e la mandai a Mantova per Paolo mio fratello, piacque estremamente...». In altra precedente, dell'11 di maggio, avvertiva che vi stava lavorando. Il quadro è pieno d'estro; ma questo dramma vivace, questo raccontar colorito hanno un vecchio sapore popolare, con il coro di quella turba quasi comicamente affacciata in basso, ma altrettanto umana che in un Lorenzo Lotto. D'altra parte quel guerriero alto e fosco, quel carnefice che oscilla sul piede, quella folata di nubi sul cielo, sono tutti particolari di pittura non sublime, ma che danno all'insieme una vitalità da rammentare il narrare generoso e concitato, anche se non impegnato fino all'estremo con la pittura, del Pordenone (del resto, proprio in quella lettera in cui parlava del suo lavoro per questa S. Margherita, Ludovico scriveva a Don Ferrante Carlo: «... e desidero di essere qua con lei per rivedere le cose del Pordenone, tanto di mio gusto»)¹⁸.

Il progetto della cappella voleva essere organico e strutturato:

Ciò emerge chiaramente dai documenti a nostra conoscenza, peraltro a volte non esattamente interpretati: Carlo D'Arco lesse infatti, in un registro di spese dei Gonzaga, che nel 1616 si pagarono a Ludovico Carracci dodici ducatonì (il pagamento dovrebbe riferirsi alla 'Decollazione' già compiuta nel giugno del 1616) e nel 1617 'altri zecchini trenta a conto dei quadri che debbe fare per la cappella di S. Maurizio'; ma, mentre il D'Arco riteneva che il secondo pagamento riguardasse l'*Annunciazione* di Ludovico, situata invece in un'altra cappella della chiesa, due deliberazioni dei padri Teatini di Mantova chiariscono definitivamente il problema, informandoci che al 20 gennaio 1619 Ludovico non aveva ancora finito 'i due quadri per la cappella di S. Margherita' e che al 26 novembre 1619, dopo la morte del pittore, il capitolo aveva deciso di affidarne l'esecuzione, ritenuta già iniziata dal maestro, ad altri pittori... purché siano fatti da 'valenthuomini dell'arte'¹⁹.

Le due tele, ideate e disegnate da Ludovico²⁰, saranno poi eseguite alla sua morte da Lucio Massari, come annota il Malvasia che già nel 1678 aveva indicato: «In Mantova i quadri laterali, ottenutigli dal maestro, alla bella Santina Decapitata ch'ei vi fè nel quadro principale»²¹.

È apparsa sul mercato antiquario una lettera di Lucio Massari, indirizzata a un ignoto corrispondente, datata «di Mantua il primo Marzo 1622», nella quale il pittore promette che «non passerà questa settimana, che il suo quadro sarà finito»²². La lettera potrebbe dunque suggerire il termine di conclusione della decorazione della cappella.

Le fonti e le guide locali di Mantova attribuiscono però erroneamente le opere al Mastelletta, un altro pittore bolognese, di una generazione successiva; Francesco Antoldi nella *Guida pel forestiere che brama di conoscere le più pregevole opere di belle arti nella città di Mantova* (1816) e Susani nella *Guida di Mantova* (1818) attribuiscono erroneamente la *Decollazione* ad Annibale Carracci. La fortuna del dipinto del Carracci è ricordata inoltre con costanza nella letteratura odepórica: Rogissart e Havard (1743) imputano la tela a Ludovico; ugualmente fanno François Deseine (1699), Johann Georg Keyssler (1730) e Thomas Martyn (1791) che ricordano an-

che le tele laterali del Massari; De la Roque (1783) e il testo *Description historique de l'Italie en forme de dictionnaire* (1791) attribuiscono invece la *Decollazione* ad Annibale²³. Queste fonti sottolineano l'importanza dell'opera, che rimane oggetto di costante interesse. Già nel 1678 il Malvasia²⁴ aveva identificato in Lucio Massari l'autore delle due tele laterali; l'informazione non viene recepita, dunque Cadioli²⁵ e Susani²⁶ le imputano erroneamente al Mastelletta. I dipinti sono finalmente restituiti al Massari da Volta²⁷ che molto probabilmente attinse dal Malvasia, come riferisce Clerici Bagozzi²⁸.

Lettura iconografica dei dipinti e fortuna delle opere

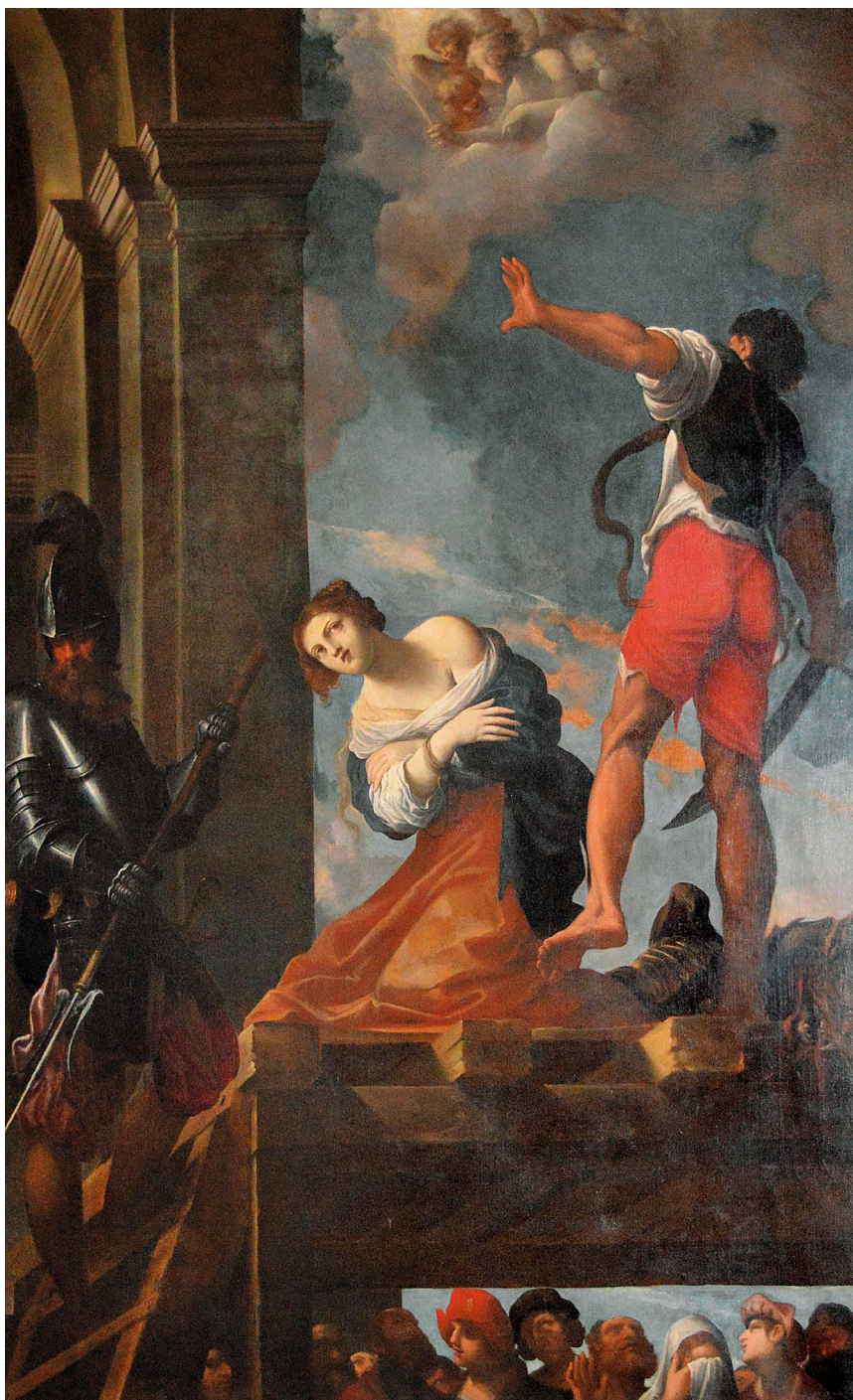
La vicenda di santa Margherita è trasmessa dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze²⁹, composta nel XIII secolo e attingente a *Passiones* antiche. Le tre tele raccontano i supplizi subiti dalla fanciulla che, in nome della sua fede, rifiuta di sposare il prefetto di Antiochia Olibrio. Dopo la decapitazione l'anima di santa Margherita viene portata in cielo dagli angeli. Secondo la leggenda la passione della santa ebbe luogo il 17 luglio del 290, mentre altre fonti la fissano al 13 o al 20 luglio.

Le tre tele sono conservate dal 2014 presso il Palazzo Ducale di Mantova; la *Decollazione di santa Margherita* (Ludovico Carracci, 1616) e *Margherita immersa in una tinozza di olio bollente* (Lucio Massari, 1619-1622) sono entrambe esposte dal 2021 nel corridoio di Santa Barbara, mentre la tela con *Margherita appesa al patibolo* (Lucio Massari, 1619-1622) si trova nei depositi.

La *Decollazione di santa Margherita* (fig. 3) propone un'illuminazione teatrale, con gli abiti del carnefice che staccano sulla pelle abbronzata e il cielo blu intenso. Anche la folla dipinta in penombra sotto il patibolo contrasta il chiarore del cielo, dove gli angeli attendono di ricevere l'anima della martire, con un espediente prospettico – quello dell'inusuale scorcio dell'impalcatura, con le parti architettoniche che incombono bruscamente dallo sfondo – che permette l'identificazione del pubblico con i testimoni interni al dipinto, turbati e coinvolti nella scena. Si individuano in questo elemento (rimando a Lorenzo Lotto, dipinto in San Zani-polo, Venezia) e nel guerriero sulla sinistra (Pordenone) connessioni culturali con l'area settentrionale-padana³⁰.

Novelli confronta la *Decollazione* di Ludovico e la versione dello Scarsellino commissionata dalla stessa Margherita Gonzaga nel 1604 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Margherita a Ferrara in cui, sebbene molti elementi siano simili, l'interesse appare totalmente convogliato sull'attesa del martirio da parte della giovane³¹.

a fronte, 3.
Ludovico Carracci,
Decollazione di santa
Margherita, 1616. Mantova,
Palazzo Ducale, corridoio
di Santa Barbara.



Nella *Legenda aurea*, Iacopo da Varazze tace il pentimento e la conseguente salvezza del boia di Margherita, noto sotto il nome di *Marchus*; essi si intuiscono solo se si conosce l'intera vicenda. Si nota infatti una sorta di fermo-immagine sulla condizione del boia che appare congelato in un momento di esitazione prima di decapitare la fanciulla. Mentre Margherita dialoga con il divino «anche lui sente la voce e accetta l'autorità della fede cristiana»³²; così il piede vertiginosamente staccato da terra simboleggia la sua incertezza spirituale, riverbero iconografico tipicamente medievale³³. «Come fa spesso nelle opere tarde, l'artista sceglie di rappresentare l'esperienza della conversione. Enfatizza il fenomeno interiore, invisibile, più che la violenza fisica del supplizio. Dopotutto sono l'efficacia della preghiera di Margherita e l'impatto del suo sacrificio sui testimoni a rendere il martirio significativo e degno d'essere tramandato alla posterità»³⁴.

Il dipinto è concepito sulla base delle impostazioni iconografiche emerse in clima controriformistico. L'opera di Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (Bologna 1582, Ingolstadt 1594), fa da filtro tra le normative tridentine e l'iconografia: è necessario rappresentare le storie sacre in maniera verosimile, dunque attenersi ai fatti ed epurare tutto il serbatoio del meraviglioso; ma anche introdurre il dato realistico, ovvero ambientare la scena nella realtà corrente o paleocristiana.

Letto entro l'intera vicenda della santa lo scontro con il drago non è che uno fra i vari supplizi che Margherita deve affrontare e che rappresentano veri e propri "strumenti" attraverso i quali dimostrare la propria fede, devozione e purezza d'animo; proprio per il suo erompere indenne dal ventre del drago che la aveva inghiottita, Margherita diviene patrona delle partorienti che la invocano durante il travaglio per ottenere la sua protezione e supporto. A esse dava sollievo per mezzo della cintura con cui, secondo la tradizione, aveva legato il dragone dopo esserne uscita illesa.

Altre peculiarità del culto di santa Margherita possono essere spiegate dal suo nome, che in latino significava perla. Nei lapidari del medioevo la perla è il simbolo della verginità per il suo candore, dell'umiltà per la sua piccolezza. Si riteneva inoltre che le perle possedessero proprietà terapeutiche, in particolare emostatiche.

La leggenda di santa Margherita d'Antiochia ci è pervenuta in quattro differenti redazioni, la principale delle quali è la cosiddetta *Mombritius*; essa assimila gli occhi del demone proprio a delle perle, probabilmente associate alla draconite, classificata tra le pietre definite *ignitae* per affinità con i carboni ardenti, poiché si riteneva brillassero di luce propria anche nel buio³⁵.

La fortuita scoperta di un disegno preparatorio di Ludovico Carracci per la *Decollazione di santa Margherita* conservato presso la Biblioteca del Collegio alla Querce di via della Piazzola a Firenze rivela lo scarto tra l'idea iniziale e la tela conclusa: «La tecnica d'esecuzione del bozzetto [...] risulta piuttosto accurata anche se veloce e di notevole effetto»³⁶. Tale disegno preparatorio, più "gestuale", appare

maggiormente accattivante per l'espressione della santa concentrata nell'ascoltare la voce divina che, secondo il racconto di Iacopo da Varazze, prometteva perdono per i persecutori e a lei l'accoglienza nel regno dei cieli; una particolarità che nel dipinto finale, anche in relazione alla tecnica d'esecuzione, si attenua.

La *Decollazione* del Carracci ottiene una notevole fortuna figurativa nel territorio della penisola italiana e, soprattutto, nel Mantovano; presso la parrocchia di Canicossa, in provincia di Mantova, Alessandro Braida firma nel 1665 il *Martirio di san Mariano* «palesamente ispirato dal *Martirio di santa Margherita* di Ludovico Carracci, [...] più volte preso a modello dagli artisti locali»³⁷. Nel Mantovano altre tele ispirate alla *Decollazione* si trovano a Torricella, Gabbiana e a Mariana Mantovana³⁸.

Una copia fedele del dipinto si conserva oggi al Museo del Prado (inv. D 3026), acquisita tramite lascito nel 1931 da Pedro Fernández Durán e Bernaldo de Quirós. Il disegno a biacca di anonimo artista bolognese è databile XVII secolo ed elude unicamente la serie di teste sotto il pontile³⁹. Si ricordi inoltre la copia grafica conservata presso il Louvre (inv. 9036) attribuita a Lionello Spada, già indicata in un inventario della Camera Ducale di Modena sotto il nome di Ludovico⁴⁰.

Altri esempi di fortuna sono la pala di Marcantonio Franceschini (1648-1729) a Chioggia⁴¹, con la *Decapitazione dei santi Felice e Fortunato* (1728), e il disegno col *Martirio di santa Margherita* di Tiepolo (1696-1770)⁴². Secondo il catalogo di David Scrase⁴³, Carlos van Hasselt (1929-2009) identifica per primo la derivazione dal Carracci nel disegno di Tiepolo, che potrebbe aver visitato Mantova in un viaggio da o verso Bergamo o Vicenza, dove lavorava tra 1732 e 1734. Cirillo e Godi individuano nella *Decollazione* di Ludovico il modello per la pala d'altare di Colorno, anch'essa un *Martirio di santa Margherita*, che reca un'attribuzione a Francesco del Cairo non unanimemente accolta e alla quale si riferiscono anche un bozzetto di Fontanellato a Castello Sanvitale⁴⁴ e un dipinto oggi conservato in Galleria parmense (inv. 202)⁴⁵. A queste opere va accostato anche un dipinto erroneamente in asta come opera di Sebastiano del Piombo (1485-1547) e raffigurante la *Decollazione di santa Cecilia*⁴⁶.

I due soggetti delle tele laterali, *Margherita appesa al patibolo* (fig. 4) e *Margherita immersa in una tinozza di olio bollente* (fig. 5), vengono eseguiti tra il 1619 e il 1622 da Lucio Massari, allievo di Ludovico Carracci. Le tele riflettono trasparentemente il percorso stilistico dell'artista, che abbraccia gli esiti del più moderno classicismo bolognese prima di spostarsi su una rappresentazione spoglia e severa.

Nei soggetti in San Maurizio «la luce calda di un sontuoso color meridiano lentamente tornisce e invera il casto nitore delle forme come la fisica presenza di umili cose (le tinozze di legno venato, i cerchioni, le corde), mentre la domestica semplicità dei gesti [...] si lega nelle ritmiche risposdenze di una dolce e soluta melodia classica»⁴⁷.



4. *Lucio Massari, Margherita appesa al patibolo, 1619-1622.*
Mantova, Palazzo Ducale, depositi.



5. *Lucio Massari, Margherita immersa in una tinozza di olio bollente, 1619-1622.*
Mantova, Palazzo Ducale, corridio di Santa Barbara.

Per il soggetto del *Martirio di santa Margherita immersa in una tinozza di olio bollente* è imperativo considerare il disegno di Ludovico Carracci pubblicato da Wittkower⁴⁸ come *Martirio di santa Cecilia* ma raffigurante con tutta probabilità proprio il supplizio nella tinozza di Margherita. Il foglio, «nel quale si compie un dramma pateticamente vissuto e brutalmente inferto, in stretta consonanza di spirito e di forme con la ‘Decollazione’», abbozza dunque la prima idea di composizione del dipinto secondo il Carracci⁴⁹. Si consideri inoltre la copia del disegno di Windsor conservata al Louvre (inv. 11557r.) e attribuita da Loisel alla scuola di Ludovico⁵⁰.

Per quanto concerne lo sfondo, se nel disegno preparatorio compaiono monumenti pagani e l’altare del sacrificio, nella tela del Massari la scena pare “senza tempo”, tra «silenti quinte architettoniche e l’apparizione celeste della colomba con ghirlanda»⁵¹. Anche la postura della santa nella redazione finale è più aggraziata e composta, mentre non compare il guerriero minaccioso dello studio primario.

ABSTRACT

The church of San Maurizio in Mantova was founded by the Theatines, who were received in the city by Margherita Gonzaga d’Este in 1604. A chapel named after the saint of the same name was dedicated to the duchess. Asiah Pinardi analyses three canvases regarding the torments of the saint, which were painted by Ludovico Carracci and Lucio Massari between 1619 and 1622. The church is closed to the public since 2012 due to the earthquake damages of the same year.

NOTE

1. P. BESUTTI, *Rapporti fra opera e oratorio in area medio-padana (secolo XVII)*, Mantova 1993, p. 44.
2. *Cenno storico sulla fondazione dell'ordine de' cc. rr. Teatini scritto in occasione di celebrarsi nella chiesa di S. Paolo di Napoli il terzo centenario dalla fondazione medesima*, Napoli 1824, p. 5.
3. Si veda F. ANDREU, *I Teatini*, in *Ordini e congregazioni religiose*, a cura di M. Escobar, Torino 1951, pp. 567-607.
4. R. NAVARRINI, *Vita religiosa nella diocesi di Mantova tra Cinquecento e Seicento*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, catalogo della mostra (Mantova, San Maurizio, 1982), Brescia 1982, p. 39.
5. Si veda A. LAZZARI, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la Corte estense ai tempi di Torquato Tasso*, Rovigo 1952.
6. A. SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, «L'Arte», 18-20 (1972), pp. 55 ss.
7. G. PASTORE, in *San Maurizio in Mantova*, cit., pp. 77-78.
8. Per la cappella di Santa Felicità si veda R. BERZAGHI, *Il "lapidica" Alessandro Nani tra Mantova e Ferrara. Scultura nell'età di Antonio Maria Viani*, in *Aldèbaran. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, I, Verona 2012, pp. 127-162: 146-147 e 168-170. Felicità aveva favorito nel 1608 e 1613 i Teatini per erigere la loro chiesa nella contrada del Cigno, e desiderava far realizzare entro il 1618 un sontuoso altare nella sua cappella, commesso ad Alessandro Nani nel 1617.
9. G. PASTORE, C. TELLINI PERINA, in *San Maurizio in Mantova*, cit., p. 88.
10. Cottafavi nel 1905 attribuisce la cappella di Santa Margherita ai Nerli, interessati anche alla cappella dell'Annunziata: BERZAGHI, *Il "lapidica" Alessandro Nani*, cit., pp. 149-150.
11. F. LODI, in A. BACCHI, L. GIACOMELLI, *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, Trento 2003, II, pp. 196-202.
12. Si veda *Raphaël. Les dernières années*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno - 16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 11 ottobre 2012 - 14 gennaio 2013), a cura di T. Henry e P. Joannides, Madrid-Parigi 2012, pp. 144-147 cat. 21.
13. Si veda S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale*, Mantova 2011, p. 23.
14. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. 1841, I, p. 345.
15. B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Turnhout 2004, p. 457 cat. 303; l'attribuzione a Carracci risale a Sebastiano Resta.
16. Si veda *Leonardo e la sua cerchia*, Milano 2013, pp. 68-69, 301 cat. 16.
17. La proposta è di Stefano L'Occaso (comunicazione orale), a ragione del monte Olimpo posto sopra lo scudo, cinto dal Toson d'oro.
18. F. ARCANGELI, in *I Carracci*, catalogo della mostra (Bologna 1956), Bologna 1956, pp. 139-140.
19. N. CLERICI BAGOZZI, *Due opere di Lucio Massari in San Maurizio a Mantova*, «Paragone Arte», XXVII (1976), 317-319 (luglio-settembre), pp. 136-144: 137.
20. G. FEIGENBAUM, *Martirio di Santa Margherita*, in *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna 1993), a cura di A. Emiliani, Bologna 1993, p. 163.

21. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 557.
22. S. L'OCCASO, *Spigolature su pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707*, «Acme», LXIII (2010), 3, pp. 114-115; la lettera passò in asta presso Christie's, Milano, 21 maggio 1996, lotto 292.
23. Si veda G. SCHIZZEROTTO, *Mantova 2000 anni di ritratti*, Mantova 1981, pp. 197, 201, 223, 264, 290, 292.
24. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 393.
25. G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova 1763, p. 86.
26. G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture, sculture ed architetture di Mantova*, Mantova 1818, p. 135.
27. L.C. VOLTA, *Alcuni rilievi sopra il manoscritto del Cadioli rifiuto*, ms., p. 117.
28. CLERICI BAGOZZI, *Due opere di Lucio Massari*, cit.
29. Si veda I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 506-509.
30. F. ARCANGELI, in *I Carracci*, cit., p. 230.
31. M.A. NOVELLI, *Lo Scarsellino*, Milano 1964.
32. FEIGENBAUM, *Martirio di Santa Margherita*, cit., p. 164.
33. A. RICCI, *Conversione, contorsione: una traccia in figura*, in *Rivolta: miti e pratiche dell'essere contro*, a cura di S. M. Barillari e M. Di Febo, Aicurzio 2021, pp. 140-171.
34. FEIGENBAUM, *Martirio di Santa Margherita*, cit., p. 164.
35. Si vedano S.M. BARILLARI, *Margherita, il drago, il regno dei cieli. Passione e "transito" di una santa sauroctona*, «Orma», 27 (2017), pp. 19-30 e EAD., *Vergini e draghi: alterità in contrappunto nella Passio di santa Margherita*, in *Predicatori, mercanti, pellegrini. L'Occidente medievale e lo sguardo letterario sull'Altro tra l'Europa e il Levante*, a cura di G. Mascherpa e G. Strinna, Mantova 2018, pp. 157-188.
36. G. BONSAANTI, L. MONTALBANO, *Martirio di santa Margherita*, «OPD Restauro», 6 (1994), p. 177.
37. L'OCCASO, *Spigolature su pittori e scultori*, cit., p. 149.
38. *Ibid.*
39. Si veda M. MARQUÉS, *Catalogo dei disegni. Disegni italiani del XVII secolo*, Madrid 1990, VI, p. 54.
40. Si veda J. BENTINI, *Disegni della Galleria Estense di Modena*, Modena 1989, p. 41 n. 69.
41. Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Chioggia.
42. Il bozzetto è venduto da Christie's nel 1925 come «Martyrdom of St Catherine». Oggi è conservato presso il Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. PD 23-1959.
43. D. SCRASE, *Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum*, Cambridge 2011, p. 620.
44. G. CIRILLO, G. GODI, *Parma nell'arte*, 1977, II, pp. 37-39.
45. Si veda *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Milano 1999, pp. 124-125 scheda 553.
46. Si veda l'asta Goldfield di Lussemburgo, 29 gennaio 2023, lotto 73, come scuola veneziana del XVI secolo.
47. CLERICI BAGOZZI, *Due opere di Lucio Massari*, cit., p. 138.

48. R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.
49. CLERICI BAGOZZI, *Due opere di Lucio Massari*, cit., p. 138
50. Si veda C. LOISEL, *Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, VII: *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris 2004, p. 127 n. 90.
51. G. PASTORE, C. TELLINI PERINA, *Itinerario delle cappelle*, in *San Maurizio in Mantova*, cit., p. 93.



1. *Giuseppe Bazzani*, Autoritratto,
olio su tela, 120 × 90 cm.
Milano, collezione Cesare Rimini.

AUGUSTO MORARI

MOMENTI DI VITA PRIVATA
DEL PITTORE GIUSEPPE BAZZANI
E IL SUO AMORE PER I CANI

All'amico Cesare

Il pittore Giuseppe Bazzani (Mantova, 23 settembre 1690 - 18 agosto 1769), figlio dell'orafo Giovanni e di Matilde de Magistris, è intimamente legato alla città di Mantova, alla sua storia e ai luoghi della sua infanzia. Uno dei luoghi simbolo della sua crescita personale è rappresentato dalla chiesa mantovana di Santa Carità, posta vicino al ghetto ebraico e caratterizzata ancora oggi da uno spazio rientrante presso la via con un piccolo sagrato, posto davanti alla chiesa, i cui muri perimetrali presentano diverse lapidi marmoree. Il luogo in esame al tempo del Bazzani era ancora più scenografico: difatti a chiusura del lato prospiciente la via c'erano una struttura con tre archi e una loggia con balaustra¹ che rendevano il luogo intimo e pittoresco. Questo spazio leggermente sopraelevato rispetto alla strada principale, racchiuso a misura d'uomo, vide il 4 ottobre del 1690 i momenti festosi dei genitori e dei padrini del piccolo Serafino Giuseppe Bazzani, che in quella data fu battezzato. Cinquantasette anni dopo nella stessa chiesa quell'infante avrebbe dipinto all'interno dell'unica navata una serie di tele a olio modanate con una particolare caratterizzazione detta "a effetto lunare" e avrebbe affrescato nella volta della chiesa tre grandi opere con le tre figure teologali: Fede, Speranza e Carità. Nessuno poteva minimamente immaginare che un giorno quel bambino sarebbe diventato uno dei più grandi maestri della pittura italiana ed europea del Settecento.

Nello stesso luogo, in uno spazio urbano adiacente alla chiesa di Santa Carità, esiste ancora oggi una abitazione caratterizzata in modo molto scenografico da un gioco di tre scale che portano al piano nobile. Nella volta del vano d'ingresso di questa casa, appartenuta alla famiglia Finzi, è possibile ammirare un affresco del Bazzani raffigurante una allegoria della prosperità di destinazione profana che ci indirizza verso la professione del vecchio proprietario, quella di amministratore.

Poco distante, nello stesso quartiere, sorgeva in via dei Magnani² la casa-bottega dell'orafo Giovanni Bazzani (morto nel 1727), dove possiamo ipotizzare la presenza e l'apprendistato già in precoce età del figlio Giuseppe che sappiamo, grazie al suo grande talento nel disegno, aver inventato dei prodotti decorativi contemporanei insieme a oggetti di uso liturgico dal gusto barocco.

Bazzani svolse la sua attività pittorica in una zona limitata del suo quartiere, ma è nella sua bottega-studio che pensò e creò i suoi capolavori, che inizialmente erano costituiti da opere aventi composizioni di carattere profano. Sarebbe stato interessante capire e conoscere i suoi interessi, i suoi impegni quotidiani e i suoi scambi epistolari e culturali con i pittori del suo tempo, ma purtroppo i documenti sopravvissuti sono veramente pochi. Tra i venti e i ventisei anni, fino alla morte del suo maestro fu allievo del pittore parmense Giovanni Canti (1650-1716) e successivamente esercitò la sua arte nella città di Mantova e in provincia come artista autonomo. Il Bazzani ebbe una intensa amicizia, nonostante la differenza d'età, con il pittore Francesco Maria Raineri detto lo «Schivenoglia» (1676-1758), con il quale intraprese dei rapporti legati allo studio del disegno e delle tecniche pittoriche, fino ad arrivare contemporaneamente a certe soluzioni formali spesso riconducibili a una identica ricerca e finalità di tipo artistico, come per esempio lo scorcio³.

Rimane difficile cercare di intuire le inclinazioni personali, i momenti di vita e gli aspetti particolari della sua esistenza. Sappiamo che viveva con una famiglia piuttosto numerosa, che aveva un fratello notaio e che aveva comperato una nuova abitazione insieme ai suoi fratelli, segno evidente di una famiglia unita di stampo tradizionale. Gli atti notarili e i documenti ritrovati ci parlano di una vita segnata, come molte famiglie dell'epoca, da riscatti, rate, interessi monetari e dalle spese affrontate per pagare i lavori eseguiti nelle varie dimore. In relazione al suo studio da artista, non ancora ben localizzato e documentato, si è ipotizzato che potesse essere nei pressi della chiesa, non più esistente, di San Carlo e, considerando le dimensioni notevoli dei suoi quadri e le numerose committenze che nel tempo continuavano a incrementare, l'ambiente lavorativo doveva possedere senz'altro determinate caratteristiche.

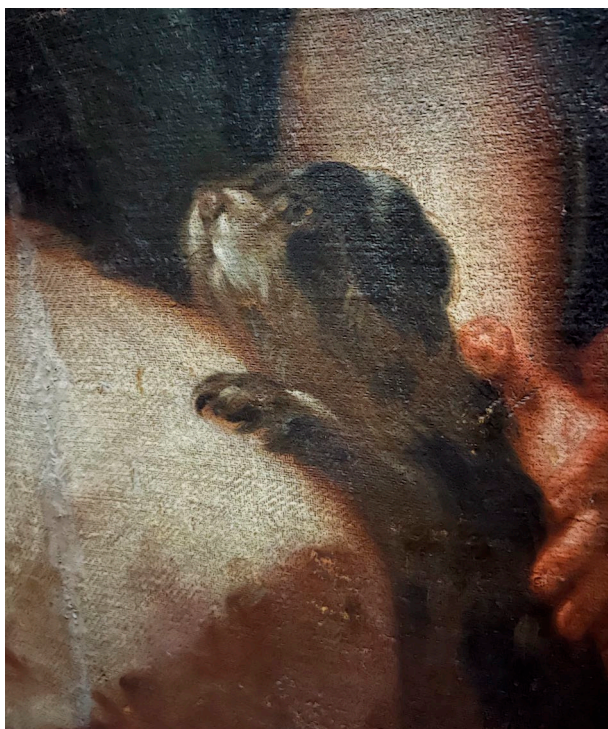
Dopo decenni di studi approfonditi sui dipinti del Bazzani, in cui ho cercato di capire l'uomo e l'artista, la mia attenzione è stata focalizzata da alcuni dipinti che denotano un momento particolare della sua vita in cui egli ebbe la passione per la caccia e di conseguenza l'amore per i cani di varie razze; soggetti che come vedremo si trovano in varie tele del pittore.

Il primo dipinto di cui voglio parlare è l'autoritratto realizzato su una tela di forma ovale, intorno al 1730, arrivato per eredità materna alla collezione dell'avvocato Camillo Taraschi e custodito ed esposto nel palazzo di famiglia in via Giuseppe Mazzini a Mantova (*fig. 1*). Ho potuto studiare per anni il dipinto e approfondire questa passione intima del pittore che rappresentava il tipico svago della nobiltà e della società settecentesca. L'opera, che rivela il lato psicologico dell'artista, è stata conservata per anni dalla famiglia mantovana per poi confluire, per amicizia, nella prestigiosa collezione di Cesare Rimini a Milano. Il dipinto, con la sua composizione grafica, è stato sempre tenuto in grande considerazione dai collezionisti, in

quanto costituisce un documento storico importante in cui l'artista aveva fissato sulla tela un suo ricordo con un significato ben preciso.

L'autoritratto per un artista è come una fotografia in cui, oltre a rappresentare i tratti fisionomici, le condizioni fisiche e l'età, egli fissa l'attimo, l'istante del particolare momento e le sue passioni. Il pittore per avere dei risultati più dinamici in cui lo spazio si espandeva, si allargava con l'effetto quasi di proseguire oltre la scena rappresentata, aveva scelto per il suo autoritratto appositamente una tela ovale, a lui molto congeniale e *à la page* secondo il gusto del tempo. La mia attenta analisi da appassionato di questo autoritratto, che rappresenta un pezzo unico, mi ha permesso di fare alcune considerazioni: il dipinto raffigura la partenza mattutina, per una battuta di caccia, del pittore in atto di dirigersi con il proprio cane e un giovane domestico verso il luogo prescelto. Sul fondo del dipinto il cielo non è uniforme e questo risultato pittorico è stato realizzato attraverso delle pennellate aventi tonalità leggermente diverse con sfumature impercettibili. Dietro il volto appare un'ampia sfumatura rossastra che potrebbe rappresentare il primo chiarore della giornata, quando la luce non è ancora espansa totalmente. Questo momento incarna l'albeggiare delle primissime ore del mattino in cui i cacciatori si preparano a partire. La luce del sole che sta sorgendo è focalizzata sul volto e sulla mano sinistra le cui dita con movimenti delicati e studiati indicano una direzione, forse un luogo. I colpi di luce si stemperano sul bordo elegante della camicia bianca che fuoriesce dalla manica sinistra della giubba e si frantumano sulla testa del cane da caccia posta in primo piano. L'animale, davanti al suo padrone e trattenuto forse dal domestico, è chiaramente il cane del Bazzani; forse il suo favorito tra tutti gli altri cani che troviamo dipinti nelle varie opere della sua produzione. Gli studiosi che si sono interessati alla figura del pittore ce lo hanno sempre descritto come un uomo sofferente e ammalato; ma in questo autoritratto, che non presenta una positura classica, il Bazzani si rappresenta non come un pittore ma come un cacciatore che con il suo fedele amico è pronto all'azione.

Il dipinto è una rappresentazione di un momento intimo privato dell'artista, di una manifestazione di grande intesa tra il pittore e il suo cane; è quasi l'ammissione che la caccia sia una debolezza, un piacere umano che narra la fragilità dell'uomo. Realizzato secondo la tecnica e il gusto lombardi, l'immagine vi appare molto delicata ma vitale, raffinata nella sua rappresentazione dei tratti fisionomici, con passaggi pittorici chiaroscurali morbidi. L'impasto cromatico costruito si avvale del fondo di terra rossa per ottenere una luminosità particolare che risulta evidente anche in altre parti del dipinto, come le mani e la testa del cane. Nei verdi della giubba del pittore e del giovane che porta il fucile da caccia si possono notare delle tonalità differenti nelle lacche verdastre. Nella figura del giovane portatore si avverte una certa trepidazione, quasi una richiesta di assicurazione perché si sta dirigendo verso un luogo sconosciuto. L'intera scena è pervasa da una certa eccitazione per la caccia imminente; il cane preferito, dall'elegante collare blu, punta il



2. *Giuseppe Bazzani, Alessandro Magno e la regina Sisigambi, particolare del "cane leone". Mantova, Palazzo D'Arco.*

muso verso il suo padrone ed è raffigurato di scorcio, con le orecchie abbassate ma attento, e il suo mantello è stato eseguito con pennellate decise e rapide.

Un consulto con esperti del settore mi permette di asserire che il cane è di razza pointer di origine italiana, dal mantello bianco maculato; questi cani, caratterizzati dal

potente senso dell'olfatto⁴ e dal forte istinto a cacciare, nel Settecento erano ricercatissimi anche all'estero. La continua raffigurazione di cani pointer nelle opere e nelle composizioni di questo artista, durante tutta la sua vita a partire dagli inizi della sua copiosa attività, ci induce a pensare che la caccia e l'amore per i cani rappresentassero per il Bazzani una vera e propria passione.

Nel dipinto *Alessandro Magno e la regina Sisigambi*, della collezione di Palazzo D'Arco, si può vedere un piccolo cane ritratto nei minimi particolari: si tratta del "cane leone", molto amato dalle signore per la sua affabilità, che veniva accarezzato mentre era a riposo sul grembo delle dame sedute (fig. 2).

I pochi disegni e schizzi del maestro fanno emergere la sua abilità nel disegno sin dagli inizi della sua carriera. I cani sono stati studiati dal vero e disegnati con un tratto sicuro e veloce; gli animali sono stati colti con le loro tipiche espressioni e atteggiamenti, attraverso scorci insoliti, magistrali e molto personali⁵.

Il cane dell'autoritratto è il medesimo che poi dipingerà varie volte e questo denota una certa sensibilità e affetto verso l'animale, che viene rappresentato con un mantello a pelo corto, dalle macchie sul dorso e sulla testa, e le orecchie piegate verso il basso.

Analizzando i suoi disegni ho notato come spesso il pittore usi la tecnica del pennello abbinato all'inchiostro bruno, dove è evidente la sua propensione innata

3. *Giuseppe Bazzani, Alessandro Magno che consulta gli indovini, particolare del cane. Mantova, Palazzo D'Arco.*

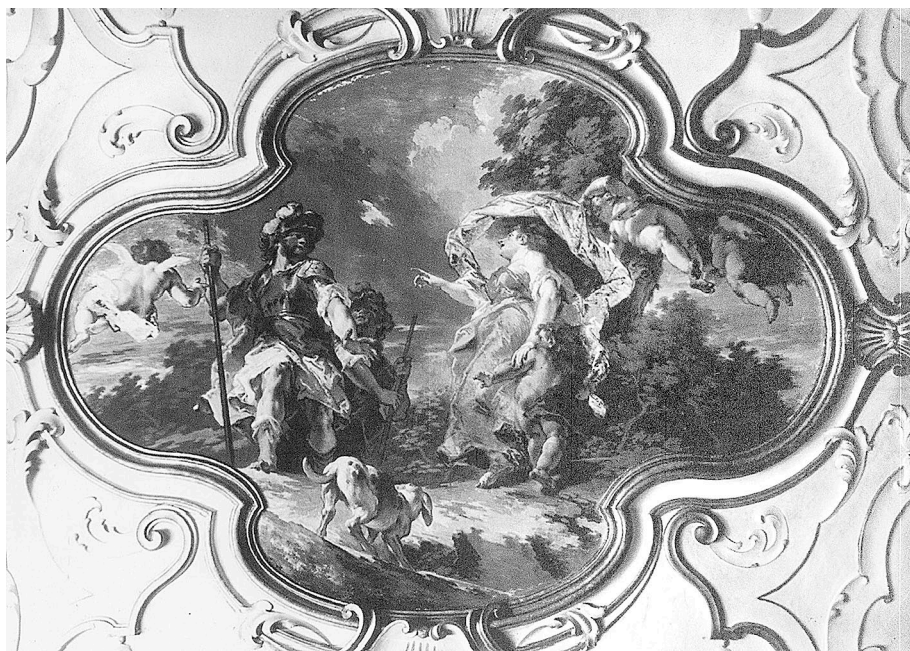
per il gesto veloce ma sicuro con cui attraverso pochi segni realizza il soggetto. Questa sua abilità dettata dal grande talento sarà una caratteristica che userà poi sulle tele e sull'intonaco quando dovrà realizzare gli affreschi.

Il cane è presente, nell'opera di Giuseppe Bazzani, in molteplici scene e composizioni, dove assume diverse posizioni e atteggiamenti. Uno degli esempi più significativi lo si trova nel dipinto *Alessandro Magno*



Magno che consulta gli indovini, una tela del 1740 circa appartenente al ciclo ubicato nel Palazzo D'Arco di Mantova (fig. 3). Il cane, posto a sinistra della scena, presenta le zampe anteriori sull'ultimo scalino ed è visto da tergo; l'animale sta compiendo lo stesso identico movimento di Alessandro Magno che con la mano destra sta indicando verso una direzione mentre sale sullo scalino; sembra partecipare in modo attento all'evento raffigurato al centro della scena. Il Bazzani, attraverso un disegno preciso ed elegante, sa interpretare e descrivere le movenze e le forme del cane dal mantello maculato, dandogli la giusta importanza e ponendolo in primo piano. Il muso del cane sta puntando verso l'alto, ha le orecchie abbassate e la coda curvata verso il basso.

Il medesimo cane di razza pointer appare dipinto nella volta di una sala del grandioso palazzo della famiglia dei marchesi Cavriani. L'affresco attualmente è illeggibile, ma ho potuto analizzarlo ugualmente attraverso una rara documen-



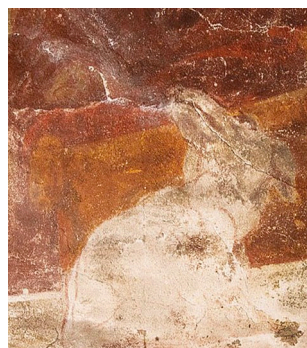
4. Mantova, Palazzo Cavriani, soffitto della «Sala delle Visite», affresco denominato *Allegoria della fedeltà*.

tazione fotografica dei primi del Novecento in bianco e nero, custodita presso la Soprintendenza di Brescia (fig. 4). Il soggetto dell'affresco di Palazzo Cavriani, denominato *Allegoria della fedeltà*, era stato ispirato dall'opera *Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta nel 1603. L'affresco, eseguito nel 1747 per la «Sala delle Visite» del palazzo, era racchiuso in uno splendido, fantasioso e capriccioso apparato decorativo fatto di stucco e attorniato da una modanatura mistilinea⁶. Era un vero capolavoro, raffinato ed elegante, che rappresentava il vertice della pittura di Giuseppe Bazzani; il punto di arrivo della ricerca luministica del pittore. Le tonalità cromatiche chiare, luminose davano una interpretazione quasi arcadica del soggetto, orchestrata all'interno di un paesaggio dagli alberi frondosi, profilati verso il cielo e ripresi dal contorno delle nuvole. La composizione, tipica del maestro, presenta dei rapporti spaziali ben calibrati, dove tutto è concitato e dove ogni cosa raffigurata partecipa alla scena come se fosse a una rappresentazione teatrale: gli alberi, i cespugli del sottobosco, le nuvole e i puttini svolazzanti, dalle posizioni e dagli atteggiamenti più impensati, volteggiano nel cielo mentre appaiono insieme i tre personaggi. La figura più importante della scena, che sembra quasi uscire dall'affresco, è il personaggio dello sposo (Marte?), abbigliato come un comandante militare con lancia, corazza, spallacci, elmo piumato e seguito dal suo aiutante di campo; insieme stanno

risalendo un leggero pendio. Il militare dal passo svelto e sicuro, evidentemente atteso dalla sposa, si appoggia a una lancia, in una posizione bilanciata del corpo con torsione del torace e con il braccio proteso in avanti e sotto la corazza mette in evidenza un'ampia veste sfarzosa, sfavillante, dalle pieghe minute messe in risalto da tocchi di luce sulle punte, a somiglianza di un tessuto serico. Nella parte opposta, in modo simmetrico, appare una figura femminile tutta agghindata, vestita da un abito elegante, circondata amorosamente da putti: rappresenta sicuramente la sposa fedele che sta indicando lo sposo. Una consuetudine scontata, cara al maestro, è la rappresentazione di figurine amorose nei suoi dipinti, come i putti che in questa composizione appaiono, ma solo due dei quali meritevoli di attenzione: il primo è quello che viene trattenuto per un braccio e il secondo è quello che si avvicina con un drappo bianco, una striscia posta sulla testa della madre-sposa e dama che è una allegoria della fede limpida, dove il drappo sembra quasi un velo da sposa ed è un attributo della fede stessa. Tutta la scena presenta un movimento compositivo di piani, un gioco sottile, raffinato, ricco di scorci visti dal basso in cui improvvisamente irrompe il solito cane maculato, preso da tergo e dipinto in prossimità della cornice modanata di stucco. Il cane è inserito in uno scorcio straordinario e ravvicinato, con i muscoli tesi, con le zampe raccolte in posizione pronta a scattare per raggiungere i due personaggi in un incontro inatteso, e si sta lanciando dal punto scosceso del terreno più alto verso la figura del comandante, che sicuramente è il suo padrone. Con questa scena si completa l'allegoria del cane fedele, amico dell'uomo, descritto negli aneddoti citati da Cesare Ripa; uno di questi deriva da Plinio il Vecchio che lo ha scritto nell'VIII libro della sua opera *Naturalis Historia*.

Il disegno della scena è di difficile esecuzione e denota, oltre a una grande conoscenza, anche uno studio preparatorio legato all'osservazione diretta del soggetto e alla realizzazione di molteplici e innumerevoli schizzi; purtroppo non giunti fino a noi e non più rintracciabili. Questo capolavoro mantovano è oramai distrutto e attualmente quasi illeggibile a causa del tempo e dell'incuria.

Nella sala adiacente, al centro della volta ribassata, il maestro aveva dipinto nel 1754 un altro affresco che, a causa di infiltrazioni di acqua piovana, si è anch'esso molto deteriorato: sono rimasti una parte del disegno preparatorio sottostante, eseguito a punta di pennello, e pochi frammenti di pellicola pittorica. Considerando lo stato di degrado la scena rappresentata è di difficile comprensione (figg. 5-6). Il disegno preparatorio fa pensare a un canto della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (canto XVIII) e ai suoi momenti più salienti: osservando l'insieme dello spazio modanato, al centro della volta, si intravede da sinistra un soldato che potrebbe essere l'amico cavaliere di Rinaldo che regge la «verga d'oro» donata dal mago d'Ascalona per superare gli ostacoli e gli animali mostruosi. Accanto al soldato si intravede un ragazzo che regge l'elmo di Rinaldo che, genuflesso, si protende per chiedere il perdono delle varie colpe al comandante del campo Goffredo, che



5-6. Mantova, Palazzo Cavriani, soffitto della «Sala delle Visite», affresco denominato Gerusalemme Liberata, scena dell'incontro tra Rinaldo e Goffredo: a sinistra, ricostruzione grafica; a destra, particolare del levriero (?).

lo sorregge e lo invita a entrare nella tenda dell'accampamento. All'ingresso della tenda si nota una figura di uomo vestito all'orientale con un turbante che regge un libro (un indovino o un mago), nei pressi del quale c'è un cane che sembra assomigliare a un levriero o veltro, un'antica razza di cani da caccia dalle origini mediorientali bravi a inseguire la preda che dovrebbero risalire ai tempi dell'antico Egitto. Il disegno dimostra chiaramente la tipologia e i caratteri salienti di questa razza canina dal corpo sottile e dal muso allungato.

La presenza frequente della figura del cane nelle opere del Bazzani richiama il simbolo della fedeltà, probabilmente una qualità rara molto apprezzata dal grande maestro mantovano.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze, Edam, 1978
- F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, Milano, Mondadori, 1988
- I Cavriani. *Una famiglia mantovana*, a cura di D. Ferrari, Mantova, Sometti, 2012 («Archivio di Stato di Mantova. Strumenti e fonti», 15)
- S. L'OCCASO, *I Cavriani: committenza e raccolte artistiche; formazione e dispersione dal Quattrocento ai giorni nostri*, ivi, pp. 87-165
- R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Dipinti 1630-1866. Museo Diocesano Francesco Gonzaga*, Mantova, Publi Paolini, 2014
- A. MORARI, *Giuseppe Bazzani 1690-1769. Disegni*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano «Francesco Gonzaga», 15 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), Mantova, Publi Paolini, 2019.
- A. MORARI, *Giuseppe Bazzani (Mantova 1690-1769). La collezione di una vita. Opere di Giuseppe Bazzani dalla Collezione Cesare Rimini*, Milano, Mantova, Publi Paolini, 2020.

ABSTRACT

The study of Giuseppe Bazzani's paintings, his technique, the subjects treated throughout his career have guided Augusto Morari's research to pick out details of the artist's private life, his passions and his character. Bazzani's love for dogs as faithful friends, and fascination for hunting as well, have come to light. His dogs are always represented by the master in the most unusual and unexpected positions.

NOTE

1. A. TORELLI, *Scorci di Mantova a metà Ottocento*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LVII (2022), 153 (primavera), pp. 102-135; 113, riproduzione fotografica della chiesa di Santa Carità da un disegno o bozzetto del Liverani.
2. CAROLI 1988, p. 217. Regesto: 1713, Investitura di casa con bottega.
3. MORARI 2019.
4. Ringrazio la dottoressa Cinzia Stefanini, etologa esperta del comportamento del cane, per le notizie fornitemi inerenti alle varie razze dei cani rappresentati dal Bazzani.
5. In modo particolare faccio riferimento a quattro disegni già pubblicati (MORARI 2019) in cui il cane appare realizzato con pochi colpi di pennello e inchiostro: 1) Schizzo di un cane, *Via Crucis. Gesù condannato a morte*, disegno a sanguigna, p. 56 (Mantova, Museo di Palazzo D'Arco); 2) *Sacrificio della figlia di Jeffe*, disegno a inchiostro e pennello, p. 77 (Museo di Rouen, Francia); 3) *Partenza del figliol prodigo*, disegno a inchiostro e pennello, p. 92 (collezione privata, Mantova); 4) *Il figliol prodigo e la cortigiana*, inchiostro e pennello, p. 95 (collezione privata, Mantova).
6. Nel 1987 grazie alla concessione della N.D. marchesa Cavriani e attraverso il fotografo Mario Brogiolo sono riuscito ad avere le fotografie di quello che restava visibile (il degrado è ormai irreparabile) dell'affresco *Allegoria della fedeltà*. Il servizio fotografico servì per la mostra a Palazzo D'Arco sul Bazzani. L'opera affrescata *Allegoria della fedeltà* era stata eseguita su una volta ribassata con una struttura di centine a canne intrecciate, dove veniva steso un intonaco avente una granulometria grossolana. Questo particolare tipo di intonaco evidentemente era atto a ricevere degli impasti fatti con pigmenti e calce oppure con pigmenti e latte di calce che veniva unito probabilmente a un legante di natura proteica. La stessa tecnica esecutiva dell'affresco è visibile nell'affresco (non terminato) ubicato nel palazzo adiacente a Palazzo Arrivabene a Mantova, intitolato *Allegoria della sapienza e della bellezza*. La tecnica di Bazzani consisteva in linea di massima nel realizzare prima un disegno preparatorio e successivamente stendere i colori a fresco sull'intonaco. Una testimonianza orale raccolta dal vecchio portinaio del palazzo (a cui sono molto riconoscente) riporta che durante la Seconda guerra mondiale, a causa dei bombardamenti su Mantova, nella zona della chiesa dei Filippini (ora distrutta) alcuni «spezzoni incendiari» aprirono dei buchi nel tetto. L'acqua piovana percolante si infiltrò nella volta sottostante causando il rigonfiamento della superficie pittorica degli affreschi del soffitto. Questo tipo di particolare rigonfiamento è la conferma che nell'intonaco era presente un legante proteico che successivamente causò delle screpolature e delle cadute della materia pigmentata.



*Un intenso primo piano
di Gemma Alberigi Quaranta Capilupi.
Archivio Benedetta Capilupi.*

VANNA MANFRÈ

UNA DONNA MANTOVANA
GEMMA ALBERIGI QUARANTA CAPILUPI

In memoria di Daniela Ferrari

L'Archivio gentilizio Capilupi, custodito all'Archivio di Stato di Mantova, conserva un nucleo di corrispondenza ricevuta dalla nobildonna Gemma Alberigi Quaranta (1874-1961)¹, consorte del marchese Alfonso Capilupi (1857-1916), apprezzato agronomo e discendente della nobile famiglia mantovana che annoverò tra i suoi membri valenti diplomatici, alti prelati e uomini di lettere². La corrispondenza inviata a Gemma copre un arco temporale che va dagli anni Ottanta dell'Ottocento alla metà del Novecento: un periodo di circa sessant'anni, nel corso del quale, parallelamente al compiersi della sua vita di donna, mutamenti epocali investono non solo la storia politica del paese, ma anche la società, il costume e la stessa condizione femminile; e di questi mutamenti la corrispondenza di Gemma reca traccia, configurandosi come un prisma attraverso il quale è possibile scorgere non solo brevi fotogrammi di vita individuale, ma anche più ampie sequenze di storia collettiva. Grazie alle carte conservate, la figura di Gemma esce dal cono d'ombra nel quale le donne sono spesso relegate dalla storia e dalla memoria familiare e si rivela a noi, nella straordinaria "ordinarietà" della sua vita, come una donna del suo tempo.

Gemma Alberigi Quaranta nasce a Torricella (frazione di Motteggiana) il 9 agosto 1874³ dal conte Massimiliano e dalla sua seconda moglie, Teresa Dall'Oglio (o Daolio). Quella degli Alberigi era un'antica famiglia di origini fiorentine insediata nel Mantovano già dagli inizi del XIV secolo⁴, i cui membri si distinsero nel corso dei secoli per i diversi e prestigiosi incarichi ricoperti come funzionari alla corte dei Gonzaga e successivamente al servizio del governo asburgico. Tra loro è da annoverarsi il giureconsulto Giovanni Battista Alberigi (m. 1553), che, come ricompensa per gli importanti servizi resi al duca Federico II Gonzaga e alla moglie Margherita Paleologo, ebbe in concessione dal signore di Mantova il titolo di conte e il feudo di Fubine nel Monferrato, in seguito permutato dal figlio Federico Alberigi (m. 1579) con il feudo di Quaranta, anch'esso nel Monferrato. Fu proprio a partire da Federico che gli Alberigi aggiunsero al loro cognome quello della contea monferrina, mantenendolo nei secoli a venire, nonostante già nel 1624

Guglielmo Alberigi (m. 1630) permutasse le terre di Quaranta con altre situate nel Mantovano, nei pressi di Palidano.

Nel corso del tempo le fortune degli Alberigi Quaranta, «per l'intraprendenza dei suoi componenti, i buoni matrimoni e il favore dei dominanti, aumentarono costantemente»⁵; e fu proprio grazie a un matrimonio che la famiglia venne in possesso di una corte a Torricella, poi divenuta corte Quaranta⁶, portata in dote ad Alberico Ercole (m. 1702 ca.) da Isabella Rami, ultima discendente della nobile casata dei Rami (o Rama), che la possedevano da almeno tre secoli. Per via ereditaria corte Quaranta passò prima ad Antonio (1671-1742), figlio di Alberico Ercole, poi a suo figlio Giovanni Battista (1691-1741) e quindi all'ultimogenito di questi, anch'egli di nome Giovanni Battista (1741-1816): Giovanni Battista *iunior* fu il capostipite della linea maschile cadetta degli Alberigi Quaranta⁷, ormai stabilmente insediata a Torricella, poi continuata dal figlio Massimiliano, padre di Gemma, e dai suoi discendenti maschi.

Il conte Massimiliano (1798-1885) è considerato una delle «figure chiave»⁸ nella storia dell'antica corte Quaranta: nella prima metà dell'Ottocento egli acquistò ulteriori proprietà nel territorio di Torricella, tra le quali corte Sivina⁹, posta a ridosso di corte Nogarola¹⁰, la più antica e importante della zona, operazione che gli consentì non solo di ampliare il suo patrimonio fondiario, ma anche di rimarcare la potenza della sua casata, da sempre impegnata a rivaleggiare in ricchezza e prestigio con i proprietari della Nogarola¹¹. Il nome di Massimiliano, inoltre, non è ignoto alla cultura mantovana: il conte viene infatti ricordato per la sua donazione nel 1870 all'allora Museo Civico di Mantova di tre sculture in pietra di epoca tardomedievale¹² all'epoca esistenti in uno dei suoi fondi agricoli¹³, riconosciute pertinenti a un perduto monumento funerario o a una pala lapidea e oggi conservate al Museo di Palazzo Ducale.

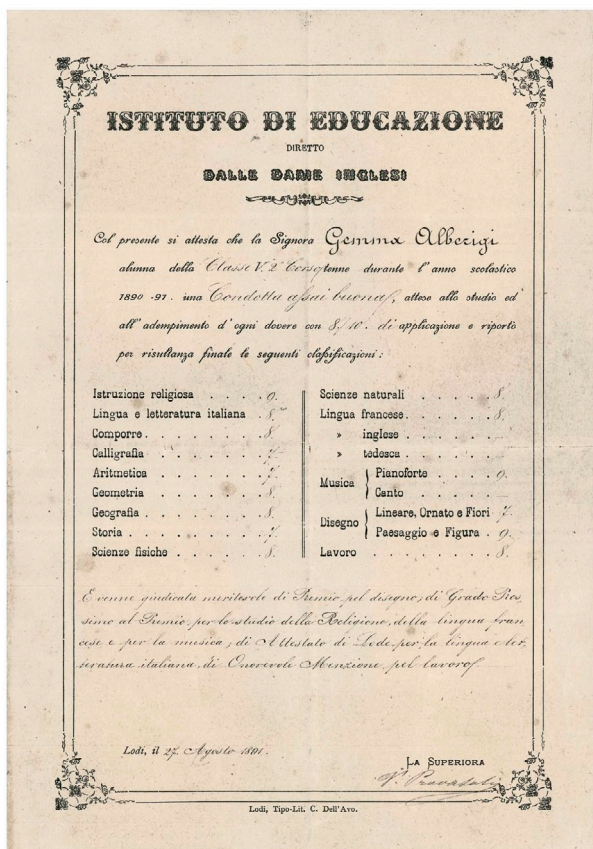
Massimiliano Alberigi Quaranta si sposò due volte: rimasto vedovo nel 1858 di Angela Avigni, da cui aveva avuto quattro figli, nel 1859, più che sessantenne, passò a nuove nozze con Teresa Dall'Oglio¹⁴, appartenente a una ricca famiglia di possidenti di Torricella. Da questa unione, oltre a Gemma nacquero altri sette figli: Ginevra, Giovanni Battista (detto Alessandro), Vellelmo, Eleonora, Enea, Mario e Marianna Amabilia (detta Bia), che andarono ad aggiungersi ad Antonio, l'unico figlio di primo letto superstite. Gemma era la penultima nata e, nonostante un rapporto affettuoso la legasse a tutti i fratelli e le sorelle, la corrispondenza conservata suggerisce un suo legame privilegiato con la sorella Eleonora, più grande di lei di sette anni.

L'infanzia di Gemma e la vita della numerosa famiglia vennero funestate da un tragico episodio accaduto nell'estate del 1882, ossia la morte dei fratelli Antonio e Vellelmo, inghiottiti dalle acque del Po mentre prendevano un bagno in località «Canton dei Rami», sito non lontano da corte Quaranta, che tramandava nel nome il ricordo degli antichi proprietari di quei luoghi. All'epoca Antonio aveva 27 anni

*Pagella della giovane
Gemma Alberigi
Quaranta, convivitrice
al Collegio delle Dame
Ingresi di Lodi. Mantova,
Archivio di Stato, Archivio
Capilupi - Eredi di
Suzzara.*

ed era amministratore dei beni di famiglia; da poco più di un anno, inoltre, era sindaco di Motteggiana, entrata a far parte del Regno d'Italia nel 1866¹⁵ e divenuta sede municipale nel 1867¹⁶. Vilelmo, invece, aveva 17 anni: studente in un collegio militare di Milano, era rientrato in famiglia da pochi giorni per le vacanze estive. La disgrazia suscitò una profonda commozione ed ebbe ampia eco sulla stampa locale¹⁷, rappresentando verosimilmente un evento oltremodo doloroso per Gemma, dato che si verificò il 9 agosto, giorno del compleanno della ragazza, ma che da allora divenne il triste anniversario di una tragedia familiare.

La morte dei due fratelli e, tre anni dopo, quella del padre Massimiliano segnarono idealmente la fine dell'infanzia di Gemma, che nel 1886 venne mandata dalla madre a perfezionare la sua educazione a Lodi, nel collegio delle Dame Ingresi, istituto educativo femminile di ispirazione religiosa riservato alle ragazze della nobiltà e dell'alta borghesia lombarda, considerato all'epoca uno dei migliori d'Italia. Lo scopo del collegio, espresso all'inizio dell'Ottocento dalla sua fondatrice, l'inglese Maria Cosway, era di «formare buone madri di famiglia, capaci [...] di educare la propria prole, e di fare nella società decorosa comparsa»¹⁸, espressione che sintetizza efficacemente gli obiettivi dei numerosi istituti all'epoca deputati all'educazione delle ragazze «di buona famiglia». L'invio dei figli in collegio, peraltro, sembra essere stata una scelta precisa della famiglia Alberigi Quaranta: stando alla corrispondenza



di Gemma, non solo i fratelli Vellelmo e Mario, ma anche le sorelle Eleonora e Bia vennero mandate in collegio, in linea con una consuetudine tipica delle *élites* ottocentesche, per le quali la possibilità di inviare i figli in prestigiosi collegi era segno di ricchezza e di distinzione sociale; nel caso delle figlie femmine, inoltre, l'educazione ricevuta in rinomati educandati si configurava come una sorta di "dote integrativa", spendibile in futuro in vista di un buon matrimonio¹⁹.

Gemma si trattenne nel collegio lodigiano dal 1886 al 1891, periodo nel quale ricevette numerosissime lettere, non solo da parte dei famigliari, e in particolare dalla sorella Eleonora, ma anche, nei periodi in cui tornava a Torricella per le vacanze estive, dalle amiche conosciute in convitto e dalle stesse educatrici. Il 27 agosto 1891 la giovane si congedò dall'istituto con una pagella esemplare, anch'essa conservata tra la corrispondenza, che attesta l'ottimo grado di preparazione raggiunto non solo nelle materie tradizionali, come la lingua italiana, l'aritmetica, la storia e la geografia, ma anche nelle cosiddette materie "ornamentali", come il francese, la musica e il disegno, complemento indispensabile dell'educazione di una signorina distinta e raffinata, che intenda ben figurare in società.

Dopo il periodo trascorso in collegio, Gemma tornò al paese d'origine, rimanendovi fino al matrimonio con il marchese Alfonso Capilupi, avvenuto nel 1899. Fra la corrispondenza della nobildonna si conservano nove lettere del futuro marito, datate dal maggio al novembre di quell'anno, periodo che coincide con il formale fidanzamento della coppia. La notizia del fidanzamento fu estremamente gradita alla marchesa Maria Teresa Dall'Argine vedova Capilupi, madre di lui, che in due lettere, una inviata a Gemma e una alla madre di lei, esprime il suo rallegramento per l'imminente matrimonio, «sacrosanto vincolo» che avrebbe unito «come in passato» le loro famiglie²⁰. Quella tra Gemma e Alfonso, infatti, non era la prima alleanza matrimoniale stipulata tra i due casati nel corso del tempo: nel 1785 Camillo Capilupi (1742-1789), bisnonno di Alfonso, aveva sposato in seconde nozze Teresa Alberigi Quaranta, cugina di primo grado del padre di Gemma; nel 1797, invece, Filippino Alberigi Quaranta, cugino di secondo grado di Gemma, aveva sposato Eleonora Capilupi, figlia di primo letto dello stesso Camillo²¹. Il concordato matrimonio rinsaldava quindi antichi legami famigliari e, inaspettatamente, vista l'età non più giovane di Alfonso, rendeva ancora possibile una discendenza maschile che tramandasse il nome dei Capilupi, dal momento che Giulio (1847-1918), il maggiore dei figli maschi della Dall'Argine, sposato con Emma Pastore, aveva avuto solo discendenza femminile, e l'altro figlio maschio superstite, Alberto (1948-1905), era scapolo.

Il matrimonio di Gemma e Alfonso fu celebrato nel municipio di Motteggiana il 30 novembre 1899²² e due giorni dopo nella chiesa di Torricella, addobbata a festa a spese della famiglia Capilupi²³. I due nubendi avevano regolato le questioni relative alla dote conferita dalla sposa allo sposo tramite i «patti nuziali» stipulati il

28 novembre a Mantova davanti al notaio Pietro Dallamano, in base ai quali, tra gli altri obblighi, Alfonso si impegnava a prestare alla futura moglie «un trattamento che si addice alle condizioni economica e civile di entrambi»²⁴. La considerazione da parte delle due famiglie, ma in particolare dei Capilupi, della posizione economica e del prestigio sociale della casata, che sarebbero stati rafforzati dall'imminente unione, appare elemento imprescindibile per l'accettazione del matrimonio, secondo una consuetudine che aveva sempre caratterizzato le strategie matrimoniali dei Capilupi nel corso dei secoli²⁵. Maria Teresa Dall'Argine, del resto, si era vivamente compiaciuta per la scelta matrimoniale operata dal figlio, «che non poteva essere migliore per qualità morali e materiali della ragazza»²⁶; e la consapevolezza da parte del marchese Alfonso del proprio *status* sociale emerge chiaramente da una lettera che egli invia a Gemma nel periodo del fidanzamento, quando, recatosi per lavoro a San Martino dall'Argine, paese a suo dire «eminentemente socialista», si stupì di avervi trovato «molta cortesia, il che prova che vige ancora il senso della distinzione di classe»²⁷.

Dopo il matrimonio, Gemma e Alfonso partirono per il viaggio di nozze sulla riviera ligure²⁸ e in seguito stabilirono la loro residenza a Mantova, nell'antico palazzo dei Capilupi in contrada del Mastino (oggi via Concezione, al numero 9)²⁹, «nell'appartamento a piano terreno verso strada»³⁰ che era stato loro riservato. Dal matrimonio nacquero ben presto cinque figli: Luigi (n. e m. 1900), Ippolita (1901-1982), Luigi (1902-1985), Carlo Alberto (1904-1988) e infine Giuliano (1916-1995).

Per Gemma, che fino ad allora, tranne la parentesi del suo educando a Lodi, aveva sempre vissuto in campagna, l'approdo a Mantova costituì verosimilmente un'occasione di scoperta di quanto una città, seppure di provincia e di piccole dimensioni, poteva offrire a una signora del suo rango all'aprirsi del nuovo secolo, per esempio la possibilità di frequentare assiduamente il Teatro Sociale o di acquistare capi alla moda presso le sartorie più in vista della città, come testimoniano le relative note di spese conservate fra la sua corrispondenza o fra le carte di Alfonso³¹. Era comunque consuetudine della famiglia, soprattutto nella stagione estiva, trascorrere lunghi soggiorni nella corte di Torricella, oppure nell'antica villa di campagna dei Capilupi a Suzzara³², come risulta da un registro di spese del marchese Alfonso dei primi anni del Novecento³³, dove le varie trasferte sono diligentemente annotate a margine delle spese correnti. Proprio questo registro, in un periodo in cui la corrispondenza di Gemma si fa più lacunosa, ci offre inediti scorci sulla vita familiare della coppia nei primi anni di matrimonio: mentre si succedono le nascite e i battesimi dei figli, Alfonso annota con cura le spese per la levatrice e per la bambinaia, il salario della cuoca e i compensi per il medico, i conti della sarta e quelli del farmacista. Ai primi del Novecento la «modernità» ha già ampiamente fatto il suo ingresso in casa Capilupi, agevolandone la vita quotidiana e rimarcandone il rango: nel maggio del 1901 il marchese Alfonso annota la spesa per 14 «ritratti», ossia fotografie, realizzati dall'*atelier* del fotografo mantovano

Premi, moderna versione dei quadri dipinti che in passato ritraevano i membri delle famiglie aristocratiche. Il marchese dispone di una bicicletta e la famiglia utilizza spesso la ferrovia per rientrare a Mantova al termine dei lunghi soggiorni suzzaresi. Nel 1912 il palazzo Capilupi di città è già dotato della luce elettrica. Anche le forme della comunicazione epistolare si aggiornano, adeguandosi al dinamismo dei tempi, e, fra la corrispondenza ricevuta da Gemma, alle tradizionali lettere si affiancano via via le cartoline postali prestampate, o le cartoline illustrate, che permettono una comunicazione più sintetica e informale.

Ancora una volta, tuttavia, come era capitato nella sua infanzia, la vita familiare di Gemma viene improvvisamente sconvolta da un lutto, ossia la morte prematura del marito Alfonso, avvenuta il 28 giugno 1916, appena pochi mesi dopo la nascita dell'ultimo figlio. Tra i numerosi biglietti, lettere e telegrammi di condoglianze ricevuti dalla marchesa in questo frangente, alcuni recano il timbro VERIFICATO PER CENSURA, a indicare che l'Italia, da poco più di un anno, era entrata nel vortice della Prima guerra mondiale. Sappiamo poco della vita della nobildonna negli anni del conflitto e in quelli immediatamente successivi, data la scarsità della corrispondenza conservata, ma è verosimile che la marchesa si sia dedicata prevalentemente all'educazione e all'istruzione dei figli. Dalla metà degli anni Venti invece, quando la corrispondenza si fa più abbondante, ritroviamo Gemma alle prese con i figli ormai grandi: Luigi e Carlo Alberto sono lontani da casa, sotto le armi o all'università; Giuliano frequenta le scuole interne del collegio «Pio X» di Mantova³⁴; Ippolita, ormai signorina, inizia a fare la sua comparsa in società accompagnando la madre nelle numerose uscite pubbliche legate alle opere di beneficenza in cui quest'ultima era impegnata.

Nel corso degli anni Venti e Trenta, infatti, la vita di Gemma fu caratterizzata da un'intensa attività filantropica, di cui rimane traccia non solo fra la sua corrispondenza, ma anche negli archivi delle istituzioni da lei beneficate. «Fare del bene», d'altra parte, era una sorta di dovere morale per gli esponenti delle classi agiate, che al contempo ne rimarcava lo *status* e la superiorità sociale; la beneficenza, inoltre, «rappresentava per la grande maggioranza delle donne dei ceti aristocratici e ricchi [...] un'attività facile, accessibile a tutte, che non richiedeva né capacità, né conoscenze particolari»³⁵. La marchesa ebbe un ruolo particolarmente attivo negli Asili infantili di carità «Strozzi» e «Valenti-Gonzaga», opera pia nata dalla fusione di due istituti mantovani di antica fondazione che avevano come scopo l'educazione e l'istruzione dei bambini poveri³⁶. Gemma fu per molti anni nel numero delle «visitatrici» degli Asili³⁷, ossia di quelle signore, esponenti di famiglie di antico lignaggio o di alto rango sociale, che avevano il compito di visitare periodicamente l'istituto per sorvegliarne il buon andamento e promuoverne il miglioramento. Le visitatrici, oltre a essere socie contribuenti dell'istituto, erano anche invitate a sfruttare le loro relazioni sociali per procacciare nuovi soci e a organizzare feste ed eventi allo scopo di raccogliere fondi. Eventi particolarmente importanti nella vita

degli Asili erano, per esempio, i saggi di fine anno scolastico, o le feste di Santa Lucia e della Befana, che registravano solitamente la presenza delle massime autorità civili e militari della città e che durante il ventennio fascista si svolgevano in un clima di esaltazione patriottica, con le sale addobbate di tricolori e i bambini che intonavano canti al re e al duce. Gemma, sovente accompagnata dalla figlia Ippolita, presenziava alle varie manifestazioni e fu presente anche al memorabile evento del 5 giugno 1937, in occasione delle «celebrazioni centenarie» per l'anniversario della fondazione degli Asili³⁸, la cui risonanza varcò gli angusti confini cittadini ed ebbe addirittura eco a livello nazionale: notizia della festa venne data il giorno stesso nel giornale-radio serale dell'EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), l'antenato dell'odierna RAI.

La marchesa Capilupi si distinse anche in seno al comitato di Mantova della ONAIR (Opera Nazionale di Assistenza all'Italia Redenta), associazione filantropica sorta all'indomani della fine del primo conflitto mondiale per dare assistenza all'infanzia dei territori ex austriaci di Trentino, Alto-Adige e Venezia Giulia, divenuti italiani dopo la guerra³⁹. Fin dal novembre del 1932, quando il comitato mantovano si costituì formalmente sotto la presidenza della marchesa Ippolita Cavriani⁴⁰, Gemma aderì all'associazione versando la quota annuale prevista e, su invito della stessa presidente, entrò a far parte del gruppo delle «patronesse»⁴¹, ossia di quelle distinte signore incaricate di propagandare gli scopi dell'ente, procacciare nuove adesioni e promuovere la raccolta di fondi.

L'attività caritativa di Gemma si esplicò anche sul versante più propriamente religioso, in particolare nei confronti della sua parrocchia di riferimento, quella dei Santi Gervasio e Protasio. I parroci di San Gervasio si rivolgevano con fiducia alla marchesa Capilupi, «la quale sa trovare sempre qualche cosa per i poveri»⁴², per ottenere da lei denari o indumenti usati da distribuire gli indigenti della parrocchia. In virtù della sua generosità, nel 1937 la marchesa ottenne il titolo di «dama onoraria» della Conferenza femminile di San Vincenzo de' Paoli⁴³ in San Gervasio, associazione caritativa votata al soccorso dei bisognosi attraverso l'opera di assistenza e l'elemosina.

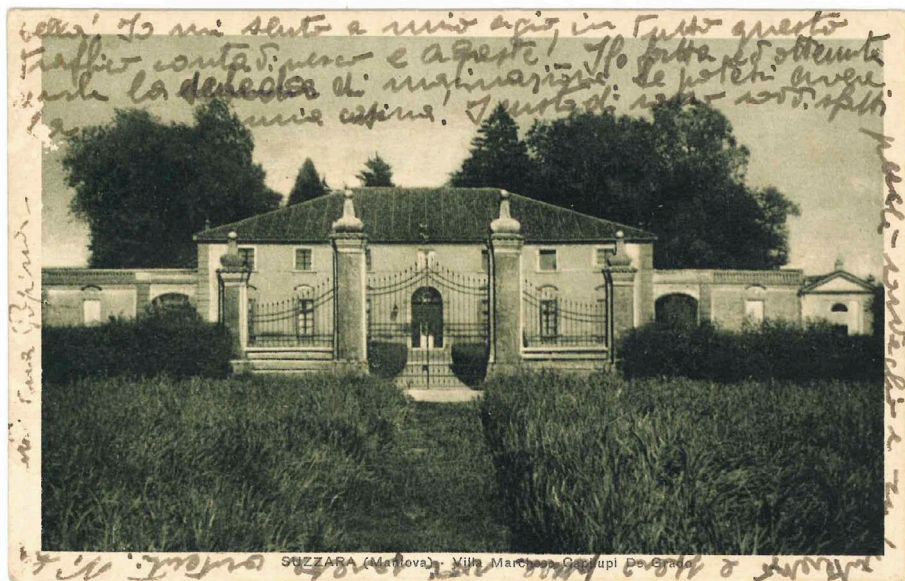
La partecipazione alla vita della parrocchia, unitamente ai tradizionali privilegi riservati agli esponenti del suo rango, fece sì che agli inizi degli anni Trenta la marchesa Capilupi prendesse parte a un epocale avvenimento della Chiesa e della religiosità mantovana, ossia il trasporto della sacra immagine della Madonna delle Grazie dal santuario di Grazie di Curtatone alla basilica di Sant'Andrea a Mantova, avvenuto domenica 24 aprile 1932⁴⁴. L'evento aveva un carattere di eccezionalità, poiché per la prima volta nella sua plurisecolare storia la miracolosa immagine della *Mater Gratiae* lasciava il santuario facendosi pellegrina nella città di Mantova⁴⁵. In quell'occasione la marchesa fu nel numero delle dame, tutte appartenenti alle famiglie più in vista dell'aristocrazia mantovana, schierate a porta Belfiore assieme alle massime autorità cittadine in attesa dell'arrivo del carro con la sacra immagine,



Attestato di «dama onoraria» della Conferenza femminile di San Vincenzo de' Paoli in San Gervasio rilasciato a Gemma Capilupi. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Capilupi - Eredi di Suzzara.

a testimonianza del «ruolo sociale che ancora negli anni Trenta la nobiltà terriera doveva giocare a Mantova» rispetto alla borghesia, «pressoché inesistente come classe dirigente o comunque priva di un'immagine forte», e di fatto non rappresentata nella circostanza⁴⁶. L'invito a partecipare al solenne evento era giunto a Gemma direttamente dal vescovo Menna, che glielo rinnovò anche per domenica 1 maggio⁴⁷, giorno del rientro dell'immagine miracolosa al santuario⁴⁸, quando era prevista a Mantova la presenza del cardinale Schuster, arcivescovo di Milano e metropolita della provincia lombarda. Gemma fu invitata al «ricevimento» del cardinale Schuster in piazza Mantegna ed ebbe un posto riservato per il solenne pontificale che il prelado tenne in Sant'Andrea, nonché per il corteo che riportò la sacra immagine al santuario.

Con la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta la vita di Gemma e gli equilibri della famiglia mutarono profondamente: Ippolita, la figlia maggiore, si sposò nel 1938 e si trasferì a Parma, iniziando un'intensa relazione epistolare con la madre, con la quale condivideva ansie e gioie della sua nuova vita coniugale e delle sue maternità; nel 1939 seguì il matrimonio del secondo figlio, Luigi, mentre Giuliano e Carlo Alberto si sarebbero sposati, rispettivamente, nel 1946 e nel 1950. Intanto nel giugno del 1940 l'Italia precipitava nell'abisso della seconda guerra mondiale.



Villa Capilupi a Suzzara. Cartolina inviata a Gemma Capilupi dalla figlia Ippolita («Popina») negli anni Quaranta. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Capilupi - Eredi di Suzzara.

Nel corso del conflitto la fonte maggiore di preoccupazione per Gemma fu verosimilmente legata alle sorti del figlio Giuliano, che, dopo aver più volte ottenuto il rinvio del servizio militare quale studente universitario, nel novembre del 1941 venne chiamato alle armi. Il giovane, tuttavia, fu congedato dopo pochi mesi per motivi di salute, di fatto senza aver partecipato alle operazioni belliche. Rientrato a Padova, dove era iscritto alla facoltà di Lettere e Filosofia, Giuliano fu indiretto spettatore di uno degli eventi più tragici della guerra, il devastante bombardamento aereo che nella notte dell'8 febbraio 1944 colpì la città del Santo, provocando quasi 300 vittime. Egli ne informò prontamente la madre, rassicurandola sul proprio stato di salute e augurandosi che l'episodio non avesse a ripetersi⁴⁹. In realtà, altri bombardamenti avrebbero colpito la città, e da lì a pochi giorni la stessa sorte sarebbe toccata anche a Mantova, che il 14 febbraio fu bombardata per la prima volta dagli angloamericani, preludio di una lunga scia di incursioni aeree che, oltre a provocare vittime civili, danneggiarono pesantemente edifici storici e infrastrutture della città. Gemma, tuttavia, durante la guerra visse prevalentemente a Suzzara, sebbene la cittadina, al pari di altri centri della provincia, non venne risparmiata dai bombardamenti aerei, per lo meno nell'ultima fase del conflitto. Motivi di sicurezza, del resto, avevano suggerito di trasferire nella villa di Suzzara anche l'archivio e la preziosa biblioteca di famiglia⁵⁰, per preservare da possibili danni e dispersioni ciò che



*Gemma Capilupi
(la seconda da destra)
in vacanza con amici
sul lago di Garda.
Archivio Carlo Capilupi.*

restava delle memorie della casata. Nonostante la durezza dei tempi, la solidità economica della

famiglia consentì comunque alla marchesa di fronteggiare agevolmente le ristrettezze imposte dalla guerra e di alternare alla permanenza in campagna frequenti soggiorni sul lago di Garda, in particolare a Sirmione, come rivelano le numerose lettere e cartoline da lei ricevute in questo periodo anche in villeggiatura.

Terminato il conflitto nella primavera del 1945, si aprì per il paese la difficile stagione della ricostruzione, caratterizzata da aspre contrapposizioni ideologiche ma anche da una forte ansia di rinnovamento. Nel dopoguerra Gemma continuò a vivere di preferenza a Suzzara, trascorrendo tuttavia lunghi periodi, soprattutto nella stagione invernale, nel palazzo Capilupi di città, dove risiedevano stabilmente i due figli maggiori con le loro famiglie. E mentre la sua vita si riassume sui binari di una ritrovata normalità, la corrispondenza da lei ricevuta rifletteva ancora una volta l'ennesimo mutare dei tempi: nella primavera del 1946 il Comune di Suzzara inviava alla quasi settantaduenne Gemma il certificato elettorale per partecipare alle elezioni dell'Assemblea Costituente che si sarebbero tenute il successivo 2 giugno. Quelle del 2 giugno 1946 furono consultazioni di portata storica: nella stessa tornata elettorale si tenne infatti il referendum per scegliere, tra monarchia e repubblica, la nuova forma istituzionale del paese uscito dalla guerra e, per la prima volta nella storia d'Italia, venivano chiamate al voto anche le donne⁵¹. Così scriveva il vescovo Menna nella sua lettera pastorale al clero e al popolo mantovano per la Quaresima del 1946, alla vigilia della duplice consultazione elettorale, esortando con veemenza i fedeli a recarsi alle urne: «Oggi lo Stato mette nelle mani di tutti i cittadini maggiorenni un mezzo per esprimere la propria volontà, la scheda del voto. Non è una novità, ma è una novità che questo diritto sia stato concesso anche alla donna, e soprattutto è una novità la portata immensa che avrà questo voto»⁵². Nelle parole del vescovo Menna si coglie tutta la preoccupazione della Chiesa per la progressiva secolarizzazione della società e per la minaccia che l'ideologia comunista poteva arrecare all'istituto familiare, e che il voto dei fedeli – comprese le donne – avrebbe potuto contribuire ad arginare; è tuttavia indubbio che il suffragio fem-

*Certificato elettorale
di Gemma Capilupi per
le elezioni dell'Assemblea
Costituente del 2 giugno
1946. Mantova, Archivio
di Stato, Archivio Capilupi
- Eredi di Suzzara.*

minile, seppure ormai non più rinviabile, fosse all'epoca percepito come una dirompente novità, dagli esiti potenzialmente imprevedibili⁵³.

Non sappiamo se la marchesa Capilupi partecipò o meno alla storica consultazione, ma il suo certificato elettorale è particolarmente significativo nell'indicare come, nel corso di appena settant'anni, tanti erano gli anni di età di Gemma, la storia politica e sociale dell'Italia avesse compiuto una profonda metamorfosi. La Costituzione della neonata Repubblica, tra l'altro, entrata in vigore il 1 gennaio 1948, non riconosceva più i titoli nobiliari⁵⁴, che fino ad allora avevano garantito alla marchesa e agli esponenti del suo rango prestigio e privilegi; e quando nel maggio del 1949 l'immagine miracolosa della Madonna delle Grazie fu portata di nuovo a Mantova, dopo diciassette anni dalla prima traslazione, ad accogliere il carro a Belfiore non c'era più la schiera delle nobildonne dell'alta aristocrazia cittadina, tra le quali Gemma Capilupi, come era avvenuto nel 1932: «al posto degli esponenti di uno strato sociale ormai privo di ogni funzione politica e al quale anche il mondo cattolico non riconosce[va] più alcuna rappresentatività»⁵⁵, la Chiesa mantovana aveva scelto di schierare in prima fila le proprie forze, ossia i gruppi parrocchiali, le associazioni religiose, gli *scouts*⁵⁶.

La corrispondenza della marchesa si arresta al 1947, ma la nobildonna visse ancora per molti anni. Gemma morì nel palazzo Capilupi di Mantova l'8 agosto 1961, alla vigilia del suo ottantasettesimo compleanno. Dopo i funerali, avvenuti

COLLECIO ELETTORALE VII° MANTOVA Mod. 2-C
CREMONA

COMUNE DI SUZZARA

ELEZIONI PER L'ASSEMBLEA COSTITUENTE
Anno 1946

IL SINDACO
certifica che *Alberigi De Quaranta Gemma*
figlia di *Maria e Carlo* è iscritta al N. *508*

della lista { principale } della Sezione N. *S.E.I.* di
 { suppletiva }
 { aggiunta }

questo Comune.

Il presente certificato serve per prendere parte alla votazione per l'elezione che avrà luogo il giorno di *2 GIUGNO 1946*
nel locale sito in Via *RONCOBONOLDO, SCUOLE ELEMENTARI* N. *508* piano *508*

Le operazioni elettorali cominceranno alle ore 6.

SUZZARA, li *15 APRILE* 1946

IL SINDACO
MIGNONI

AVVERTENZE. — Possono entrare nella sala dell'elezione soltanto gli elettori che presentino il certificato d'iscrizione alla sezione rispettiva.
È assolutamente vietato portare armi.
Non può essere ammesso nell'aula dove siede l'ufficio centrale l'elettore che non presenti ogni volta il certificato d'iscrizione nelle liste del Collegio. Nessun elettore può entrare armato.

L'elettore non può votare se il presente certificato è privo del talloncino di controllo.

(1210100) Roma, 1946 - Istituto Poligrafico d

il 10 agosto nella chiesa di San Gervasio⁵⁷, la marchesa venne sepolta nel cimitero di Montanara (frazione di Curtatone): qui i Capilupi disponevano già dalla fine dell'Ottocento di una cappella funeraria⁵⁸, dove nel 1916 aveva trovato sepoltura anche il marchese Alfonso. Gemma venne deposta in uno dei nuovi *colombari* costruiti nel 1908 in occasione del rifacimento della cappella, chiuso da un'austera lastra marmorea sulla quale i figli fecero apporre un'iscrizione che celebrava, della marchesa, la nobiltà «di famiglia e di spirito», la pietà religiosa e l'amore per i figli.

Si chiudeva così la lunga vita della contessa Gemma Alberigi Quaranta marchesa Capilupi: nata nell'ultimo quarto dell'Ottocento da una famiglia di antico lignaggio, educata alle buone maniere dalle Dame Inglesi e vissuta secondo i canoni che la società aristocratica del tempo imponeva alle donne di alto rango come lei, la marchesa aveva attraversato più della metà del nuovo secolo vivendone i profondi cambiamenti, spegnendosi agli albori del *boom* economico, quando nuovi e inattesi scenari, soprattutto per le donne, si stavano schiudendo all'orizzonte.

ABSTRACT

Vanna Manfrè focuses on the Mantuan noblewoman Gemma Alberigi Quaranta (1874-1961), wife of marquis and agronomist Alfonso Capilupi (1857-1916). Thanks to the letters she received over a span of almost sixty years, it is possible to outline the most important events of her life, and also to have a look on the main changes in history, society and the status of women in Italy between the Nineteenth and Twentieth century.

NOTE

AVVERTENZA E RINGRAZIAMENTI

Il saggio riprende e approfondisce l'intervento proposto da chi scrive il 20 gennaio 2019 a Suzzara, in occasione della presentazione del volume *La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende storiche di un nobile casato*, a cura di D. Ferrari, Mantova, Publi Paolini, 2018. Ringrazio Carlo e Benedetta Capilupi per le notizie e le fotografie di famiglia messe gentilmente a disposizione. Grazie inoltre a Franca Pincella per aver condiviso le sue ricerche archivistiche sulle antiche famiglie di Torricella.

ABBREVIAZIONI

ASMn	Archivio di Stato di Mantova
ACS	Archivio Capilupi - Eredi di Suzzara
AN	Archivio Notarile
ASC	Anagrafe e stato civile dei comuni della provincia di Mantova
ASV	Asili infantili di carità Strozzi Valenti-Gonzaga

1. ASMn, ACS, b. 35. Sulle vicende dell'archivio Capilupi, già conservato in parte a Mantova e in parte a Suzzara e in anni recenti pervenuto all'Archivio di Stato di Mantova, si veda D. FERRARI, *I Capilupi e il loro archivio*, «La Reggia», 93 (2015), 3 (settembre), p. 15; EAD., *L'archivio Capilupi eredi di Mantova*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 299-312; V. MANFRÈ, *L'archivio Capilupi degli eredi di Suzzara*, *ivi*, pp. 349-351.
2. Per la storia della casata si veda R. TAMALIO, *Dieci secoli di storia nelle vicende della nobile famiglia Capilupi di Mantova*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 13-53 e *Tavole genealogiche*, a cura di R. Tamalio, *ivi*, pp. 369-377.
3. ASMn, ASC, Motteggiana, 1874, Nascite, reg. 4164, n. 84.
4. Il primo personaggio attestato nel Mantovano è, nel 1313, Pietro di Alberico degli Alberigi, da poco proprietario di vasti terreni nel territorio di Bagnolo. Per la storia della famiglia e il profilo di numerosi suoi membri si vedano: ASMn, Documenti patrii d'Arco, *Annotazioni genealogiche di famiglie mantovane che possono servire alla esatta compilazione della storia di queste*, 214, pp. 33-44; G. AMADEI, E. MARANI, s.v. «Alberigi», in *Famiglie mantovane*, IV, «Civiltà Mantovana», IV (1970), 24, pp. 357-368, s.v. «Aggiunta alle notizie sugli Alberigi», *ivi*, V, «Civiltà Mantovana», V (1971), 25, pp. 84-86. Notizie sulla famiglia anche in C. PARMIGIANI, *Fra Po e Zara. Storia del territorio e delle corti di Motteggiana*, Mantova, Sometti, 2000, pp. 75-83. Si veda inoltre l'albero genealogico in F. CANOVA, G. NOSARI, *Torricella. Il nome e il come. Storia cronaca e leggenda*, Reggiolo, E. Lui, 2006, p. 352.
5. PARMIGIANI, *Fra Po e Zara*, cit., p. 76.
6. Su corte Quaranta o «curt di Cunt», già Ca' vecchia Rama a Torricella si veda *ibid.*, pp. 75-83. Cfr. anche CANOVA, NOSARI, *Torricella*, cit., pp. 350-351. La corte è rimasta di proprietà degli Alberigi Quaranta fino al 1939.
7. La linea principale, portata avanti da Giuseppe (1715-1781), primogenito maschio di Giovanni Battista *senior*, continuò a risiedere stabilmente a Mantova e si estinse dopo due generazioni.
8. PARMIGIANI, *Fra Po e Zara*, cit., p. 79.
9. *Ibid.*, p. 94.

10. *Ibid.*, pp. 50-68.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. A. PORTIOLI, *Il Museo Civico di Mantova negli anni 1868, 1869, 1870*, Mantova, Eredi Segna, 1871, pp. 16-17. Le tre sculture (una Madonna in trono con Bambino, un santo con un devoto e una lesena con santi), di incerta provenienza, passarono dal Museo Civico a Palazzo Ducale nel 1915. Un ulteriore pezzo pertinente al medesimo complesso, raffigurante un santo entro nicchia, è stato rintracciato nel 1985 a corte Tedolda di Villa Saviola (frazione di Motteggiana); successivamente trafugato, è stato donato nel 2020 a Palazzo Ducale. Si vedano: [G. ARCARI], scheda n. 4, in *Luoghi e immagini della devozione popolare nel vicariato di Suzzara*, Mantova, Publi Paolini, 1985, pp. 32-33; U. BAZZOTTI, schede nn. 33-34-35, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento. Riapertura di un percorso museale*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 1986), a cura di F. Negrini, Canneto sull'Oglio, Eurograf, 1986, pp. 34-35; *Mantova, donazione dell'antiquario Serra a Palazzo Ducale*, «Gazzetta di Mantova», 14 gennaio 2021; *Il marmo nascosto sopra la porta della colombaia torna al monumento*, «Gazzetta di Mantova», 18 ottobre 2021; M. ZURLA, scheda n. 17, in *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo delle nuove acquisizioni 2012-2022*, a cura di S. L'Occaso e M. Zurla, Mantova, Sometti, 2022, pp. 58-60. Unitamente alle tre sculture, il conte donò al Museo Civico alcuni reperti provenienti da una sepoltura di età romana rinvenuti a corte Quaranta, *cf.* PORTIOLI, *Il Museo Civico*, cit., pp. 23-24; CANOVA, NOSARI, *Torricella*, cit., pp. 66-67.
13. I pezzi si trovavano «sui pilastri del Fondo Pironda [...] esposti alle ingiurie del tempo e dei fanciulli che ne fanno meta di proiettili» (ASMn, Archivio Portioli, b. 27, «Museo Civico. Doni e depositi di monete e medaglie e altri oggetti 1868-70. Relazione», «Oggetti conte Quaranta», lettera di Alessandro Nizzoli a don Attilio Portioli, Gonzaga, 4 luglio 1870). Il conte Massimiliano aveva acquistato il fondo Pironda, posto a Torricella, nel 1836 da Giuseppe Garofoli (ASMn, AN, b. 5994, atto 21 ottobre 1836), che a sua volta l'aveva acquistato nel 1768 dal monastero mantovano del Carmelino (*ivi*, b. 5019, atto 21 marzo 1768). Nel 1836 Garofoli era proprietario di corte Tedolda a Villa Saviola, luogo in cui nel 1985 fu rintracciato l'ulteriore elemento pertinente al complesso scultoreo.
14. Teresa Dall'Oglio (1835-1916), figlia di Domenico, era sorella di Giovanni Dall'Oglio (n. 1830): quest'ultimo nel 1871 acquistò la già citata corte Nogarola, tuttora di proprietà degli eredi Dall'Oglio, *cf.* PARMIGIANI, *Fra Po e Zara*, cit., p. 64.
15. Al termine della Seconda guerra d'indipendenza (1859) la Lombardia fu annessa al Regno di Sardegna (poi Regno d'Italia), ma la provincia di Mantova venne smembrata: i distretti dell'alto e medio Mantovano e della destra Oglio vennero incorporati nel Regno di Sardegna, mentre la città di Mantova, la sinistra Mincio e l'Oltrepò rimasero sotto la dominazione austriaca, unitamente al Veneto. Dopo la Terza guerra d'indipendenza (1866) anche il Veneto e i territori mantovani ancora in mano austriaca entrarono a far parte del Regno d'Italia.
16. Dal 1773 il territorio di Motteggiana era retto da una deputazione comunale autonoma, con la denominazione di Borgoforte a destra del Po e sede a Villa Saviola. Nel 1867 la sede municipale venne trasferita a Motteggiana, *cf.* PARMIGIANI, *Fra Po e Zara*, cit., p. 39.
17. *La disgrazia di Torricella e Sindaco e fratello annegati*, «Gazzetta di Mantova», 10 e 12 agosto 1882.
18. Si veda <http://www.fondazionemariacosway.it/profilo.html> (ultima consultazione 25 gennaio 2023). Maria Hadfield (Firenze, 1760 ca. - Lodi, 1838), pittrice, donna di cultura, educatrice e filantropa, sposò nel 1781 il pittore inglese Richard Cosway. Nel febbraio del 1812 aprì a Lodi, nell'ex convento dei padri Minimi adiacente alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, il collegio della Beata Vergine Maria delle Grazie, destinato alle bambine dai 6

- ai 12 anni. Nel 1833 la gestione del collegio passò alle Dame Inglesi, congregazione religiosa femminile votata all'educazione e all'istruzione delle fanciulle. Dopo la sua morte, la Cosway venne sepolta nella stessa chiesa delle Grazie.
19. Su questi aspetti si veda S. FRANCHINI, *Élites ed educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento. L'istituto della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, Olschki, 1993.
 20. ASMn, ACS, b. 35, lettere da Mantova, 15 e 20 giugno 1899.
 21. Cfr. CANOVA, NOSARI, *Torricella*, cit., p. 352 e *Tavole genealogiche*, cit., p. 375.
 22. ASMn, ASC, Motteggiana, 1899, Matrimoni, reg. 4234, n. 22.
 23. ASMn, ACS, b. 34, fasc. 2, «Registro dei conti, appartenenti alla famiglia del marchese dottor Capilupi Alfonso», 1899-1906.
 24. ASMn, AN, vers. 2008, cat. 90, vol. 26, n. 4185/4213, atto 28 novembre 1899.
 25. Cfr. E. MENGAZZOLI, *La famiglia Capilupi: un paradigma di storia economica (secoli XIV-XVII)*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 55-74.
 26. ASMn, ACS, b. 35, lettera della Dall'Argine a Gemma, Mantova, 20 giugno 1899.
 27. *Ibid.*, lettera da San Martino dall'Argine, 10 luglio 1899.
 28. Il viaggio si svolse dal 2 al 10 dicembre 1899, muovendo da Mantova per Verona, Milano, Genova, «S. Remo ecc.», come risulta in ASMn, ACS, b. 34, fasc. 2, «Registro dei conti», cit.
 29. Sull'antico palazzo si vedano: E. MARANI, G. AMADEI, *Antiche dimore mantovane*, Mantova, CITEM, 1977, pp. 111-120; F. MATTEI, *I Capilupi e l'architettura*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 85-116: 86-89. Cenni anche in F. AMADEI, D. FERRARI, *Casa Capilupi*, «La Reggia», 93 (2015), 3 (settembre), pp. 1, 15-16.
 30. ASMn, ACS, b. 34, fasc. 1.
 31. *Ibid.*, fasc. 1 e fasc. 2, «Registro dei conti», cit.
 32. Sull'antica dimora si vedano: G. CAPILUPI, *Un accordo di accenti cinquecenteschi e settecenteschi. La villa Capilupi presso Suzzara*, in *Palazzi e ville del contado mantovano*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 43-52; G. PAVESI, *Villa Capilupi a Suzzara. Evoluzione storica delle fabbriche dal 1500 a oggi*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 117-134; MATTEI, *I Capilupi e l'architettura*, cit., pp. 111-115.
 33. ASMn, ACS, b. 34, fasc. 2, «Registro dei conti», cit.
 34. Il collegio-convitto «Pio x», fondato nel 1922 da monsignor Lodovico Scalfari, era ubicato negli ex locali conventuali annessi alla chiesa di Santo Spirito in via Vittorino da Feltre. Fu intitolato a papa Pio x, al secolo Giuseppe Sarto, già vescovo di Mantova dal 1885 al 1894. Di ispirazione cattolica e retto da sacerdoti, accoglieva ragazzini dai 10 ai 13 anni. Scuole interne del collegio erano le elementari e l'istituto tecnico inferiore. Il collegio venne chiuso intorno al 1933. R. CAPUZZO, *Ritmi di fede e di vita quotidiana attorno alla chiesa di Santo Spirito*, in *La chiesa di Santo Spirito in Mantova*, a cura di R. Signorini, Mantova, Sometti, 2003, pp. 9-168: 143-160.
 35. D. MALDINI CHIARITO, «*Sante laiche*»: *filantropismo, carità e assistenza*, in *Donna lombarda 1860-1945*, a cura di A. Gigli Marchetti e N. Torcellan, Milano, F. Angeli, 1992, pp. 485-498: 486.
 36. Il primo asilo, poi denominato «Valenti-Gonzaga» (dal nome del suo fondatore e principale benefattore, il marchese Giuseppe Valenti-Gonzaga), fu inaugurato nel 1837; il secondo, poi denominato «Strozzi» (dal nome del marchese Luigi Strozzi), aprì i battenti nel 1841. I due istituti, inizialmente ispirati ai metodi educativi del sacerdote e pedagogista mantovano

- don Ferrante Aporti (1791-1858), vennero unificati nel 1932, insediandosi nello stabile (ex caserma della Vittoria, già convento dei Filippini) di vicolo Madonna della Vittoria (odierina via Monteverdi), già sede dell'asilo «Strozzi». L'opera pia si è estinta nel 1983, venendo assorbita dal Comune di Mantova, che ne ha incamerato i beni, mentre il suo archivio è stato depositato presso l'Archivio di Stato di Mantova. Sulla storia degli Asili si vedano: F. GOBIO CASALI, *Gli asili "Strozzi-Valenti". Pagine dell'educazione infantile a Mantova (1837-1983)*, [Mantova], Comune di Mantova, 1984; S. TIMOLINA, «Gli asili infantili di Carità "Strozzi" e "Valenti Gonzaga" a Mantova dal 1837 al 1884», tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, a.a. 1997-98.
37. Gemma viene cooptata nel numero delle visitatrici nel gennaio del 1909 e risulta socia contribuyente dell'istituto ancora nel 1942. La sua presenza in seno al collegio delle visitatrici e la partecipazione alla vita dell'istituto è rintracciabile in: ASMn, ACS, b. 35 e ASMn, ASV, b. 2, «Feste di Beneficenza e celebrazioni»; *ivi*, b. 3, «Feste di beneficenza»; *ivi*, b. 91, «Verbalì dell'assemblea delle visitatrici».
 38. ASMn, ASV, b. 3, «Celebrazioni centenarie degli Asili di Carità di Mantova 1837-1937».
 39. L'ONAIR fu fondata il 1 settembre 1919 dalla duchessa Elena d'Aosta (Elena d'Orléans, moglie di Emanuele Filiberto di Savoia duca d'Aosta), che ne divenne presidente, e fu eretta in ente morale nel 1924. L'associazione aveva come scopo l'assistenza, sia nel campo educativo sia in quello igienico-sanitario, dell'infanzia delle terre "liberate", perseguita mediante l'istituzione e la gestione di asili infantili, ricreatori, doposcuola, consultori, scuole di cucito ecc. L'opera aveva sede a Roma, nel palazzo del Viminale. Si veda E. GOBBATO, *Le donne de "L'Italia Redenta". L'Opera Nazionale Assistenza Italia Redenta negli anni 1918-1938* (https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/5903/1/Gobbato_Carita.pdf, ultima consultazione 25 gennaio 2023).
 40. Il comitato di Mantova si insediò ufficialmente il 5 novembre 1932 a Palazzo Cavriani in via Trento, alla presenza, tra gli altri, della sua presidente, marchesa Ippolita Cavriani di Sacchetta, già nominata nel giugno di quell'anno direttamente dalla duchessa d'Aosta. Il comitato era infatti sorto nell'estate del 1932 per interessamento di monsignor Giuseppe Gariglio, canonico della basilica di Santa Barbara, già attivo sostenitore dell'ente. La documentazione prodotta dal comitato mantovano nel corso della sua attività è oggi conservata all'Archivio di Stato di Mantova, al quale è pervenuta in seno all'Archivio Cavriani.
 41. L'adesione della marchesa all'ONAIR e la sua attività di patronessa, che continuò fino ai primi anni Quaranta, è rintracciabile in ASMn, ACS, b. 35 e nella documentazione del comitato mantovano conservata all'Archivio di Stato di Mantova (vedi nota precedente).
 42. ASMn, ACS, b. 35, lettera di don Gaetano Cabrini a Gemma, Mantova, 23 novembre 1929.
 43. La Società di San Vincenzo de' Paoli, fondata a Parigi nel 1833 dal beato Antoine-Frédéric Ozanam, venne istituita anche a Mantova nel 1854, per volontà di monsignor Luigi Martini (1803-1877), canonico della cattedrale e figura di spicco del Risorgimento mantovano. La prima conferenza (= gruppo operativo) si costituì nella parrocchia di San Pietro, ma successivamente sorsero conferenze anche in altre parrocchie della città. Nel 1855 nacque a Bologna anche una Società femminile di San Vincenzo de' Paoli, e verso la fine dell'Ottocento una Conferenza femminile sorse anche a Mantova. Si veda *Omaggio a monsignor Luigi Martini (1803-1877) fondatore della Società di San Vincenzo de' Paoli a Mantova nel bicentenario della sua nascita*, Mantova, Soc. di San Vincenzo de' Paoli - Consiglio centrale di Mantova, 2003.
 44. *L'imponente manifestazione religiosa di domenica per il trasporto a Mantova della Madonna delle Grazie*, «La Voce di Mantova», 26 aprile 1932. L'evento si svolse nel venticinquesimo anniversario dell'Incoronazione della Beata Vergine delle Grazie (il 9 maggio 1907 era stata solennemente posta una corona sul capo della Vergine raffigurata sulla tavola, risalente

- alla prima metà del xv secolo, venerata sull'altar maggiore del santuario delle Grazie) e in concomitanza con le Missioni predicate a Mantova dai Francescani tra l'aprile e il maggio di quell'anno. Cfr. [D. MENNA], *Ricordo delle Sante Missioni e feste solenni celebrate in Mantova dal 17 aprile al 5 maggio 1932 nel xxv dell'incoronazione della "Madonna delle Grazie"*, Mantova, Tip. La Stampa, 1932.
45. Sul significato dell'evento per la religiosità mantovana si veda C. PRANDI, *Vie del sacro. Tracce religiose in territorio mantovano*, Mantova, Sometti, 2020, pp. 94-97.
46. *Ibid.*, p. 95.
47. ASMn, ACS, b. 35, lettere da Mantova, 19 e 29 aprile 1932.
48. *La Madonna delle Grazie sarà oggi restituita al suo Santuario*, «La Voce di Mantova», 1 maggio 1932.
49. ASMn, ACS, b. 35, lettera di Giuliano a Gemma, Padova, 11 febbraio 1944.
50. Sulla biblioteca Capilupi e le sue vicende si veda S. CIRASOLA, *La biblioteca dimenticata e la sua rinascita nel XIX secolo. Aggiornamento dello studio per la ricostruzione della biblioteca Capilupi di Mantova*, in *La famiglia Capilupi*, cit., pp. 271-298. Cfr. anche AMADEI, FERRARI, *Casa Capilupi*, cit., p. 16.
51. Il diritto di voto alle donne con almeno 21 anni di età fu sancito dal decreto legislativo luogotenenziale 1 febbraio 1945, n. 23 emanato dal Consiglio dei Ministri, all'epoca presieduto dal mantovano Ivanoe Bonomi. Sulle elezioni del 2 giugno 1946 a Mantova e nel Mantovano si veda L. LONARDO, *Le provocazioni della storia. Momenti mantovani 1899-1972*, Mantova, Sometti, 1998, pp. 101-197.
52. *Ibid.*, p. 184.
53. Su questi aspetti si veda A. ROSSI-DORIA, *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Firenze, Giunti, 1996.
54. I titoli nobiliari non sono più riconosciuti dal 1948, per effetto dell'art. 3 e della xiv disposizione finale della Costituzione, che recitano, rispettivamente: «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali» e «I titoli nobiliari non sono riconosciuti. I predicati di quelli esistenti prima del 28 ottobre 1922, valgono come parte del nome».
55. PRANDI, *Vie del sacro*, cit., p. 97.
56. *Una immensa folla accompagna la traslazione della Vergine*, «Gazzetta di Mantova», 24 maggio 1949. La solenne traslazione avvenne domenica 22 maggio e le celebrazioni si conclusero la domenica successiva, con il ritorno della sacra immagine al santuario di Grazie.
57. Necrologio, «Gazzetta di Mantova», 9 agosto 1961.
58. Nel 1874, all'indomani della morte di Luigi Capilupi (1811-1874), i figli Giulio e Alberto chiesero e ottennero dal Comune di Curtatone la concessione perpetua di un'area del cimitero di Montanara per edificarvi una «tomba», al fine di raccogliervi le spoglie degli esponenti della famiglia già sepolti nel cimitero, l'ultimo dei quali era stato proprio Luigi. La primitiva tomba, verosimilmente corredata da un monumento funebre fuori terra o da una piccola cappella, venne sostanzialmente ricostruita nel 1908, quando furono realizzati i colombari (= loculi) laterali. Sulla cappella funeraria di Montanara si veda la documentazione conservata in ASMn, ACS, b. 24, fasc. 2.

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio Carlo Capilupi, autorizzazione concessa.

Pagine 10-21: archivio S. Paccagnini; figg. 1-2 Malibu, Getty Museum, autorizzazione richiesta; figg. 3-4, 6, 8 Londra, National Gallery, autorizzazione richiesta; fig. 5 Berlino, Münzkabinett, autorizzazione richiesta; figg. 7, 9, 11 New York, Morgan Library & Museum, ms. M 454, rispettivamente fol. 217r, fol. 190r e fol. 195r (fig. 11: foto Janny Chiu), autorizzazione concessa; fig. 10 Avignone, Bibliothèque Municipale, ms. 111, autorizzazione richiesta.

Pagina 32: archivio G. Malacarne.

Pagine 53-63: archivio L. Goldenberg Stoppato; figg. 1, 2, 5, 8, 10 autorizzazioni richieste; figg. 3-4, 7 The National Trust, autorizzazione richiesta; fig. 6 Firenze, Prefettura, in deposito dalla Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8322, autorizzazione richiesta; fig. 9 Mantova, collezione privata, autorizzazione richiesta; fig. 11 Wikimedia Commons.

Pagine 72-85: archivio A. Pinardi; Soprintendenza Archeologia Belle Arti Paesaggio per le Province di Cremona Lodi e Mantova, autorizzazione richiesta; figg. 1-2 Mantova, chiesa di San Maurizio; figg. 3-5 Mantova, Complesso Museale di Palazzo Ducale (figg. 3, 5 Corridoio di Santa Barbara, fig. 4 depositi).

Pagine 90-90: archivio A. Morari; fig. 1 per gentile concessione di Cesare Rimini, Milano (foto Publi Paolini); figg. 2-3 per gentile concessione della Fondazione di Palazzo D'Arco, Mantova; fig. 4 Mantova, Palazzo Cavriani, fotografia gentilmente concessa dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia (www.catalogodeibeniculturali.it, foto Calzolari 1910-1940); fig. 5 ricostruzione eseguita da A. Morari (foto Publi Paolini); fig. 6 Mantova, Palazzo Cavriani.

Pagine 100-111: archivio V. Manfrè; p. 100 archivio Benedetta Capilupi, autorizzazione concessa; pp. 103, 108-109, 111 Mantova, Archivio di Stato, Archivio Capilupi - Eredi di Suzzara, autorizzazione concessa; p. 100 archivio Carlo Capilupi, autorizzazione concessa.

Gli autori, la proprietà e l'editore sono a disposizione degli aventi diritto con i quali non sia stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2023
DA 4GRAPH SRL
PER IL BULINO EDIZIONI D'ARTE

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

IN QUESTO NUMERO

Gli autori

Enzo Ghidoni, Lisa Goldenberg Stoppato
GianCarlo Malacarne, Vanna Manfrè
Augusto Morari, Sergio Paccagnini
Asiah Pinardi

Gli argomenti

Ipotesi gonzaghesca per la *Madonna col Bambino* del Pisanello
Tortelli di zucca: le lontane origini nell'opera di uno scalco
Riflessi di una crisi geopolitica tra Gonzaga e Pico
Due nuovi ritratti delle «altre donne» di Vincenzo I Gonzaga
La cappella di Santa Margherita in San Maurizio
Momenti di vita di Giuseppe Bazzani e il suo amore per i cani
Una donna mantovana: Gemma Alberigi Quaranta Capilupi