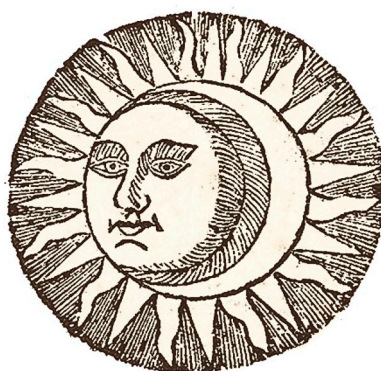




COMUNE DI
MANTOVA



GENNAJO.



FEBBRAJO.



MARZO.

CIVILTÀ MANTOVANA

ANNO LIX

I 57

— rivista semestrale —



— primavera 2024 —

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)

L'avevamo sperato appena un anno or sono, scrivendovi per spiegarvi che quello che avevate aperto era un volume di quaranta pagine in meno rispetto a quello a cui vi avevamo abituati: che la riduzione, per ragioni economiche, da 160 a 120 pagine potesse essere solo temporanea. Che si sarebbe rivelata tanto temporanea — un'annata appena, due numeri soltanto — forse non osavamo sperarlo nemmeno noi. Bentornati all'appuntamento consueto con la nostra e vostra rivista, quella di 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 Ardighò 13, 46100 Mantova
tel. 0376 352720
[bibiblioteche.servizi@comune.mantova.it](mailto:biblioteche.servizi@comune.mantova.it)

GONZAGA

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

MODENA

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

DIRETTORE

GIANCARLO MALACARNE
malacarne.giancarlo@virgilio.it

VICEDIRETTRICE

IRMA PAGLIARI
irmapagliari@virgilio.it

COMITATO DI REDAZIONE

oltre a direttore, vicedirettrice e editore:

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 collaborazione
con l'Archivio di Stato
di Mantova*

In copertina: Giornale e lunario sopra l'anno del Signore 1771, *Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1770], particolari. Mantova, collezione Umberto Padovani.*

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

© Comune di Mantova. Tutti i diritti riservati.

Autorizzazione del Tribunale di Mantova n. 6/83

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

COMITATO SCIENTIFICO

UGO BAZZOTTI
storico dell'arte
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

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

PAOLA BESUTTI
musicologa
Università di Teramo
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

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

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

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

CESARE GUERRA
storico dell'editoria

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

GIANCARLO MALACARNE
storico

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

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

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

CARLO PRANDI
storico delle religioni
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

RAFFAELE TAMALIO
storico
Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova

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

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

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

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

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

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

CIVILTÀ MANTOVANA
è pubblicata da



COMUNE^{DI}
MANTOVA

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



MANTOVA
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

SOMMARIO

Anatomia di un capolavoro incompiuto: i murali arturiani di Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova <i>di</i> SERGIO PACCAGNINI	10
Two Intriguing Discoveries from the World of Giulio Romano <i>di</i> GUIDO CUCCHIARA	34
Il complesso religioso di Sant'Orsola a Mantova. Appunti di lettura sul programma architettonico avviato da Margherita Gonzaga nel «Choro per le Suore» <i>di</i> ROBERTO RAGIONE <i>e</i> CLAUDIA LATTANZI	60
Per lo Schivenoglia: <i>Venere, Marte e Amore</i> “in notturno” e un enigma veneziano <i>di</i> GIUSEPPE SAVA	78
Due calendari da muro stampati a Mantova dall'«Erede di Alberto Pazzoni» per il 1750 e il 1771 <i>di</i> UMBERTO PADOVANI	92
Le ritrovate formelle di Francesco Coccia dall'ex palazzo dell'INPS di Mantova <i>di</i> DEBORA TREVISAN	116
Mantova dei pittori: Tomaso Buzzi <i>di</i> RENZO MARGONARI	126
Ritratti per la <i>marchesana</i> : da Leonardo a Maurizio Bonora <i>di</i> MAURO BINI	130
I magnifici sette. Apici della stagione cinematografica 2023-2024 <i>di</i> CLAUDIO FRACCARI	140
Mostre e libri	154

GLI AUTORI DI QUESTO NUMERO

MAURO BINI è il fondatore della casa editrice Il Bulino, che dal 1991 pubblica «Civiltà Mantovana», dal 2014 per conto del Comune. Nel 2011 ha pubblicato *Albrecht Dürer. I viaggi verso la modernità*, frutto di lunghi anni di studio e passione per il grande pittore e incisore tedesco. È stato, tra l'altro, gallerista e organizzatore culturale: Carlo Mattioli, Augusto Murer, Luigi Veronesi sono alcuni dei nomi di punta del suo catalogo di libri d'artista.

GUIDO CUCCHIARA vive a Torino, dove è nato nel 1948. Il suo interesse per l'arte si è sviluppato di pari passo con la sua collezione di disegni dei maestri italiani, avviata nell'ultimo decennio del secolo scorso con l'acquisto di un foglio attribuibile alla bottega di Giulio Romano. Questa avventura culturale, partita quasi da zero, lo ha portato a un'apprezzabile conoscenza di movimenti e scuole che hanno prodotto quel patrimonio artistico che rende unica l'Italia.

CLAUDIO FRACCARI, già docente di Lettere nei licei, si interessa di lessicologia e letteratura, nonché di arti visive e dello spettacolo. Scrittore e saggista, ha pubblicato in volume autonomo: *Appuntamenti al buio* (2001), *Cortesie per gli ospiti. Itinerario di lettura tra l'antico e il moderno* (2013), *Vulpes in fabula. La fortuna millenaria del modello esopico* (2014), *Nittalopia. Scritture profane* (2018), *Le spine della rosa* (2020), *Punctum* (2022), *Festen* (2023).

CLAUDIA LATTANZI ha conseguito la laurea specialistica in Management dei Beni culturali - Storia dell'Arte presso l'Università di Macerata; la laurea in Scienze dell'Architettura all'Università di Camerino; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio presso Sapienza Università di Roma. Svolge attività di ricerca sul patrimonio artistico e architettonico nonché sulla sua conservazione.

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

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.

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

ROBERTO RAGIONE ha conseguito presso Sapienza la laurea specialistica in Architettura UE; la laurea magistrale in Architettura del paesaggio; il master in Architettura per l'archeologia; il diploma di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio; il dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura. Cultore della materia in Restauro dell'architettura, svolge attività di ricerca nell'ambito della storia e della conservazione dei beni culturali.

GIUSEPPE SAVA è storico dell'arte. Formatosi presso le università di Trento e Padova, ha conseguito l'idoneità nell'abilitazione scientifica nazionale per il ruolo di professore associato. I suoi interessi di ricerca riguardano la pittura e la scultura di età moderna tra Lombardia, Veneto e Trentino Alto-Adige. Autore di monografie e numerosi contributi in riviste specializzate, è consulente di musei ed enti di tutela.

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

Hanno inoltre collaborato a questo numero, con recensioni di libri o mostre,
ANASTASIA MALACARNE e RAFFAELE TAMALIO.



1. Sala del Pisanello, affresco del Torneo
(particolare). Mantova, Palazzo Ducale.

SERGIO PACCAGNINI

ANATOMIA DI UN CAPOLAVORO INCOMPIUTO:
I MURALI ARTURIANI DEL PISANELLO
NEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

Tra le tante questioni aperte dalla straordinaria scoperta, negli anni Sessanta dello scorso secolo, di un ciclo pittorico a soggetto arturiano realizzato da Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova¹, quella della cronologia, tra le prime a essere dibattuta, resta ancora oggi sostanzialmente irrisolta. L'ipotesi iniziale che quel ciclo rappresenti l'opera estrema del pittore, intrapresa verso il 1447 e rimasta incompiuta a causa della morte², avrebbe presto incontrato una serie di obiezioni basate principalmente sul fatto che nessun documento testimoniava la presenza del Pisanello a Mantova dopo l'ottobre del 1442, quando il Consiglio dei Dieci l'aveva condannato al domicilio coatto a Venezia, costringendolo quindi a lasciare la corte dei Gonzaga³. Per una parte della critica sarebbe dunque il bando del pittore da Mantova il vero motivo dell'incompiutezza del ciclo murale, la cui commissione non andrebbe perciò attribuita a Ludovico Gonzaga, come proposto inizialmente⁴, ma a suo padre Gianfrancesco, morto nel settembre del 1444 quando Pisanello aveva lasciato già da un paio d'anni la corte gonzaghesca. A queste ipotesi se ne sono poi aggiunte altre che hanno arretrato la cronologia di quel ciclo pittorico fino alla metà del terzo decennio⁵ o che l'hanno riferito, com'è anche il caso della critica più recente, ai primi anni del quarto⁶.

Non si è però considerato, nel proporre le cronologie più alte, che quell'opera è rimasta incompiuta, con gli affreschi limitati alla parete di fondo e a due brevi brani laterali, e il resto lasciato allo stato di sinopia. Non si capirebbe quindi il motivo per cui un'impresa di tale importanza non fosse stata portata a termine quando Pisanello, dieci o quindici anni più tardi delle cronologie sopra indicate, si trovava attivamente al servizio dei Gonzaga. Nel tentativo di aggirare quest'ostacolo, si è affermato che l'incompiutezza del ciclo non sarebbe casuale ma voluta. I dipinti sarebbero stati «portati avanti in modo da realizzare un'immagine ben leggibile»⁷, mentre le cosiddette sinopie rosse sarebbero state eseguite con estrema

rifinitezza per restare «in vista a lungo o per un'occasione solenne»⁸ come «la visita a Mantova di Sigismondo del Lussemburgo nel settembre del 1433»⁹. Il ciclo murale sarebbe poi rimasto in quello stato «per ragioni congiunturali, per altre priorità e per gerarchie di interesse mutate»¹⁰, né infine ci si dovrebbe sorprendere che Pisanello «non fosse tornato a lavorarvi, una volta passata l'occasione per cui era stato predisposto»¹¹.

Queste ipotesi manifestano tuttavia evidenti incongruenze a partire dall'idea che l'incompiutezza del ciclo sia stata «programmata e governata»¹² e che i due brani d'affresco eseguiti ai lati del *Torneo* ne rappresentino un «completamento selettivo»¹³. Tali interpretazioni sono contraddette infatti, tra le altre cose, da alcuni piccoli frammenti del fregio ancora *in situ* nella parete opposta al torneo che dimostrano come il fregio (e di conseguenza anche gli affreschi) fosse previsto per l'intera sala e avesse di fatto già interessato, sia pure parzialmente, almeno tre pareti¹⁴. Quanto alle sinopie rosse, la cui rifinitezza e leggibilità sarebbero state richieste a Pisanello, non essendoci tempo per gli affreschi, per una fruizione ottimale della rappresentazione da parte dell'imperatore Sigismondo o altri illustri visitatori, va precisato che quelle sinopie coesistevano con una sinopia dal segno più sommario, la cui prima stesura era stata eseguita a carboncino nella parete di fondo, e con un brano di raccordo, anch'esso nero, tracciato all'estremità destra della parete interna in prossimità delle sinopie rosse. La disomogeneità stilistica e cromatica in cui si presentavano le pareti della sala prima che vi si eseguissero gli affreschi non sembra pertanto compatibile con l'ipotesi di un allestimento programmato per solenni occasioni o cerimonie¹⁵.

È curioso constatare come le ipotesi poste a sostegno di una datazione alta del ciclo mantovano, e quelle che lo riconducono invece all'estrema maturità del Pisanello, siano ugualmente fondate su osservazioni stilistiche. Ma a chi dare ragione quando si legge da una parte che i ritratti di Mantova risentirebbero ancora dell'influenza di Gentile¹⁶, e dall'altra che anticiperebbero addirittura Leonardo¹⁷? Se è vero che in Pisanello l'evoluzione stilistica sfugge a un preciso inquadramento cronologico, si capisce perché anche la datazione del ciclo mantovano rappresenti una questione che non può essere affrontata esclusivamente sul piano dello stile. Lo stesso studio dei disegni messi in relazione con quel ciclo non ha fornito risposte definitive in tal senso, anche perché sono rari e di datazione controversa i disegni che si possono riferire con certezza ai murali mantovani, come per esempio il foglio 2595r del Louvre, raffigurante *Una dama, un cavaliere e tre paggi in un paesaggio montuoso* (fig. 2), già riferito in passato agli scomparsi affreschi di Mantova e, dopo il loro ritrovamento, considerato uno studio per gli stessi¹⁸. Per quanto non sia utile ai fini della cronologia, l'emblema a forma di anello (un collare stilizzato) che si osserva nel pettorale del cavallo a sinistra, e che a Mantova compare nella sinopia e nell'affresco del *Torneo* come segno distintivo della cavalleria gonzaghesca, conferma l'esattezza di quel riferimento (figg. 3-4).



3. Particolare della fig. 2.



4. Pisanello, sinopia del Torneo del Torneo (particolare). Mantova, Palazzo Ducale.

2. Pisanello, Una dama, un cavaliere, tre paggi in un paesaggio montuoso. Parigi, Louvre, inv. 2595v.

In un breve articolo sul ciclo pisanelliano di Mantova, Luciano Bellosi sottolineava la stretta affinità di quegli affreschi con la decorazione del monumento Brenzoni in san Fermo a Verona – l'opera certa più antica del Pisanello – e la loro distanza invece dalla celebre tavoletta della National Gallery raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate*, considerata dal Bellosi la più tarda¹⁹. Non volendo entrare nella spinosa questione delle cronologie attribuite su base stilistica a opere non datate (com'è il caso degli affreschi di Mantova) e ritenendo che tale questione non si possa risolvere stabilendo in modo netto «un prima e un dopo»²⁰ secondo la semplificazione proposta dal Bellosi, mi soffermerei piuttosto sui giudizi dello studioso a proposito di alcuni aspetti dei murali mantovani. La presenza di un «morellone»²¹ uniforme senza soluzione di continuità con la sottostante preparazione nera della vegetazione evocherebbe a Mantova un cielo «astratto come i fondi blu degli affreschi trecenteschi»²², diversamente da quanto si osserva a Verona negli affreschi eseguiti da Pisanello intorno al 1438 in Sant'Anastasia²³ dove il morellone s'interrompe e lascia spazio al «chiarore azzurro del cielo»²⁴. Premesso che in uno scenario cupo e cruento come quello in cui si svolge il torneo raffigurato a Mantova un cielo «atmosferico» non sarebbe certo stato lo sfondo più adeguato, quel tipo di cielo andrebbe casomai cercato – o immaginato, dato che la copertura ad affresco non fu mai eseguita – nel grande disegno panoramico delle sinopie rosse dove la stessa tipologia paesistica della rappresentazione sembra evocarlo. Bellosi torna poi sulla tavoletta di Londra e in particolare sul volto di san Giorgio il cui «chiaroscuro denso ed energico» sarebbe

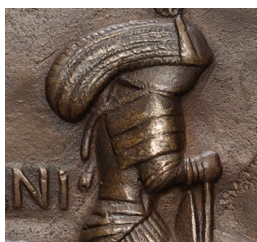
ben più avanzato di quello dei murali mantovani, giudicato «quasi impalpabile»²⁵. L'osservazione è corretta ma non tiene conto dell'atmosfera crepuscolare degli affreschi di Mantova dove manca quel sole raggianti che nel dipinto londinese illumina a giorno la scena e «scava le fattezze»²⁶ del volto di san Giorgio. Credo invece che proprio da quel confronto si ricavino spunti utili a confermare il carattere tardo del ciclo mantovano. Il san Giorgio del quadro ricorda infatti da vicino, nella postura, nel modo di stare nello spazio, nella costruzione volumetrica, il cavaliere dipinto a Mantova da Pisanello nell'angolo di sinistra della parete del *Torneo* (figg. 5-6). Ma sono in particolare gli spallacci delle armature di entrambi i personaggi a orientare verso una cronologia avanzata, e tra loro ravvicinata, delle rispettive opere. Quella particolare protezione a forma di conchiglia, che non compare prima del 1435²⁷, si riscontra infatti anche nelle armature lombarde da giostra e da torneo realizzate verso la metà del secolo, come quelle che si osservano in alcuni disegni a penna della *Tavola ritonda* – datata 1446 e di probabile commissione gonzaghesca²⁸ – o quella di Ludovico Gonzaga nella medaglia del Pisanello²⁹ che presenta «remarquables points communs – par exemple quant à la forme en coquille des épaulières – avec celle du chevalier *Malies de l'Espine* dans la sinopia de Mantoue»³⁰ (figg. 7-8).



5. Pisanello,
Madonna
con il Bambino
e santi
(particolare).
Londra,
National
Gallery.



6. Pisanello,
affresco
del Torneo
(particolare).
Mantova,
Palazzo
Ducale.



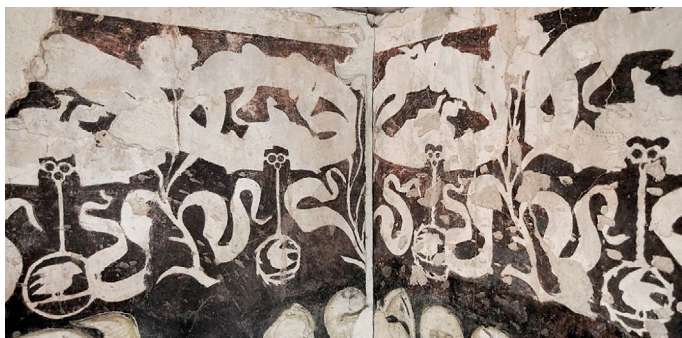
7. Pisanello,
medaglia
di Ludovico
Gonzaga, verso
(particolare).
New Haven,
Yale University
Art Gallery.

8. Pisanello,
sinopia,
particolare
con Maliez
de l'Espine.
Mantova,
Palazzo
Ducale.



Ilaria Toesca, subentrata a Giovanni Paccagnini alla guida della soprintendenza mantovana, si affidò invece all'iconografia per giungere a una datazione verosimile del ciclo pisanelliano. Esaminando l'affresco del torneo, la studiosa focalizzò l'attenzione sul fregio che esibiva una lunga serie di oggetti circolari visti in prospettiva, separati l'un l'altro da un fiore con grandi foglie nastriformi e muniti di un medaglione raffigurante «un uccello dalle ali spiegate, rivolto alternatamente a sinistra o a destra»³¹ (fig. 9). Approfondite ricerche avrebbero portato la studiosa a identificare in quegli oggetti, al cui interno erano rappresentate le imprese gonzaghesche del *Cane alano* e della *Cervetta*, la divisa reale dei Lancaster, nota come *Collare delle esse*³². Dalla corrispondenza estera dei Gonzaga risultava infatti che il 19 ottobre 1436 il re d'Inghilterra Enrico VI, in segno di gratitudine per un favore ricevuto, aveva disposto che fossero inviati al «carissimus et praedilectus consanguineus noster, Marchio de Mantua» cinquanta «libertas colerae nostrae»³³. Data la presenza della divisa inglese nel fregio, l'esecuzione degli affreschi andava quindi collocata, secondo la Toesca, tra l'arrivo a Mantova dei collari e la morte di Gianfrancesco Gonzaga (24 settembre 1444)³⁴. Nonostante la studiosa avesse successivamente scoperto che la divisa inglese era stata concessa a Gianfrancesco fin dal 1416³⁵, l'ipotesi non perdeva di valore, dato che i collari inviati a Mantova non erano destinati al marchese e ai suoi familiari³⁶ ma andavano distribuiti «inter amicos, milites et alios generis nobilitate preclaros»³⁷.

9. Sala
del Pisanello,
fregio araldico
(particolare).
Mantova,
Palazzo
Ducale.



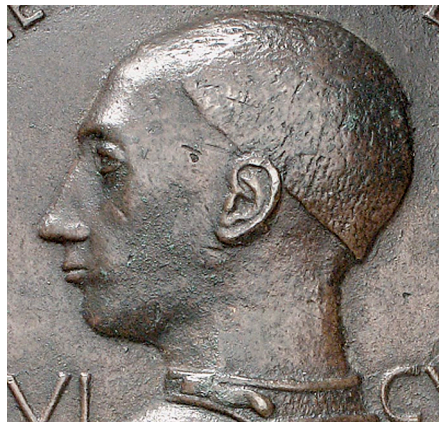
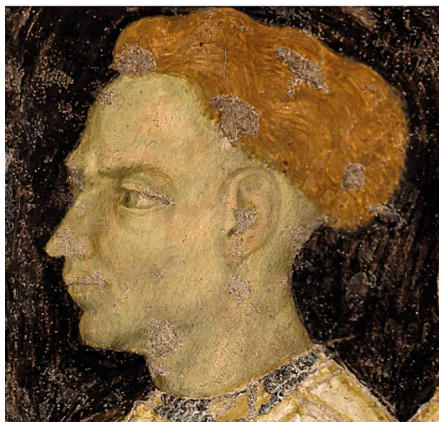
Anche se non sappiamo con certezza quando Pisanello cominciò a decorare le pareti della sala che avrebbe ereditato il suo nome, è comunque probabile che i lavori siano iniziati dopo il 16 agosto 1441 quando il pittore, reduce da una trasferta che l'aveva portato da Milano a Ferrara con una probabile sosta a Verona³⁸, era tornato carico di bagagli alla corte dei Gonzaga³⁹. Dato che dopo solo un anno Pisanello sarebbe stato costretto ad abbandonare la corte mantovana, si può presumere – considerando anche le fasi preparatorie del progetto pittorico e la sosta invernale – che la prima *tranche* dei lavori non fosse andata oltre l'esecuzione delle sinopie, mentre gli affreschi potrebbero essere stati realizzati dopo la morte di Gianfrancesco Gonzaga, presumibilmente a partire dal 1447. La divisione di quest'impresa decorativa in due fasi distinte, la prima limitata alle sinopie, la seconda agli affreschi, non è stata finora presa in considerazione dagli studiosi che ne hanno per lo più attribuito l'incompiutezza al bando del pittore da Mantova o alla sua morte. Le ragioni per cui non è stata contemplata questa eventualità sono ben note. Dal 1442 in poi nessun documento testimonia infatti la presenza del Pisanello a Mantova. La condanna del pittore al domicilio coatto a Venezia per i suoi comportamenti "ribelli" e il divieto di recarsi nei territori mantovani e veronesi sono stati pertanto interpretati come sentenze definitive e inappellabili. Tuttavia, in un atto del Consiglio dei Dieci, di pochi mesi successivo alla condanna, Pisanello non era più chiamato *rebellis* ma *fidelis noster* e gli veniva concesso di andare a Ferrara⁴⁰. Se ciò non basta a presupporre la revoca delle misure restrittive a suo carico, dimostra però un atteggiamento meno intransigente da parte dei giudici veneziani. La morte di Gianfrancesco Gonzaga e l'ascesa al potere del figlio Ludovico avrebbero ulteriormente cambiato le cose, chiudendo di fatto le ostilità tra Mantova e Venezia, iniziate nell'estate del 1438 con il passaggio di Gianfrancesco nel campo milanese⁴¹. Se Leonello d'Este era riuscito con il proprio interessamento a far commutare il confino veneziano del Pisanello in un più agevole soggiorno a Ferrara, allo stesso modo Ludovico Gonzaga, grazie ai buoni rapporti ristabiliti con Venezia (che gli avrebbe affidato a proprie spese la condotta delle truppe fiorentine)⁴² non avrebbe dovuto avere eccessive difficoltà nel chiedere, e ottenere, che a Pisanello fosse permesso di tornare a lavorare presso la corte mantovana. C'è tuttavia un altro elemento che mi ha indotto a dividere il ciclo pisanelliano di Mantova in due diverse fasi esecutive e ad assegnare quella degli affreschi a Ludovico Gonzaga. Si tratta del fregio e della sua anomala posizione interna dovuta, come si evince dagli alloggiamenti delle antiche travi del soffitto, alla mancanza di spazio (*fig. 10*). Ciò significa che il fregio, almeno in quelle dimensioni, non era previsto nel progetto originale e che il suo inserimento rispondeva, più che a ragioni ornamentali, a evidenziare ancor più le finalità propagandistiche e celebrative della rappresentazione.

Quanta importanza il committente attribuisse al fregio lo si intuisce infatti dall'ostentazione in cui è ripetuta in serie la divisa reale dei Lancaster associata alle imprese gonzaghesche del *Cane alano*, della *Cervetta* e del *Fiore*⁴³. Se le prime due si riferiscono rispettivamente a Gianfrancesco Gonzaga e a suo padre Fran-

10. Sala del Pisanello, affresco del Torneo, collocazione interna del fregio. Mantova, Palazzo Ducale.

sinistra, 11. Pisanello, affresco del Torneo, particolare con Ludovico Gonzaga (?). Mantova, Palazzo Ducale.

destra, 12. Pisanello, medaglia di Ludovico Gonzaga, recto (particolare). Berlino, Münzkabinett.



cesco I, l'impresa del *Fiore*, presente nell'iconografia gonzaghese già ai tempi di quest'ultimo ma non direttamente legata a lui o a Gianfrancesco, sembra invece alludere a Ludovico Gonzaga che nel 1447 volle che nella medaglia eseguita per lui da Pisanello fosse raffigurata, oltre al *Sole raggiato*⁴⁴, proprio quell'impresa⁴⁵. Un altro riferimento a Ludovico potrebbe trovarsi nel volto di un cavaliere che, per fisionomia ed espressione risoluta, non è lontano dal profilo del marchese così come ci appare, trentacinquenne, nella già citata medaglia del Pisanello (figg. 11-12)⁴⁶.

Il riavvicinamento del Pisanello alla corte mantovana⁴⁷, dopo il primo soggiorno degli anni Venti, avviene a breve distanza di tempo dall'alleanza di Gianfrancesco Gonzaga con Filippo Maria Visconti⁴⁸ che avrebbe fatto entrare il marchese di Mantova in guerra con Venezia, dopo esserne stato un fedele alleato e comandante militare⁴⁹. Che Pisanello, una volta giunto a Mantova, avesse ricevuto da Gianfrancesco l'incarico di pittore di corte, iniziato probabilmente con la decorazione di una cappella nella tenuta di Marmirolo⁵⁰, e che quell'incarico gli fosse mantenuto anche durante la sua assenza, lo suggerisce una cospicua trattenuta di 180 ducati «ad pagas suas»⁵¹ effettuata dalla tesoreria gonzaghese mentre era impegnato a Ferrara. Oltre a ciò, sappiamo dalla corrispondenza di Gianfrancesco che Pisanello dimorava a corte, dove gli erano state riservate alcune «camere et luoghi»⁵².

Viene a questo punto da chiedersi se il suo ritorno a Mantova nell'estate del 1441 non fosse legato a qualche importante impresa pittorica, e se questa non possa essere individuata nel ciclo cavalleresco di Palazzo Ducale. La commissione di Marmiolo era infatti già stata conclusa⁵³ ed è dunque verosimile che l'impresa di Palazzo Ducale, dal momento che è rimasta incompiuta, debba essere giudicata successiva. Un secondo interrogativo riguarda invece il motivo della trasferta extra-mantovana effettuata da Pisanello tra la primavera del 1440 e l'estate del 1441, quando era ancora al servizio dei Gonzaga. Un'ipotesi, indimostrabile ma non del tutto remota, è che fosse stato lasciato libero da impegni perché l'ambiente che doveva ospitare gli affreschi non era stato ancora allestito. Quell'ambiente fu infatti creato *ex novo* murando una loggia tardo-trecentesca affacciata sul brolo interno al Palazzo del Capitano⁵⁴. I lavori di ristrutturazione avrebbero quindi consentito a Pisanello di allontanarsi temporaneamente da Mantova per sbrigare affari personali e assolvere altri impegni di lavoro.

Dopo aver studiato come scompartire nelle pareti della sala gli episodi di quel grande racconto figurato, Pisanello, iniziando dalla parete opposta all'attuale ingresso, tracciò sommariamente in nero a carboncino e a pennello la rappresentazione di un torneo cavalleresco che più tardi, nell'esecuzione dell'affresco, avrebbe assunto toni decisamente cruenti, più da battaglia che da torneo, quasi che il pittore vi avesse voluto trasmettere la memoria degli scontri cui aveva assistito durante la breve occupazione gonzaghese di Verona e la successiva riconquista della città da parte delle truppe veneziane⁵⁵. Procedendo verso sinistra, Pisanello estese il tema del torneo nella contigua parete interna per dare alla rappresentazione un aspetto unitario, sincronico e avvolgente⁵⁶ ma, dopo breve tratto, si fermò (*fig. 13*). L'interruzione può essere dovuta alla pausa invernale, tanto che Pisanello, dopo aver completato la prima sinopia, si sarebbe limitato a tracciare il brano di raccordo con l'intenzione di riprendere il lavoro con la stessa procedura sommaria seguita in precedenza. Va quindi trovata una spiegazione alle diverse modalità adottate alla riapertura del cantiere, con la stesura di un arriccio meno ruvido e più chiaro, sovrapposto al brano di raccordo (*fig. 14*)⁵⁷, sul quale Pisanello avrebbe tracciato, in rosso e con un pennello più sottile, sinopie dal disegno estremamente rifinito e dettagliato.

Il procedimento così diverso da quello messo in atto nella prima sinopia, la rifinitezza dell'esecuzione e la ricchezza dei particolari, il segno rapido e preciso, l'uso del nero limitato a evidenziare alcuni dettagli, perfino le scritte dei nomi dei cavalieri⁵⁸ che in un supporto destinato a scomparire parrebbero senza senso, tutto ciò sembra indicare un cambiamento di programma e che, per qualche motivo, sia stato chiesto al pittore di realizzare una decorazione provvisoria che avesse però l'aspetto di un'opera compiuta. Alcuni indizi che si ricavano dalle vicende di Gianfrancesco Gonzaga in quel periodo permettono forse di speculare su cosa potrebbe essere accaduto tra pittore e committente durante la pausa invernale dei lavori, a cavallo cioè tra il 1441 e il 1442.



13. Sala del Pisanello, parete nord,
frammento di sinopia nera.
Mantova, Palazzo Ducale.



14. Sala del Pisanello, parete nord,
sovrapposizione delle sinopie rosse
alle nere. Mantova, Palazzo Ducale,
Archivio fotografico.

Il 20 novembre 1441 erano stati definiti a Cremona, con la mediazione del “padrone di casa”⁵⁹ Francesco Sforza, gli accordi di pace che mettevano temporaneamente fine alla lunga guerra tra Milano e Venezia⁶⁰. Le condizioni stabilite in quegli accordi avevano messo in ginocchio Gianfrancesco Gonzaga che, oltre a dover pagare un pesante debito di guerra, si vedeva privato di tutti i territori conquistati, perdendo con Peschiera anche il sospirato accesso al lago di Garda. Il marchese mantovano era dunque il vero sconfitto della guerra e, per quanto non gli mancassero le risorse economiche per far proseguire a Pisanello quella pur costosa impresa pittorica, l’infelice congiuntura post-bellica non era certo per lui la più idonea per ostinarsi in un’impresa celebrativa e propagandistica che, date le circostanze, era forse più opportuno rimandare a tempi più propizi. La nuova sala di rappresentanza⁶¹ del Palazzo Ducale restava comunque un ambiente di grande importanza per la corte mantovana e doveva dunque presentarsi in modo decoroso e consono alla propria funzione. È quindi possibile che Gianfrancesco Gonzaga abbia chiesto a Pisanello una decorazione della sala meno impegnativa degli affreschi, e tuttavia ben curata, rimandando a circostanze più favorevoli il completamento dell’opera. Per quanto sfugga l’esatta finalità degli interventi correttivi effettuati successivamente da Pisanello sulla sinopia del torneo, la loro sistematicità, la precisione del segno, la cura dei dettagli e l’uso prevalente del rosso, induce a interpretarli

come una seconda stesura della sinopia, mirata forse a rendere l'aspetto di quella parete meno contrastante rispetto alle altre. Costretto però dal bando veneziano a interrompere i lavori, Pisanello non sarebbe riuscito a completare quel *restyling*, e buona parte della zona inferiore della sinopia sarebbe rimasta nello stato sommario in cui era stata eseguita, in nero, a carboncino e a pennello.

Dopo che Pisanello nell'autunno del 1442 aveva lasciato forzatamente la corte mantovana, il prolungarsi della sua assenza quando ormai si riaprivano i cantieri chiusi d'inverno⁶² deve aver allarmato Gianfrancesco Gonzaga che, informato della presenza del pittore a Ferrara e della sua impossibilità di tornare a Mantova, incaricò il figlio Guglielmo di verificare se quelle voci corrispondevano al vero:

Carissimo noster. Perché intendemo che 'l Pisano pintore è lì et dice che 'l non è per venir a star più cum noi, perché cossì gli è comandato, et che venendoge gli seriano tolti li suoi beni, voremmo tu cercassi de intravenire se cussì è, et per tua littera advisarcene subito. Mantue, 28 februarii 1443⁶³.

Come si ricava dalla corrispondenza di Gianfrancesco, sarà lo stesso Pisanello a rispondere con una lettera (perduta) facente parte di un breve carteggio che s'interromperà l'anno successivo per la morte del marchese. Alle ripetute richieste di denaro avanzate dal pittore – verosimilmente per gli ultimi lavori eseguiti a corte – Gianfrancesco, consapevole che Pisanello non sarebbe più tornato a Mantova e messo al corrente della sua intenzione di trasferirsi a Napoli, avrebbe fatto orecchie da mercante e anziché soddisfare quelle legittime richieste pretese da lui la restituzione di un quadro e lo sgombero dei locali che occupava a corte⁶⁴. Da quel carteggio, del quale ci restano solo le lettere del marchese, si traggono deduzioni illuminanti sul progressivo raffreddamento dei rapporti tra pittore e committente. L'invio a Ferrara di un «cavallaro» per recuperare una tela raffigurante *Dio Padre*, che Pisanello aveva portato con sé forse perché non gli era stata pagata, ci dice che la tela fu certamente restituita, mentre dei crediti spettanti al pittore restano solo le vaghe promesse del marchese, mai mantenute e forse soddisfatte in seguito dal figlio Ludovico nell'ambito delle nuove commissioni affidate all'artista. Gianfrancesco Gonzaga morirà infatti pochi mesi dopo l'ultima lettera indirizzata a Pisanello, mentre il pittore differirà il trasferimento a Napoli e rimarrà a Ferrara dove, per l'intercessione di Leonello d'Este, i giudici veneziani gli consentiranno di restare. La presenza di Pisanello in quella città è testimoniata, anche se saltuariamente, da documenti estensi, veronesi e veneziani tra il febbraio del 1443 e l'agosto del 1448, dopo di che il pittore, accettando finalmente il vecchio invito di Alfonso d'Aragona, si trasferirà a Napoli, dove risulta presente nel febbraio del 1449⁶⁵ e dove si perdono definitivamente le sue tracce.

Ci sono buoni motivi per credere che dopo la morte di Gianfrancesco Gonzaga l'attività del Pisanello si sia divisa principalmente tra la corte ferrarese e quella mantovana. Alla committenza estense vanno certamente riferiti due pagamenti a favore

del pittore: uno nel 1445 di cinquanta ducati come acconto per un quadro destinato a Belriguardo, l'altro nel 1447 di venticinque fiorini, senza riferimento ma forse a saldo di quel quadro⁶⁶. A ciò si possono aggiungere le medaglie dedicate da Pisanello a Leonello d'Este – parte delle quali sarebbero però anteriori al confino ferrarese⁶⁷ – e quella di Pier Candido Decembrio, eseguita probabilmente nell'estate del 1448, non molto tempo prima quindi della partenza del pittore per Napoli⁶⁸. Poco, in rapporto a quel lungo soggiorno, almeno se ci si attiene ai documenti, e comunque non sembra che Pisanello abbia eseguito a Ferrara opere di grande respiro, come per esempio cicli murali. Del resto, che l'attività del Pisanello per quella corte non sia stata particolarmente intensa, e a quanto pare neppure molto proficua, lo si deduce dagli ultimi documenti ferraresi che riguardano il pittore – datati rispettivamente 28 marzo e 31 dicembre 1448 – nei quali sono registrati i debiti accumulati con la camera estense per un ammontare di 221 lire marchesane (equivalenti a circa 90 ducati) di cui solo un terzo coperto da garanzia⁶⁹. Tutto ciò porta a ipotizzare che Pisanello, pur se bandito da Mantova, possa aver continuato a lavorare per i Gonzaga, e questo forse ancor prima delle medaglie eseguite per quella corte tra il 1446 e il 1447. Non credo infatti che con la morte di Gianfrancesco i contatti di Pisanello con la corte mantovana si fossero improvvisamente interrotti e nulla del resto impediva all'artista, stando a Ferrara, di eseguire per i Gonzaga non solo medaglie ma anche dipinti, come per esempio le due celebri tavolette conservate a Londra – la *Visione di sant'Eustachio* e la *Madonna col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio abate* – già riferite in passato, oltre che ultimamente da chi scrive, alla committenza di Ludovico Gonzaga⁷⁰. Questo ovviamente non dimostrerebbe la presenza del Pisanello a Mantova durante i primi anni del marchesato di Ludovico, presenza che era invece necessaria per gli affreschi. Se però collochiamo l'esecuzione di questi nell'ultimo periodo d'attività del pittore prima della partenza per Napoli, cioè tra il 1447 e il 1448, quella presenza appare possibile grazie ai buoni rapporti ristabiliti tra i Gonzaga e la Repubblica di Venezia. D'altra parte, se l'interdizione di Pisanello da Verona può essere giustificata dai suoi atti di ribellione verso la repubblica di cui era cittadino, sarebbe meno comprensibile che tale divieto dovesse prolungarsi all'infinito anche nei riguardi di una corte tornata nelle grazie dei veneziani che, a loro volta, non si saranno certo dannati l'anima nel monitorare eventuali spostamenti del pittore tra Ferrara e Mantova, poste entrambe fuori dalla loro giurisdizione⁷¹. Il differimento della trasferta napoletana – Pisanello aveva ricevuto l'invito di re Alfonso già nel 1443 ma non sarà a Napoli che nel 1449 – potrebbe essere stato quindi deciso in ragione di nuove commissioni ricevute dai Gonzaga. Tra l'altro, il periodo durante il quale si è qui supposto che Pisanello fosse impegnato a Mantova negli affreschi di Palazzo Ducale è sovrapponibile a quello che vede i rapporti tra i Gonzaga e la Repubblica di Venezia nel loro momento migliore, mentre più o meno nello stesso periodo, cioè tra il febbraio del 1447 e l'agosto del 1448, nessun documento o testimonianza attesta la presenza del Pisanello a Ferrara⁷².

Tuttavia, si chiederà qualcuno, com'è possibile che, giunti ormai alla metà del Quattrocento, Pisanello si attardasse a dipingere a Mantova "anacronistiche" storie arturiane, quando nella non lontana Padova Donatello spargeva già i semi del rinnovamento fiorentino e, sempre a Padova, il giovanissimo Andrea Mantegna si accingeva a metter mano ai rinascimentali affreschi della cappella Ovetari? In realtà, un simile ritardo non deve sorprendere perché Mantova e la maggior parte delle corti padane erano ancora intrise di quello che è stato definito «umanesimo cavalleresco»⁷³ e il passaggio a un nuovo clima culturale, e in particolare a un nuovo stile pittorico, non era ancora pienamente avvertibile. La supposta incompatibilità degli orientamenti filorinascimentali di Ludovico Gonzaga con la visione ancora "gotica" del Pisanello⁷⁴ è tra gli argomenti principali contrapposti all'ipotesi avanzata da Giovanni Paccagnini, che vedeva nel ciclo cavalleresco di Palazzo Ducale il fulcro di un ampio progetto celebrativo del casato gonzaghese voluto dal nuovo marchese di Mantova⁷⁵. Personalmente non credo che quel ciclo sia stato commissionato da Ludovico Gonzaga che tutt'al più avrà cercato, a mio parere, di far portare a termine un'impresa voluta e fatta iniziare dal padre, anche per evitare che una delle sale principali della corte restasse in uno stato decorativo provvisorio e incompleto. Se è vero che la formazione umanistica e l'adesione ai valori classici avrebbero fatto di lui l'artefice della trasformazione di Mantova in un piccolo gioiello del Rinascimento, grazie al suo mecenatismo e alle opere del Fancelli, dell'Alberti e del Mantegna, va detto però che il Fancelli si trasferì a Mantova solo nel 1450 e che i contatti del marchese col Mantegna e l'Alberti sono ancora più avanzati. Anche la breve attività mantovana di Donatello, al quale Ludovico aveva affidato la realizzazione di un'arca che doveva accogliere le spoglie del patrono della città, non si colloca prima della metà del secolo⁷⁶. Mancano dunque i presupposti storici che permettano di affermare l'esistenza a Mantova, intorno alla metà del Quattrocento, di un clima già orientato verso il Rinascimento, e che possano negare che in quel periodo si cercasse di far completare un'impresa pittorica straordinaria al pittore che l'aveva iniziata e che, quanto a fama, sopravanzava in quel momento tutti i suoi contemporanei.

Nell'eseguire il grande affresco del torneo, Pisanello operò da destra verso sinistra e, come da prassi, dall'alto al basso. Il punto d'inizio è stato individuato, in base alla mappatura delle giornate, nell'angolo sudorientale della sala⁷⁷ e il primo elemento decorativo eseguito in questa fase è il fregio, riportato a spolvero sull'intonaco ma rimasto senza le previste finiture a secco. Si è già accennato all'anomala collocazione interna del fregio che avrebbe creato interferenze con le pitture e altri problemi esecutivi. Nella parete del torneo, dove non erano previsti sfondi architettonici, Pisanello risolse alla meglio quei problemi dipingendo le lance sopra alcuni elementi minori del fregio, fermandosi però all'altezza dei collari che dovevano evidentemente restare bene in vista. Il risultato non sembra essere quello previsto prima dell'"intrusione" del fregio. Come si rileva infatti

dal confronto con una ricostruzione nella quale il fregio è stato sostituito da un fondo neutro, la composizione appare in alto priva di respiro mentre le lance, che dovevano estendersi fino al limite superiore degli affreschi, si arrestano invece a metà, perdendo di conseguenza slancio e dinamismo (figg. 15-16).



15. *Pisanello, affresco del Torneo (particolare). Mantova, Palazzo Ducale.*

16. *Pisanello, affresco del Torneo, simulazione (particolare).*



I problemi creati dall'ingombro del fregio si sarebbero puntualmente ripresentati anche nella parete successiva, a partire dal brano che nella sinopia raffigura un gruppo di cavalieri riuniti intorno a uno stendardo. Per evitare che lo stendardo coprisse il fregio, Pisanello è stato costretto a dipingere quella scena mezzo metro più in basso, come si vede dalle differenti posizioni occupate, nell'affresco e nella sinopia, dal cavaliere che regge l'asta dello stendardo⁷⁸ (*figg. 17-18*). Poco più avanti, nell'ultima giornata d'affresco, Pisanello abbozzerà a verdaccio i busti di due dame e poi si fermerà⁷⁹. La giornata successiva, per la quale era già stato preparato il margine di giunzione, non verrà invece mai eseguita⁸⁰. Altre anomalie si registrano più avanti: la stesura del fregio viene interrotta bruscamente, con l'ultimo elemento rimasto a metà, senza «alcun motivo a chiusura»⁸¹, mentre il fondo preparatorio, che andava steso dopo il fregio, viene invece portato avanti, per interrompersi però anch'esso in prossimità del torrione di un castello. Sono tutti segnali delle difficoltà esecutive causate dalle interferenze del fregio nella fascia superiore, occupata in gran parte dalle architetture ma destinata anche a ospitare il cielo. Quelle interferenze e i relativi problemi esecutivi potrebbero offrire la soluzione del piccolo enigma legato alla presenza di minuscoli frammenti del fregio nella parete opposta al torneo⁸². Dato che la sopravvivenza della sinopia esclude, almeno in quella parte di parete, rifacimenti murari e di conseguenza anche la perdita di significativi brani d'affresco dei quali non si è trovata alcuna traccia, si può supporre che in quella zona la decorazione si fosse limitata al fregio, e solo parzialmente dato che la sua prosecuzione avrebbe interferito con la figura di un castello (*fig. 19*). Non si può quindi escludere che Pisanello abbia voluto mostrare al committente i problemi causati dal fregio, facendone eseguire un segmento nella parete dove la sommità di quel castello rappresentava forse il punto più alto dell'intero disegno tracciato nella sala e dove l'interferenza del fregio sarebbe apparsa in tutta la sua evidenza.

D'altra parte, dopo aver abbassato di mezzo metro la scena dei cavalieri, Pisanello si era trovato, da quel punto in poi, nell'impossibilità di affidarsi alla sinopia come guida, e ciò significava lavorare senza più punti di riferimento. Non importa fin dove si sarebbe estesa in basso la rappresentazione, o se l'interferenza del fregio si sarebbe presentata solo in corrispondenza dei profili più elevati del disegno, perché il dislivello che si era creato tra sinopie e affreschi l'avrebbe costretto ad abbassare via via le successive scene e a dipingere in pratica a memoria. A meno che non decidesse di nascondere sotto il fregio – dato che dipingervi sopra non poteva – i castelli, i borghi, le chiese, dovendo in ogni caso rinunciare quasi interamente al cielo, il cui spazio sarebbe stato in larga parte occupato dal fregio. Se è vero che nell'affresco del torneo il cielo rappresentava un elemento tutto sommato secondario, non lo era però in un contesto paesaggistico dove, per quanto alta fosse la linea d'orizzonte, quello sfondo serviva a bilanciare i piani visuali e a dare equilibrio alla composizione.



17-18. Sala del Pisanello, parete nord, dislivello tra sinopia e affresco.
Mantova, Palazzo Ducale.

19. Sala del Pisanello, parete ovest, sinopia
con frammenti di fregio (particolare). Mantova, Palazzo Ducale.



Va anche ricordato che le sinopie rosse erano state portate a un grado di compiutezza tale da permettere di eseguire gli affreschi seguendo fedelmente il disegno sottostante, cosa che però, per le ragioni già accennate, non era più possibile. Ritengo quindi plausibile che i problemi esecutivi causati dal fregio abbiano potuto provocare un grave dissidio tra pittore e committente, risoltosi infine con l'interruzione degli affreschi. L'abbandono dei lavori sarebbe avvenuto a ridosso della partenza del pittore per Napoli, determinata forse proprio da quelle circostanze. Sorprende infatti che Pisanello avesse accettato l'invito di re Alfonso dopo un così lungo differimento, quando quattro anni prima la sua partenza per Napoli sembrava ormai imminente⁸³. Quel grandioso progetto decorativo resterà così incompiuto perché nessuno, se non lo stesso Pisanello, avrebbe potuto portare a termine un'opera di quel genere. Quanto alla sala in cui il pittore aveva lavorato, sarebbe stata destinata, dopo il trasferimento di Ludovico Gonzaga nei rinnovati appartamenti del castello, ad ambiente di servizio e, circa un decennio più tardi, a sala da pranzo del rifugiato Niccolò d'Este⁸⁴. Le infiltrazioni piovane, la scarsa manutenzione, e forse l'installazione nel solaio di una cucina⁸⁵ ne avrebbero infine provocato il crollo del soffitto⁸⁶, causando così i primi gravi danni alle pitture. Alla fine del Cinquecento, nella ristrutturazione guglielmina della Corte Vecchia, quell'ambiente verrà profondamente rinnovato danneggiando ulteriormente le decorazioni del Pisanello, che saranno infine ricoperte da uno scialbo decorato a finti marmi. A inizio Settecento sarà l'ultimo sconsiderato duca Ferdinando Carlo a far nascondere sotto un nuovo intonaco quelle decorazioni che ormai affioravano sotto il cadente scialbo cinquecentesco⁸⁷. Salverà così, inconsapevolmente, con il pretenzioso fregio barocco che lo ritrae accanto ai suoi ben più degni predecessori, quanto dell'incompiuto ciclo pittorico si è conservato fino a oggi e che, grazie all'intuito e alla tenacia di Giovanni Paccagnini, è tornato miracolosamente alla luce.

ABSTRACT

The sensational discovery, in the 1960s, of a chivalric cycle frescoed by Pisanello in the Ducal Palace of Mantua on behalf of the Gonzaga rulers raised questions of various kind (about chronology, style, iconography), many of which have not been answered to this day, and keep dividing art critics. Sergio Paccagnini re-examines the whole matter from different angles and sets forth new hypotheses on the chronology of the cycle and the different phases of its execution. He suggests, moreover, possible reasons that led Pisanello to leave the work largely unfinished.

NOTE

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano per la collaborazione: Brigitte Alasia, Archinto Araldi, Valeria Bertolucci, Patrizia Bonanno, Piero Capelli, Paolo Carpeggiani, Stefano L'Occaso, Paola Marescalchi, Elena Montanari, Cinzia Palù, Rodolfo Signorini, Arianna Strazieri, Luisa Onesta Tamassia, Claudio Tedaldi, Carlo Togliani, Gian Maria Varanini.

1. Il ciclo pittorico del Pisanello fu ritrovato alla metà degli anni Sessanta del Novecento dall'allora soprintendente alle Belle Arti, e direttore del Palazzo Ducale di Mantova, Giovanni Paccagnini (cfr. G. PACCAGNINI, *Il ritrovamento del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Bollettino d'Arte», 1 (1967), pp. 17-19; ID., *Il Pisanello ritrovato a Mantova*, «Commentari», XIX (1968), 4, pp. 253-258). Sulle vicende del ritrovamento vedi ID., *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano 1972, pp. 7-19; M. MOLteni, «Speranza, Pazienza, et Perseveranza». Giovanni Paccagnini e la riscoperta del ciclo di Pisanello a Mantova, in *Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, Milano 2022, pp. 44-51.
2. La cronologia proposta da Giovanni Paccagnini (1447-1455) presupponeva che Pisanello fosse tornato a Mantova dopo il soggiorno napoletano del 1449-1450 (cfr. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 246; ID., *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 1972), Milano 1972, pp. 10, 60).
3. Il 17 ottobre 1442 Pisanello fu condannato al domicilio coatto a Venezia dal Consiglio dei Dieci per le ingiurie pronunciate a Mantova alla presenza di Ludovico Gonzaga (cfr. D. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, «Verona Illustrata», 8 (1995), doc. 42, pp. 105-106).
4. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., pp. 49-54, 244.
5. Su questa posizione vedi in particolare M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, pp. 18-21, 47 note 46-52.
6. A. DE MARCHI, *Un torneo cruento, una metafora cortese sconvolta dall'ingegno irregolare di Pisanello*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, cit., pp. 61-62. Per le diverse posizioni della critica sulla cronologia e su altre questioni relative al ciclo pisanelliano di Mantova, vedi L. VENTURA, *Noterelle pisanelliane. Precisazioni sulla data del ciclo cavalleresco di Mantova*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXVII (1992), 2, pp. 19-27; ID., *Pisanello. nuovi risultati e nuovi problemi. Gli esiti delle ricerche del Centenario*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXI (1996), 103, pp. 105-106; ID., *Pisanello a Mantova. Ovvero, come datare il ciclo cavalleresco di Palazzo Ducale*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XLII (2007), 123, pp. 71-73; T. FRANCO, *Storia di Bohort*, scheda, in L. PUPPI, D. BATTELOTTI, *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Milano 1996, pp. 64-66; M. ZURLA, *Fortuna critica del ciclo cavalleresco di Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Il tumulto del mondo*, cit., pp. 52-59.
7. A. CONTI, *Frammenti di Mantova tardogotica*, in *Quaderno di Studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 1990, p. 43.

8. *Ibid.*, pp. 43, 46 nota 7.
9. DE MARCHI, *Un torneo cruento*, cit., p. 62.
10. *Ibid.*, p. 61.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. *Ibid.*, p. 61.
13. *Ibid.*, p. 62.
14. Nella parete delle finestre, sopra il brano d'affresco raffigurante un paesaggio, una lacuna impedisce di stabilire se anche qui il fregio fosse stato eseguito, cosa tuttavia più che probabile dato che la decorazione iniziava dall'alto proprio con la stesura del fregio.
15. Il rito dell'investitura di Gianfrancesco Gonzaga da parte dell'imperatore Sigismondo e le altre cerimonie si svolsero nell'antica piazza San Pietro, di fronte ai palazzi gonzagheschi (cfr. M. EQUICOLA, *Dell'istoria di Mantova*, Mantova 1607, pp. 151-154; A. POSSEVINO, *Gonzaga*, Mantova 1617, pp. 539-541; F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, II, Mantova 1955, pp. 7-8).
16. A. DE MARCHI, *Meteore in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchieta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia*, III: *Il Quattrocento*, Milano 1993, p. 300.
17. B. DEGENHART, *Pisanello in Mantua*, «Pantheon», XXXI (1973), 4, p. 394.
18. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., pp. 227-228; ID., *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, cit., cat. 43, p. 95.
19. L. BELLOSI, *Sulla cronologia degli affreschi di Pisanello a Mantova*, in ID., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2001, pp. 209-213 (ristampa con testo originale in italiano dell'articolo pubblicato in «The Burlington Magazine», CXXXIV (1992), pp. 657-660, con il titolo *The Chronology of Pisanello's Mantuan Frescoes Reconsidered*).
20. *Ibid.*, p. 210.
21. La preparazione dal colore rosso bruno sulla quale andava stesa l'azzurrite, un pigmento usato in genere per il cielo che però a Mantova non risulta essere stato eseguito.
22. BELLOSI, *Sulla cronologia degli affreschi*, cit., p. 211.
23. C. BISMARA, *La cappella Pellegrini e Pisanello "civis originarius" di Verona nel 1438*, «Verona Illustrata», 26 (2013), pp. 5-13.
24. *Ibid.*, p. 211.
25. *Ibid.*, p. 211.
26. *Ibid.*, p. 211.
27. L.G. BOCCIA, F. ROSSI, M. MORIN, *Armi e armature lombarde*, Milano 1980, p. 56 nota 40.
28. Su questo manoscritto, vedi P. BREILLAT, *Le Manuscrit Florence Palatin 556. La Tavola Ritonda et la liturgie du Graal*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 55 (1938), pp. 341-373; M. FAIETTI, *La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo*, in *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556, II: Trascrizione e commenti*, a cura di R. Cardini, Roma 2009, pp. 59-82; A. DI DOMENICO, *Un cavaliere sotto l'insegna del leone rampante*, *ivi*, pp. 113-122.
29. La medaglia non è datata ma l'iscrizione CAPITANEVS ARMIGERORUM contenuta nel verso è un chiaro riferimento al titolo di capitano generale delle truppe fiorentine ottenuto da Ludovico Gonzaga a Venezia il 24 febbraio 1447. Vedi *infra*, nota 42.
30. F. ROSSI, *Pisanello et la représentation des armes: réalité visuelle et valeur symbolique*, in *Pisanello*, atti del convegno (Parigi, Musée du Louvre, 26-28 giugno 1996), a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris 1998, I, p. 311.

31. I. TOESCA, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della Sala del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà Mantovana», VII (1973), 42, p. 361.
32. Tra i contributi più recenti sul *Collare delle Esse* e le sue origini vedi M. DAVIES, *The Livery Collar in Late Medieval England and Wales*, Woodbridge 2016. Da notare che nei collari raffigurati da Pisanello a Mantova, la *Esse* è presente solo in quelli associati al *Cane alano*, impresa di Gianfrancesco Gonzaga, mentre manca nei collari associati alla *Cervetta* che era invece l'impresa personale di suo padre Francesco I.
33. TOESCA, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della Sala del Pisanello*, cit., p. 366.
34. *Ibid.*, p. 364.
35. I. TOESCA, *Altre osservazioni in margine alle pitture del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà Mantovana», XI (1977), 65-66, pp. 351-352.
36. La divisa lancastriana delle *Esse* era un'onorificenza *ad personam*, e non poteva perciò essere ereditata o concessa nuovamente a chi l'aveva già ricevuta (cfr. VENTURA, *Noterelle pisanelliane*, cit., p. 21; G. ALGERI, *Il ciclo pisanelliano*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, p. 78).
37. TOESCA, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della Sala del Pisanello*, cit., p. 366.
38. Un indizio del passaggio di Pisanello a Verona nel 1440 si ricava da uno schizzo dell'artista in cui è abbozzato il progetto decorativo indicato dal canonico Antonio Malaspina per la propria cappella nel Duomo. Su questo schizzo e sulla sua interpretazione vedi D. CORDELLIER, *Feuille d'étude pour un retable et le décor d'une chapelle*, scheda cat. 238, in *Pisanello. Le Peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 1996), a cura di D. Cordellier et al., Paris 1996, pp. 356-357; 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. Le disposizioni testamentarie relative alla decorazione della cappella furono dettate in punto di morte dal Malaspina il 27 maggio 1440 quando Pisanello era stato da poco segnalato a Milano. È quindi possibile che prima di recarsi a Ferrara Pisanello abbia incontrato a Verona gli esecutori testamentari del prelato. La confisca dei beni con la quale il pittore sarebbe stato successivamente sanzionato (1 dicembre 1440) non ne limitava infatti, almeno di diritto, la libertà di movimento. Sarà solo a partire dal 17 ottobre 1442, con la condanna del domicilio coatto a Venezia e la successiva interdizione dai territori veronesi e mantovani (21 novembre), che Pisanello non potrà più recarsi a Verona.
39. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., docc. 35, 36, pp. 93-94.
40. *Ibid.*, doc. 47, p. III.
41. F. TARDUCCI, *Alleanza Visconti-Gonzaga del 1438 contro la Repubblica di Venezia*, «Archivio Storico Lombardo», XXVI (1899), 22, pp. 265-329.
42. «Adij 24 de febraro 1447 el S. mes. Lodovigo de Gonzaga accettò el baston e fo fato chapitano di fiorentinij et questo fo in Venexia e fo fato con gran festa e trionfo» (A. SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova di Andrea Schivenoglia dal 1445 al 1484 trascritta ed annotata da Carlo D'Arco*, Milano 1857, p. 7).
43. Su queste imprese vedi R. SIGNORINI, *Aenigmata. "Disegni d'arme e d'amore" ossia imprese e motti dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana*, II: *Stemmi e imprese gonzagheschi*, Mantova 1996, pp. 45-47, 52-54, 61-66.
44. *Ibid.*, pp. 71-76.
45. Anna Zanoli, commentando l'assenza nei murali mantovani delle imprese personali di Ludovico Gonzaga, notava che se questi fosse stato il committente non avrebbe «rinunciato a piazzare in qualche punto strategico il sole e il girasole» (A. ZANOLI, *Sugli affreschi del*

- Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Paragone», XXIV (1973), 277, p. 27). Quello che la Zanoli chiama impropriamente girasole non è altro che l'impresa gonzaghese del *Fiore* (margherita) scelta nel 1447 da Ludovico Gonzaga insieme al *Sole raggiato* per la propria medaglia e ben rappresentata anche nel fregio degli affreschi mantovani, dove si alterna alla divisa inglese del *Collare* e alle altre imprese gonzaghese del *Cane alano* e della *Cervetta*.
46. Il collegamento tra il ritratto di questo cavaliere e Ludovico Gonzaga era già stato segnalato da Giovanni Paccagnini che aveva anche proposto di identificare nel cavaliere biondo al suo fianco un idealizzato Gianfrancesco Gonzaga (cfr. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 244). Successivamente il Bazzotti avrebbe sottolineato la somiglianza di quel ritratto con il profilo di Ludovico Gonzaga nella medaglia del Pisanello (cfr. U. BAZZOTTI, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia, III: Il Quattrocento*, cit., pp. 249-250). A giudizio della Antonucci in quel cavaliere andrebbe invece identificato Leonello d'Este, ritratto accanto al fratello Borso (cfr. V. ANTONUCCI, *Humanissimi principes et preux chevaliers. Ritratti gonzaghese ed estensi negli affreschi di Pisanello in Palazzo Ducale a Mantova*, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXIX (1994), II, pp. 51-53). Riguardo a Gianfrancesco Gonzaga che, stando alle varie ipotesi avanzate, sarebbe raffigurato in più punti degli affreschi, una sua presenza multipla non deve stupire dato che si tratta del committente e che la rappresentazione del Pisanello, abbandonata la tradizionale divisione in storie, tende a saldare in un racconto unico più episodi, o più momenti dello stesso episodio, annullando così le categorie di spazio e di tempo.
 47. Secondo un'indicazione del Brenzoni, della quale però si ignora la fonte, nel febbraio del 1439 Pisanello «è a Mantova segnalato come "familiare" di Gian Francesco Gonzaga» (R. BRENZONI, *Pisanello pittore, 1395 circa - ottobre 1455*, Firenze 1952, p. 68).
 48. Il trattato d'alleanza tra Filippo Maria Visconti e Gianfrancesco Gonzaga fu siglato il 4 luglio 1438 nella residenza estense di Belriguardo alla presenza del marchese Niccolò III d'Este e di suo figlio Leonello (cfr. J. DUMONT, *Corps universel diplomatique*, II, Amsterdam 1726, pp. 51-53; J.C. LÜNIG, *Codex Italiae diplomaticus*, Francoforte-Lipsia 1732, col. 506-514; TARDUCCI, *Alleanza Visconti-Gonzaga del 1438*, cit., pp. 274-275). Pisanello, che aveva da poco terminato a Verona gli affreschi di Sant'Anastasia per la famiglia Pellegrini (vedi *supra*, nota 23), era probabilmente già a Ferrara dove avrebbe ritratto in disegno e in medaglia l'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo, giunto in quella città per il Concilio. Non è escluso che Pisanello abbia incontrato Gianfrancesco Gonzaga e che, anche a causa della peste che infestava Verona e minacciava Ferrara, abbia accettato la sua protezione trasferendosi a Mantova.
 49. Nel 1426 Gianfrancesco Gonzaga era stato nominato luogotenente del Carmagnola del quale avrebbe ereditato la carica di capitano generale dell'esercito veneziano quando questi, il 5 maggio 1432, fu giustiziato a Venezia per tradimento (cfr. I. LAZZARINI, s.v. «Gianfrancesco I Gonzaga, marchese di Mantova», in *Dizionario biografico degli italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 374, 378).
 50. È lo stesso Pisanello a dare notizia di questa commissione in una lettera inviata da Mantova il 6 marzo 1440 a Francesco Sforza. La lettera, ritrovata dal Peretti nell'Archivio Borromeo di Isola Bella in base a un'indicazione del Kristeller, è stata pubblicata dallo stesso nel 1998 (cfr. G. PERETTI, *Pisanello a Marmirolo. Un document inédit*, in *Pisanello*, atti del convegno, cit., pp. 31-41).
 51. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 33, p. 86-87.
 52. *Ibid.*, doc. 51, pp. 119-120.
 53. La richiesta di un salvacondotto della durata di un anno o più, contenuta nella lettera inviata da Pisanello a Francesco Sforza il 6 marzo 1440, dimostra che a quella data la commissione

di Marmirolo era già stata (o stava per essere) portata a compimento. L'11 maggio il pittore si trovava infatti a Milano e non sarebbe rientrato a Mantova che il 16 agosto dell'anno successivo.

54. G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969, pp. 30-32; R. SOGGIA, *Progetto museografico per il Pisanello*, «Studi di storia dell'Arte», 5-6 (1994-95), pp. 94-99; ALGERI, *Il ciclo pisanelliano*, cit., pp. 64-65. Che quell'ambiente fosse in origine una loggia è provato dal fatto che, all'altezza degli spioventi dell'antico tetto a capanna, le decorazioni tardo-trecentesche sono interrotte dal muro di facciata che non è non immorsato ma solo appoggiato alle pareti (cfr. PACCAGNINI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 30-31).
55. Per la cronaca della breve occupazione di Verona (17-20 novembre 1439), condotta da Gianfrancesco Gonzaga con Niccolò Piccinino e Alvisé del Verme, e degli scontri avvenuti durante la liberazione della città da parte di Francesco Sforza e del Gattamelata, vedi B. CORIO, *L'Historia di Milano*, Venezia 1554, c. 338r-v; G. SIMONETTA, *Rerum gestarum Francisci Sfortiae mediolanensis ducis commentarii*, in *Rerum italicarum scriptores*, XXI, Milano 1732, col. 281-285).
56. I. MOLteni, *Un giorno e una notte: la narrazione nel ciclo cavalleresco del Pisanello in Palazzo Ducale a Mantova*, «Immagine e parola», I (2020), pp. 131-134; DE MARCHI, *Un torneo cruento*, cit., p. 63.
57. In alcune ricostruzioni dello sviluppo esecutivo del cantiere mantovano si era ipotizzato che Pisanello avesse iniziato i lavori partendo dalle sinopie rosse e procedendo verso destra fino a ricongiungersi con la sinopia del *Torneo*, considerata successiva (cfr. M. CASTRICHINI, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, Todi 1996, pp. 41, 44; FRANCO, *Storia di Bohort*, cit., p. 69). La sovrapposizione degli intonaci nel punto d'incontro tra le sinopie nere e le rosse dimostra in realtà l'esatto contrario (cfr. G. PACCAGNINI, *Il Ciclo cavalleresco del Pisanello alla corte dei Gonzaga*, II: *Tecnica e stile nel ciclo murale*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plummer, I, New York 1977, p. 213; ALGERI, *Il ciclo pisanelliano*, cit., p. 74).
58. Le scritte in francese antico *Maliez de l'espine*, *Arfassart li Gros*, [*Meldo*]ns li envoissiez, [*Sar*] droc [*li blans*], [*Cabi*]lor as dures mains rappresentano i nomi, in parte mutili, di cinque dei dodici cavalieri arturiani che insieme a Bohort avevano preso parte al torneo del castello della Marca, presso la corte di re Brangoire. L'episodio al quale si è ispirato Pisanello è narrato nel *Lancelot en prose* ed è stato individuato da Valeria Bertolucci che gli ha dedicato uno specifico saggio (cfr. V. BERTOLUCCI, *I cavalieri del Pisanello*, «Studi mediolatini e volgari», XX (1972), pp. 37-48). In una postilla in margine alla ristampa di quel saggio la Bertolucci ricordava come «il gradito compito di decifrare le scritte» gli fosse stato affidato da Giovanni Paccagnini dopo il ritrovamento del ciclo pisanelliano di Mantova (cfr. EAD., *I cavalieri del Pisanello. Postilla*, in *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, p. 85).
59. Il 24 ottobre 1441 Francesco Sforza aveva sposato Bianca Maria Visconti, ricevendo in dote le città di Cremona e Pontremoli.
60. SIMONETTA, *Rerum gestarum Francisci Sfortiae*, cit., col. 310; CORIO, *L'Historia di Milano*, cit., c. 343r; C. CIPOLLA, *Storia delle Signorie italiane dal 1313 al 1530*, Milano 1881, p. 369. Il trattato di pace è stato pubblicato in DUMONT, *Corps universel diplomatique*, cit., II, pp. 108-115.
61. Per la probabile funzione rappresentativa di questa sala vedi J. WOODS-MARSDEN, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1988, pp. 127-144; S. L'OCCASO, *Dal mattone al Pisanello e al bambù. Il contesto architettonico e decorativo e il progetto di allestimento della sala del Pisanello*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, cit., p. 18.

62. Di norma, in particolare al Nord, i dipinti murali non venivano eseguiti nella stagione invernale.
63. Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Copialettere, b. 2882, L. 6, c. 5v, n. 70; CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 45, pp. 109-110).
64. *Ibid.*, docc. 50-51, pp. 118-120.
65. *Ibid.*, docc. 68-69, pp. 151-154.
66. *Ibid.*, docc. 53, 54, 58, pp. 122-124, 131.
67. D. GASPAROTTO, *Le medaglie per Leonello d'Este*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona 1996), a cura di P. Marini, p. 382.
68. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 65, pp. 147-148.
69. *Ibid.*, doc. 62, pp. 141-142.
70. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit, pp. 219-226; B. DEGENHART, *Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, «Pantheon», XXX (1972), 2, pp. 193-210; S. PACCAGNINI, *Un'ipotesi gonzaghesca per la Madonna col Bambino e santi del Pisanello*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LXVIII (2023), 156, pp. 10-31.
71. J. WOODS-MARSDEN, *Pisanello Redux*, recensione di L. SYSON, D. GORDON, *Pisanello. Painter to Renaissance Court*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2001), London 2001, «Renaissance Quarterly», LV (2002), 2, pp. 673-674.
72. I documenti che attestano la presenza del Pisanello a Ferrara ai tempi del confino si fermano al 26 gennaio 1447 (cfr. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 59, p. 132) e riprendono il 18 agosto 1448 con una lettera di Leonello d'Este che comunicava all'amico umanista Pier Candido Decembrio di aver finalmente ricevuto dalle mani del Pisanello la medaglia con la sua effigie della quale gli inviava un esemplare, tenendosene un altro per sé (*ibid.*, doc. 65, pp. 147-148).
73. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., pp. 49, 74 nota 14.
74. M. BAXANDALL, recensione di G. PACCAGNINI, *Pisanello*, New York 1973, «Art Bulletin», LVII (1975), 1, p. 131.
75. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 244.
76. W. BRAGHIROLI, *Donatello a Mantova*, «Giornale di erudizione artistica», II (1873), 1, pp. 4-10.
77. CASTRICHINI, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, cit., p. 65. Il breve brano d'affresco che prosegue, nella parete delle finestre, il paesaggio raffigurato nel torneo è stato invece eseguito in senso orario.
78. La parte superiore della sinopia, dove era raffigurato lo stendardo, è andata perduta.
79. CASTRICHINI, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, cit., pp. 57, 88-89.
80. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., p. 33.
81. CASTRICHINI, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, cit., p. 88; ID., *Francesco I Gonzaga con Gianfrancesco nel Torneo-Battaglia di Pisanello in Palazzo Ducale di Mantova*, «Studi di Storia dell'Arte», 30 (2019), pp. 88-90.
82. Secondo Castrichini, un frammento del fregio sussiste anche all'estremità sinistra della parete interna, verso l'angolo con la parete occidentale (*ibid.*, p. 90, fig. 11). In realtà, quel frammento di colore rosso, e altri dello stesso tipo presenti nella contigua parete ovest, appartengono alla precedente decorazione tardo-trecentesca.

83. CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 49, p. 117; doc. 51, pp. 119-120.
84. A. MARTINDALE, *The Sala di Pisanello at Mantua. A New Reference*, «The Burlington Magazine», CXVI (1974), 851, p. 101; CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., doc. 82, pp. 176-177. Niccolò d'Este, figlio di Leonello d'Este e Margherita Gonzaga, e dunque nipote del marchese Ludovico, si era rifugiato a Mantova nel 1471 dopo essere stato bandito da Ferrara. Nel 1476 cercò di spodestare lo zio Ercole, succeduto come duca di Ferrara al fratellastro Borso, ma il tentativo fallì e lo condusse alla morte.
85. C. TOGLIANI, *A servizio della tavola. Cucine, dispense, cantine gonzaghesche dall'archivio al palazzo*, in *La cultura alimentare a Mantova fra Cinquecento e Seicento*, a cura di A. Canova e D. Sogliani, Roma 2018 («I Gonzaga digitali», 3), pp. 69-70; L'OCCASO, *Dal mattone al Pisanello e al bambù*, cit., pp. 14-15.
86. U. ROSSI, *Il Pisanello e i Gonzaga*, «Archivio storico dell'Arte», I (1888), 1, pp. 455-456; CORDELLIER, *Documenti e Fonti su Pisanello*, cit., docc. 87-89, pp. 182-184).
87. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, cit., pp. 18-19 nota 15.



1. *Giulio Romano, Mercury, Vulcan and two characters, pen, brown ink and brown wash. Private collection.*

GUIDO CUCCHIARA

TWO INTRIGUING DISCOVERIES FROM THE WORLD OF GIULIO ROMANO

Introduction

In the spring of 1524 Giulio Romano arrived in Mantua invited by the Duke to become the Manager of the Constructions and of their pertinent artistic creations. Only a year had passed since Pigafetta's return with the survivors of the first circumnavigation of the globe, bound to open enormous spaces for trade and conquests and less than seven since Martin Luther had posted his manifesto in Wittenberg. A new world was being born.

In his new office Giulio became the tireless inventor of historical and mythological scenes which he fixed through drawing; and this is testified by Vasari who met him in person and interviewed him in Mantua in 1541. Most of his inventions were designed so to be passed over to his assistants, and reworked over and over on the construction sites he oversaw. Art historians have called these inventions *primi pensieri* (first thoughts), following Armenini who already in 1587 gave us a precise description of the methodologies experimented by Giulio functional to the new tasks undertaken.

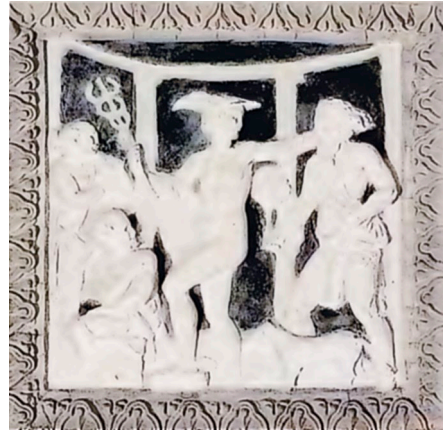
One of the places where this technique was certainly used is the wall and ceiling decoration of the Camera degli Stucchi at Palazzo Te.

I am pleased to dedicate this contribution to the celebration of the 500th anniversary of Giulio Romano's arrival in Mantua.

1. MERCURY, VULCAN AND TWO CHARACTERS

Mercury, Vulcan and two characters

An unpublished drawing belonging to the vault decoration of the *Camera degli Stucchi* at Palazzo Te, which time and neglect have greatly damaged, has recently reappeared (*fig. 1*). The original sheet (180 × 228 mm), very torn and abraded, is



2. Mercury, Vulcan and two characters, stucco decoration. Mantua, Palazzo Te, Camera degli Stucchi, vault lacunar 23.

1a. Giulio Romano, Mercury, Vulcan and two characters (detail).

pasted on a more recent backing sheet that makes a naked eye inspection of the reverse impossible.

At the center of the drawing one can see the god Mercury, whose face is abraded but still recognizable by the cap and the caduceus. On the right appears a character holding a book and an armillary sphere, probably a fortune teller, and on the left two other figures, one sitting on a stool and the other standing with a hammer on his shoulder, recognizable as the god Vulcan (*fig. 1a*).

Albeit missing the lower portion of the stucco, the drawing precisely matches the 23rd lacunar (*fig. 2*) in the barrel-vault of that *Camera* (*fig. 3*).

In this drawing one can perceive immediately the hand of a skilled draughtsman, who is not slavishly copying but traces the composition with free and decisive pen marks, wisely dosing a fine hatching and a light watercolor to define the depth. The richer definition of the architectural background, which the *stuccatore* has clearly simplified in the following execution, only adds to the mystery surrounding this valuable artwork. As far as I have been able to verify, this drawing, forgotten somewhere in France, is unpublished and all sensible data about its provenance are irrecoverable.

It is a drawing that takes us back to the *Palazzo* in Mantua which Federico II Gonzaga started as a marquis around 1525 and finished as a duke about a decade later. A building whose function changed with the unfolding of events, from a



country villa, a pleasant refuge where to find “honest rest” and live his love affair with Isabella Boschetti, to a monumental palace intended to show off the power of the rising Gonzaga dynasty.

The vault stuccoes

In the Palace room known as *Camera degli Stucchi* the protagonists have always been the stuccoes on the walls depicting the marching Roman army. The twenty-five mythological and pagan scenes that decorate the ceiling have always taken a back seat. Even Verheyen, the German art historian who left us a formidable study of Palazzo Te and has gone further than anyone else in the symbolic interpretation of its decorative apparatus observes that they are like an assembly that no intellectual framework seems to link, indirectly confirming the marginality of this decoration¹. A “marginality” however coming more from its setting in the room than from its intended quality, as the survived *invenzioni* by Giulio Romano still show.

Many of the stuccoes have suffered damage and mutilation over time and doubts about the interpretation of several scenes still remain, as it is well pointed out by the great art historian Gombrich in a later review².

3. Mantua, Palazzo Te, Camera degli Stucchi, the barrel-vault (Verheyen's lacunars numbering):

- 1 The forge of Vulcan
- 2 Diana nursing with an old woman and a handmaid
- 3 Sleeping woman with blowing genius
- 4 Education of Cupid
- 5 Venus on a chariot driven by Mercury
- 6 Diana nursing and female figure or Caritas Romana
- 7 Nursing woman and river divinity or The Golden Age
- 8 Nymph accompanied by two putti
- 9 Two warriors in combat
- 10 Venus and Adonis with Hymene and Pan
- 11 Ceres with three reapers (or Persephone and Dionisus)
- 12 Woman enthroned, horse, ram and lion
- 13 The Three Fates
- 14 Baptism scene
- 15 The Fireplace
- 16 Neptune riding an hippocampus
- 17 Soldier accompanied by two women
- 18 Bacchus with putti harvesting
- 19 Jupiter with Justice and Prudence
- 20 Hercules and Fortune or Silenus
- 21 Apollo crowns a character
- 22 Woman with faun and nymph
- 23 Mercury, Vulcan and two characters
- 24 Old man on shore and three figures on a boat
- 25 Cronus with his three sons

It is well known that the complexity of the works at Palazzo Te and the contemporary and posthumous success of Giulio's inventions make a comprehensive survey and classification of the graphic corpus originated even from a single room of the Palace a hard task. The problems arise not from the scarcity but from the overabundance of graphic works and from the restless swings of their attributions. We must remind what Hartt wrote in his exhaustive researches around the graphic corpus of Giulio Romano in 1958: "The following handlist [less than 400 items] includes all the drawings I believe are by the hand of Giulio Romano. They represent a minute fraction of the thousands of sheets I have examined in European print rooms [...] most of untenable attribution"³.

Autograph *modelli*, copies and workshop instrumental sheets sometimes retouched by Giulio were very likely assembled together in the construction site. Their fate after Giulio's death is difficult to reconstruct. It is possible that some were private and some were *de facto* property of the Gonzaga State. The formers were inherited by his son Raffaello who in 1555 sold them to the antiquarian Jacopo Strada⁴. These went with him to Vienna when he entered the service of the Habsburgs and to Bavaria when he moved to the court of Duke Albert v, to be subsequently dispersed. The latter remained in the Mantuan archives for a long time; were seen by many artists, including Armenini and Rubens, who retouched several of them, before taking them too their way abroad.

Unfortunately the documents referring to the works and related payments for Palazzo Te are today incomplete and lost just for the years 1529-31 when the decoration of the *Camera degli Stucchi* was carried out, so the ceiling of that room still retains much of its secrets.

The survived drawings

A preliminary and perfectible research has allowed me to identify twenty drawings referable to fifteen lacunars. It must be underlined that here I have omitted the extensive project of graphic documentation commissioned by Jacopo Strada around 1570 to Ippolito Andreasi which includes a design of the entire barrel-vault, since it has little relevance to the present study. For the same reason I have also ignored the well recognizable copies of Giulio's drawings referables to the lacunars that were in Strada's possession at his death, published in the book of D.J. Jensen⁵.

In the following tables all the twenty drawings are reported with references to the last known locations. Among them only six are looking confidently attributable to Giulio Romano, although Hartt, who knew the Ellesmere collection, only includes the models for lacunars 6 and 9 in his inventory of Giulio's drawings. They are the models for the lacunars 6, 7, 9, 12, 21, 25. A seventh, model for lacunar 11, is dubious⁶.

Indeed, we must keep in mind that about attributions between Giulio and his workshop collaborators there will never be full agreement among scholars due to lack of control data.

The remaining thirteen, made by different authors and for different and still unclear purposes, I have tried to re-assemble on stylistic features. This process, based on personal feeling and disregarding museum attributions, has given the output shown in the following tables.

table 1. Giulio Romano

Lac.	Description	Location
6	Nursing Diana and female figure	Museum Chantilly (inv. DE73)
7	Nursing woman and river Divinity	Ellesmere Collection; now Chicago private collection*
9	Two warriors in combat	Budapest Fine Arts Museum (inv. 2124)
12	Woman enthroned, horse, ram and lion	Ellesmere Collection; now Bologna private collection
21	Apollo crowns a character	Ellesmere Collection; now New York private collection
25	Cronus with his three sons	Louvre (inv. 3623)
11	Ceres with three reapers	Louvre (inv. 3504)**

* it is known a copper engraving attributed to Battista Franco

** a copy in poor condition has been auctioned on Januar 28, 2024 (digital image available)

Three drawings are attributable to an artist I name “A” (*see table 2*). A is stylistically close to Giulio’s ways, using almost “plastic” images rendered with strong watercolors. The details of draperies are also well imitated. All these drawings come from the famous Jabach collection which entered the Louvre in 1671. Jabach acquired a large selection of the drawings belonged to Charles I Stuart, coming in turn from the collections of the Dukes of Mantua purchased by the King in 1628 through Nicholas Lanier and Daniel Nys, his agents in Italy.

It is interesting to see how the *Education of Cupid* (fig. 4) combines two different compositions by Giulio: the right side coinciding with the stucco of the lacunar 4 and the left matching another stucco, located in the north-west corner of the *Camera delle Aquile*, a *Judith with the head of Holofernes* (fig. 5).

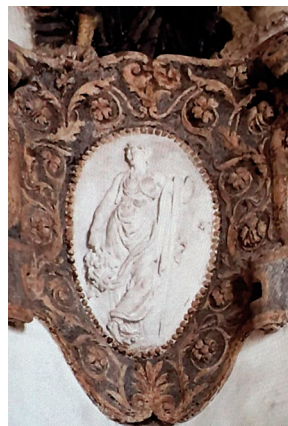
If it is a faithful copy, we can see a work unusual for Giulio’s habits, bearing two unrelated subjects employed in two separate decorations.

table 2. Artist A

Lac.	Description	Location	Image
4	Education of Cupid	Louvre (inv. 3656)	fig. 4
7	Nursing Diana and female figure	Louvre (inv. 3643)	
9	Venus and Adonis with Hymene and Pan	Louvre (inv. 3659)	



4. *Giulio Romano (after)*, Education of Cupid and Judith with the head of Holofernes, pen, brown ink and brown wash, white heightening. Paris, Louvre, inv. 3656.

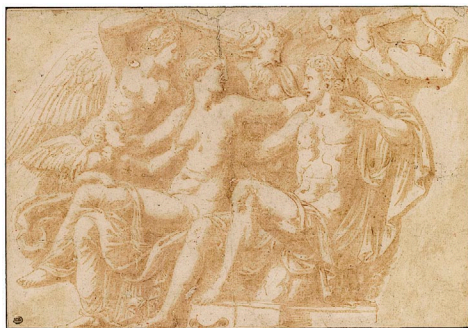


5. *Francesco Primaticcio (attrib.)*, Judith with the head of Holofernes, stucco decoration. Mantua, Palazzo Te, Camera delle Aquile.

Three drawings are attributable to an artist I name “B” (*see table 3*). B is a fine artist, who shapes the figures using soft-edged watercolored contours. These drawings have two separate provenances. The first and the second come from the collection of Ercole III d’Este, requisitioned in Modena by the French Revolutionary Government in 1796. The third passed through the private collection of Nicholas Lanier, the aforementioned agent of Charles I, as proved by his mark in the lower right corner, to enter the Saint Morys collection and end up in the Louvre museum following the requisition of the Assets of the Emigrants in 1793⁷.

To these perhaps a fourth drawing could be added. It belongs to lacunar 7 and is today in private collection. I can provide the image to anyone interested.

6. *Giulio Romano (after)*, Venus and Adonis with Hymene and Pan, pen, brown ink and brown wash. Paris, Louvre, inv. 3485.



opposite, left

7. *Giulio Romano (after)*, The Three Fates, pen, brown ink, Paris, Louvre, inv. 18855.

opposite, right

7a. *Giorgio Ghisi*, The Three Fates, engraving. Bassano del Grappa, collezione Remondini, inv. VIII/232/927.

table 3. Artist B

Lac.	Description	Location	Image
3	Sleeping woman with blowing Genius	Louvre (inv. 3698)	
10	Venus and Adonis with Hymene and Pan	Louvre (inv. 3485)	fig. 6
12	Woman enthroned, horse, ram and lion	Louvre (inv. 3704)	

Four drawings are attributable to an artist I name “C” (see table 4). C defines the figures with thin and marked brown ink outlines, adding a little watercolor. This is a group whose consistency is further enhanced by the peculiarity of bearing handwritten ink annotations illustrating the subjects of the drawing and including a scroll always beginning with the word “Vide”. Their stylistic code differs from all the other drawings here considered. Shared between the Louvre and the Albertina museums, neither come up with an explanation of these handwritings certainly belonging to the same hand. They could be preparations for engraving, since for *The Three Fates* is known an engraving by Giorgio Ghisi dated 1558 (fig. 7a) where, as in the drawing, the trees in the background that frame the scene in the stucco are missing. For the sheets in the Louvre, belonged to the Count of Orsay, the attribution fluctuates among the Italian, French and German schools, with a dating at the 16th century. The sheet in the Albertina is dated around 1800.

table 4. Artist C

Lac.	Description	Location	Image
3	Sleeping woman with blowing Genius	Louvre (inv. 18857)	
7	Nursing woman and river Divinity	Albertina (inv. 42069)	
13	The Three Fates	Louvre (inv. 18855)	fig. 7
20	Hercules and the Fortune	Louvre (inv. 18856)	



It is important to note that three of the thirteen non-autograph drawings have accepted pre-existing drawings by Giulio:

- *Diana nursing and female figure* (lacunar 6)
- *Nursing woman and river Divinity* (lacunar 7)
- *Woman enthroned, horse, ram and lion* (lacunar 12).

Since those drawings belong to the artists A, C and B respectively, we can reasonably assume that those artists are making more or less faithful copies from Giulio's drawings.

The outstanding three

The last three drawings, including *Mercury, Vulcan and two characters*, stand apart (see table 5).

table 5. Outstanding drawings

Lac.	Description	Location	Image
1	The forge of Vulcan	Ellesmere Collection	<i>fig. 8</i>
1	The forge of Vulcan	Besançon (inv. D1639)	
23	Mercury, Vulcan and two characters	private collection	<i>fig. 1</i>

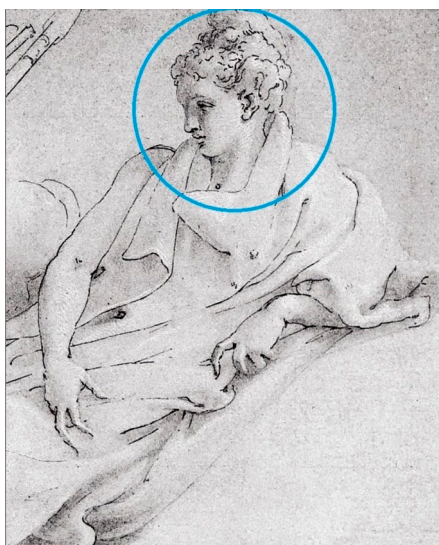
The Besançon drawing seems to me of a lesser quality and is reported only for the sake of completeness. The other two, although not by the same hand, have something which supports their juxtaposition. While they are referable to the decoration of Palazzo Te, both show physiognomic features and graphic styles that can be seen in other drawings not concerning the same Palazzo.

The Ellesmere sheet (*fig. 8*) is populated by physiognomies that return in later drawings of Primaticcio at Fontainebleau. The young man clinging to Vulcan's shoulder, with his almost feminine grace, is very close to the Goddesses and Muses of the Primaticcio's drawings for the Galerie Basse, as the *Pallas* (*fig. 9*). The figure of Vulcan and the character behind the god's left arm are likewise close to the figure of Perillus and to the characters who in the *Torment of Perillus* (*fig. 10*) are forcing Perillus into the bronze bull.

Since the coincidences are not existing, in the Ellesmere drawing I see a bridge between Mantua and Fontainebleau.

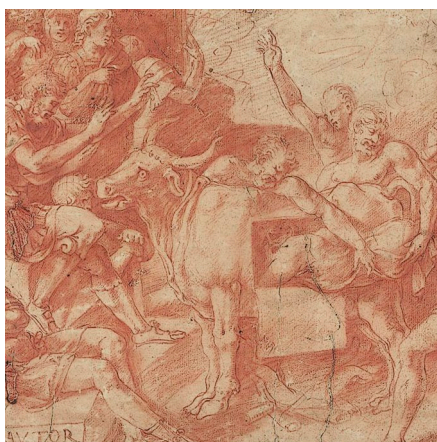
Of course nothing prevents the Ellesmere drawing from being a copy of a lost original by Giulio, as the existence of the other copy in Besançon could suggest. However we know that when Giovanni Battista Mantovano and Francesco Primaticcio were working in the *Camera degli Stucchi* (1529-30) the visit to Mantua of the new emperor Charles V took place (April 1530).

8. *Giulio Romano (workshop), The Forge of Vulcan, pen, brown ink and brown wash. Ex-Ellesmere Collection, location unknown.*



9. *Francesco Primaticcio, Pallas (detail), pen, brown ink and grey wash, white heightening. Paris, Louvre, inv. 8562.*

10. *Francesco Primaticcio, Torture of Perillus with the copper bull (detail), red chalk. Haarlem, Teylers Museum, inv. K III 008.*



With the planned visit of the new emperor and with Giulio engaged full time in the celebrations, inventing and managing all ephemeral decorations, it could have been acceptable, to keep the work running at Palazzo Te, that some inventions for non-essential decorative details be delegated to artists sufficiently qualified in the eyes of Giulio as Francesco Primaticcio. Unfortunately, no drawing by his hand which can be traced back to the activities carried out at Palazzo Te is recorded or has ever come to light. Despite that, the artistic stream that flows between Mantua and Fontainebleau is quite evident and Primaticcio must have been the pivot around which the whole process developed.

The Ellesmere drawing, although I am aware that my interpretation remains disputable, can be a legacy of it.

Unlike it, *Mercury, Vulcan and two characters* appears undoubtedly “in the style of Giulio” whatever it can mean. Truly the liveliness, boldness and expression so characteristic of most of his works seems tuned down, but one can wonder if that “drama mood” is preserved in all subjects and in all periods of Giulio’s twenty-year activity in Mantua, so as to become his indispensable “trademark”. Indeed Giulio used several graphic manners yielding different outputs and it is sufficient to look at some of his instrumental drawings for the bas-relief of the marching Roman Army to realize it. As Hartt pointed out, his pen style ranges “from furious violence to the most delicate fancy”.

Mercury, Vulcan and two characters: *a closer look*

Usually, Giulio’s *modelli* for the stuccoes pursue more three-dimensionality, obtained by means of sturdy brown ink wash, but in the *Mercury, Vulcan and two characters* highly-finished model it could have weakened due to the poor state of conservation. An acceptable comparison perhaps can be made between this drawing and the supposedly Giulio’s *Cronus with his three sons*, model for lacunar 23, now at the Louvre. The drapery in the figure of Cronus is quite similar to the drapery wrapping the figures in the *Mercury* drawing (*fig. 11*)⁸. Furthermore the physiognomy of the character seated on the stool, although the rendering of the curls is simplified, can be compared to the Vulcan’s in the enigmatic drawing *Venus, Vulcan and Cupid*, preserved at Windsor and assigned by Popham and Wilde to an “abil pupil” of Giulio (*fig. 12*)⁹.

Was there an unknown talented artist drawing some of the vault stuccoes? We know Giulio did not let talented artists into his workshop: what happened to Penni and to Primaticcio himself tells us.

Great confusion under the sky.

The drawing of the Royal Collection exactly matches the description made by Vasari of one of the few frescoes painted by Giulio himself¹⁰. The long-destroyed fresco decorated the fireplace in the home of the organist of the cathedral in Mantua, a personal friend of Giulio. The Windsor sheet, squared for the transfer, is certainly the one used by Giulio as the model, a model clearly reusing the figure of Vulcan drawn in a sheet coming from the Raphael’s workshop (*fig. 13*). This simple fact seems to confirm Giulio’s autorship of the Windsor model, being inconceivable that he would work with the model designed by one of his workshop assistants and even that he would “lend” his Raphaelesque drawing to one of them. The autorship of the Windsor drawing has recently been accepted by Stefano L’Occaso¹¹.

Even the dating of the fresco, which can be obtained with due caution from the text by Vasari¹², is compatible with the years in which the decorations of Palazzo Te were carried out.



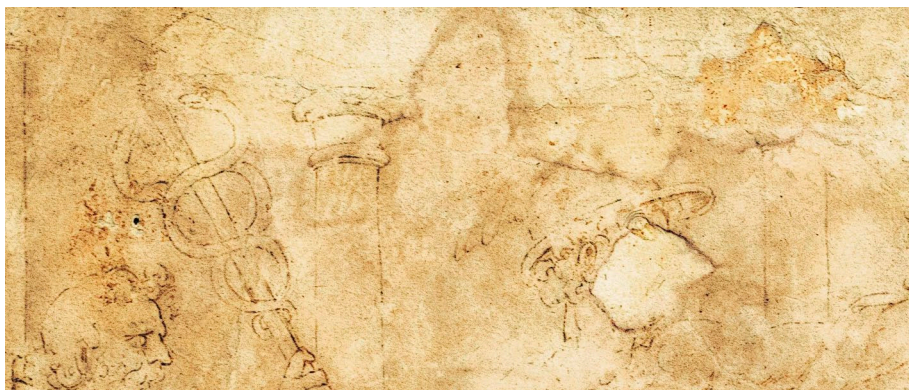
11. *Drapery comparison with Cronus and his three sons, pen, brown ink and brown wash. Paris, Louvre, inv. 3623.*



12. *Giulio Romano (workshop), Venus, Vulcan and Cupid, pen, brown ink and brown wash, white heightening, squared for transfer. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024.*

13. *Giovan Francesco Penni, Venus, Vulcan and Cupid, pen, brown ink and brown wash, white heightening, squared for transfer. Paris, Louvre inv. 618.*





14. *Giulio Romano*, Mercury, Vulcan and two characters
(architectural background), pen,
brown ink and brown wash.
Private collection.

opposite
15. *Giovan Francesco Penni*
and *Giulio Romano*, Baptism of Constantine,
wall fresco. Vatican Museum, Sala di Costantino.

The most convincing evidence is hidden in a detail that Stefano L'Occaso pointed out to me in a private communication. The background of the drawing perfectly takes up the architectural motif of the Lateran Baptistery, hardly visible but indisputable (*fig. 14*); a motif forcibly simplified in the stucco (*see fig. 2*).

This architectural setting appears in the fresco decoration of the *Sala di Costantino*, commissioned by Pope Leo X in 1517 as a celebration of the triumph of Christianity over paganism and of the primacy of the Roman Church. Sanzio, busy with so many commitments, just had time to draw the cartoons before he suddenly died on April 6, 1520. The work (*fig. 15*) was carried out by his two most qualified pupils: Giovan Francesco Penni and Giulio Romano. The execution of the figures is attributed to Penni, the architectural background that sets the scene in the Lateran Baptistery to Giulio.

This setting, which in the fresco and in the drawing appears identical, although simplified with respect to the baptistery in the church of San Giovanni in Laterano, is the main element that points to Giulio. It is an *invenzione* that is hard to imagine by another artist and worthless for any copyst.

As a matter of fact, Giulio's drawings were as much sought after as accessible, as proven by the two thefts by his assistants Dionisio Brevi and Aurelio Buso that took place in that period (1530-31)¹³.



Moving to France in 1531 Primaticcio did bring with him instrumental drawings originated from Palazzo Te in order to have models for the decorations of Fontainebleau: well known is the composition of *Venus and Adonis with Hymene and Pan* reused to decorate a fireplace in the Queen's Chamber. It is reasonable to suppose that the drawings exported by Primaticcio were referring to the rooms of the Palace in Mantua where he had worked as a plasterer, and the lacunar 23 being worked by Primaticcio, according to Ugo Bazzotti¹⁴, very likely he had available the *modello* to carry along with him, with or without Giulio's permission. All those exported drawings never came back.

Facts about the *Mercury* drawing as: (i) it was discovered in a private house in France by a dealer of antiquities; (ii) its terrible condition must be due to a long forgiveness in France; (iii) its subject takes us back to Mantua where in origin it belonged, make reasonably confident that only Primaticcio can have brought that drawing in France. A feasible hypothesis could imagine Primaticcio bringing to France his copy of Giulio's model for lacunar 1 and Giulio's model for lacunar 23.

It is a fact that in the account of his experience at Palazzo Te under the direction of Giulio, reported by Vasari in the 1568 edition of the *Vite*¹⁵, Primaticcio only mentions the *Camera degli Stucchi* which he evidently thinks was the undertaking that left him the most memories and work materials.

The recurrence of similar facial physiognomies in several different characters drawn both in Mantua and in Fontainebleau is certainly a fact that could be worth further research and interpretation.



16. *Giulio Romano (workshop)*, *Horsemen at a gallop*, pen, brown ink and brown wash. Private collection.

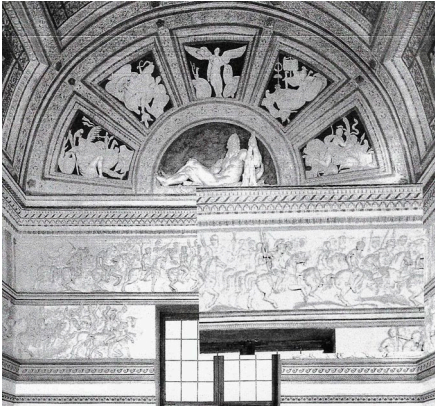
2. THE COSWAY DRAWING AND THE SINGULAR CASE OF THE LOST PAW

The Cosway drawing

Horsemen at a Gallop (fig. 16) is a pen and brown ink drawing (265 × 409 mm) partially watercolored that bears along the lower margin an old handwritten annotation “Julio Romano” and the mark of Richard Cosway (1742-1821), an English painter and miniaturist of the Regency era. It has been laid down on a backing sheet already in ancient times and, unlike the pen annotation, the mark of the Cosway collection has been stamped afterwards.

This drawing, that will henceforth be called “the Cosway drawing”, reappeared on the market in the last decade of the past Century. It was attributed to the School of Giulio Romano with a precise reference to the bas-relief located in the *Camera degli Stucchi* of Palazzo Te in Mantua, a frieze worked, according to interpretations of the incomplete documents, between 1527 and 1531 (fig. 17).

The drawing has a very respectable provenance anchored by the mark (Lugt 628) to the Cosway collection, auctioned in London in two stages on February 1822 and on March 1828¹⁶.



17. Mantova,
Palazzo Te, Camera degli Stucchi,
east wall frieze (concerned portion zoomed).

18. Handwritten annotations on the
Cosway (top) and on the Hudson
(bottom) drawings.

Lugt informs us that Cosway was a pupil of the painter Thomas Hudson who in 1747 had purchased the collection of Jonathan Richardson, the same Richardson who had been Lord Somers' consultant in the acquisition of the Resta's drawing books in 1710. So from Cosway a historical pathway could trace it back to the famous collector of the 17th Century known as Padre Resta (1635-1714):

COSWAY *pupil of*
Thomas Hudson *buyer of the collection of*
Jonathan Richardson *art consultant of*
Lord Somers *buyer of Resta's drawing books*
PADRE RESTA

Going back up to Padre Resta does not imply that this drawing once has belonged to his collection; but it makes an interesting point that Genevieve Warwick, investigating the life of Padre Resta and his relationships with contemporary collectors and connoisseurs, highlights how these instrumental sheets, once without appeal, had been re-evaluated from working tools to objects of prestige and social promotion¹⁷. Furthermore it can hardly be a coincidence that the handwritten annotation "Julio Romano" in the Cosway drawing, ancient and prior to its gluing on the new backing sheet, is very similar to the one on the drawing *Horseback Players* (fig. 18) once belonging to Hudson's collection. It is reasonable to imagine that the paths of these two drawings somewhere and at some time have crossed.

The relevance of the Cosway drawing seems to grow as its details are being explored.

The Cosway drawing is undoubtedly part of the huge repertory originated from the wall bas-relief of the only room of Palazzo Te entirely decorated with stuccoes. A repertory where can be found drawings by Giulio and drawings by his assistants, finished and unfinished sheets, not to mention the crowd of contemporary and

later copies. A repertory of which only a minimal fraction has actually partaken in the working of the stucco frieze during those days. This latter group of drawings, whose historical relevance cannot be overlooked, albeit reduced overtime by dispersions and destructions, still can help to understand the complex working dynamics of the site. Oberhuber¹⁸ emphasizes the great stylistic variety in this repertory of drawings that is however characterized by a constant repetition of figures. Such *corpus*, which holds an important place in the history of Italian art, is today almost entirely preserved abroad.

In his monumental work on Giulio Romano published in 1958 Frederick Hartt¹⁹ lists about ninety drawings by Giulio referable to the works of Palazzo Te, nine of which referable to this wall bas-relief. To them, without considering the Cosway drawing, at least four can be added: two drawings in the Louvre attributed to Giulio by R. Bacou, a drawing cited by Verheyen²⁰ and that *Horseback Players* auctioned in London by Christie's. They are shown in *table 6*.

table 6. Drawings by Giulio or his workshop referable to the wall frieze in the *Sala degli Stucchi*

Description	Location	Attribution
1. Soldiers with women and children	Louvre (inv. 3549)	Hartt
2. Military baggage train with women and children	Louvre (inv. 3550)	Louvre
3. Soldiers with shields and banners	Louvre (inv. 3551)	Hartt
4. Slingers	Louvre (inv. 3552)	Hartt
5. Soldiers with banners	Louvre (inv. 3553)	Hartt
6. Archers	Louvre (inv. 3554)	Hartt
7. Horseman at a gallop	Louvre (inv. 3555)	Hartt
8. Three horsemen	Louvre (inv. 3556)	Louvre
9. Astrologers and Fortune Tellers	Louvre (inv. 3557)	Hartt
10. Priests on horseback	Louvre (inv. 3558)	Hartt
11. Soldiers at the ford	Albertina (inv. 14201)	Hartt
12. Soldiers crossing a bridge	H. List collect. Munich	Verheyen
13. Horseback Players (<i>Christie's auction, London 5-7-2016</i>)	?	Christie's

Here I leave out a set of twenty-one drawings held in the Louvre collection, reworked by Peter Paul Rubens when, in the position of Gonzaga court painter, he had access to court archives.

For the thirteen drawings of *Table 6* the relevant issue is that among them there are substantial differences in the execution technique and in the state of finish that can be justified only by different purposes and/or workstages and by the incomplete survival of a sequence of progressively refined sketches. Some of them could be instrumental drawings transferring Giulio's first compositions or *primi pensieri* to following sheets for subsequent working, but also works for archiving or other purposes cannot be excluded (*figg. 19-21*).

19. Giulio Romano
(attrib.), Military
convoy with
Slingers, pen, brown
ink and grey wash,
stileto traces. Paris,
Louvre, inv. 3552.



20. Giulio Romano
(after), Three
Horsemen, pen,
brown ink. Paris,
Louvre, inv. 3556.



21. Giulio Romano,
Soldiers at the ford,
pen, brown ink and
brown wash. Vienna, Albertina, inv. 14201.

The Louvre drawing

The drawing by Giulio Romano for the same portion of the wall frieze (fig. 22), reported in *Table 6* at #7 and traditionally referred to as the “finished *modello*”,

22. Giulio Romano, Horsemen at a gallop (left half), pen, brown ink and brown wash, traces of black chalk. Paris, Louvre, inv. 3555.





23. *The lost paw: the Louvre drawing (left) vs. the Cosway drawing (right).*

is in the graphic department of the Louvre. It belonged to the famous collector Everhard Jabach and entered the Royal collections in 1671.

The lost paw

When the Cosway drawing reappeared in the market it was regarded and offered as a copy, without any additional comment. However, drawings like the Cosway drawing, both because they can originate only from specific working procedures and because there is little reason to keep them once their function is exhausted, are somehow “special” and can retain a greater number of information than a quick glance can see.

I soon started to suspect from many clues that it could possibly be one of the sheets used when and where Giulio’s inventions were turned into stuccoes, but I could not come to any unrejectable evidence.

The evidence has been right under my eyes for a long time but I could not see it. A carbon trace that can be only defined as the “ghost image” of a horse paw peeps out on the Louvre drawing exactly where in the Cosway drawing the same trace shows up as a well defined contour line (*fig. 23*).



24. Missing details in the background figures: the Louvre drawing (left) vs. the Cosway drawing (right).



25. Missing details in the helmet crest: the Louvre drawing (left) vs. the Cosway drawing (right).

The pen profiling of the paw, perfectly executed in the Cosway drawing, had not taken place in Giulio's finished *modello*. The consequence is still openly visible on the drawing of the Louvre where that paw coming from the Giulio's composition sketch used as the original matrix was not redesigned in the finished *modello* and the erasing of its carbon trace has been incomplete. Any copy drawn from the Louvre finished *modello* or from any other later copy should not show the paw.

All this makes the Cosway drawing a document of appreciable rarity and indisputable interest.

As can be expected from the timeline of the working procedure, the matching of the Cosway drawing to the finished drawing by Giulio is close but not perfect and some details of the Louvre drawing are missing in the Cosway drawing.

The horsemen in the background on the left side of the Cosway sheet are missing (fig. 24) and the same happens to the crest of the helmet of the horseman in the foreground on the right side (fig. 25). Despite these gaps the Cosway drawing takes up the Louvre drawing almost literally, resuming in full the profiles of the figures. As Amedeo Belluzzi, whose precious contribution I sincerely thank, has pointed out to me in a private mail exchange²¹, these missing details, poorly justified



26. Comparing the Cosway drawing with the Albertina unfinished model.

in an otherwise extremely faithful copy, are better explained by the working stage of an ongoing process, prior to the finalization by Giulio of his archived *modello*.

The two hooked brackets at the right end of the sheet which allude to a continuation are consistent with the instrumentality of this drawing, a sheet that could have belonged to a series developed to support the sculptors of the bas-relief. Unfortunately, none of the following sheets has survived or has yet been traced and so it is impossible to gauge the extension of such series.

Its unfinished appearance, with an evident imbalance between the figures on the left side, more refined and of higher quality, and those on the right side, just outlined, introduces the question whether Giulio did not limit himself to the inventions but participated in the subsequent graphic development of the project.

The answer, which is not in the Cosway drawing, could be searched in the drawing at the Albertina, reported in *table 6* at #11, given its higher quality.

The Albertina drawing, that can be compared to the Cosway drawing as state of art, is regarded by the hand of Giulio. It highlights on one side the habit of replicating stereotyped figures in the background and on the other the likelihood of Giulio's progressive elaborations of the spatial definition by means of the brown wash. Both sheets may be placed in the hazy area where the works of Giulio and those of his assistants mix and mingle (*fig. 26*). A faithful copy of the Albertina drawing is in the *Roman Sketchbook* of Girolamo da Carpi who visited Mantua three years after Giulio's death.

Features enlightened by the Armenini legacy

To further enhance the investigation of the Cosway drawing it is helpful to remember what Giovan Battista Armenini wrote half a century after those days. Armenini, who had been a modest painter but a distinguished scholar of the generation following Giulio Romano and could see the drawings of Giulio and his workshop that remained in Mantua, in his treatise on painting *De' veri precetti della pittura* ("The true precepts of painting") published in 1587, describes Giulio's method for the elaboration of his inventions to be passed on to his assistants:

He kept it this way, took a sheet of thin paper, and on that with lead, or with charcoal, which he had in his hand, he drew what he had in mind, then dyed the reverse of that sheet everywhere with carbon, and then took another clean sheet, and transfer-traced that design, or sketch on that sheet with a brass or silver stylus, so that everything that was drawn above on the first sheet and then profiled remained. And then once had thinly ink-profiled, he removed the coal traces that there were left of the cast, by tapping on it a handkerchief, or other thin cloth, so that the profiles were then seen to remain clean, and without stain, or any sign underneath. of them, then he finished them, either with a pen by sketching, or with watercolor.

It is reasonable to assume the method described by Armenini²² as utterly needed for the massive production of drawings required in the making of a 120 meters bas-relief. A quick calculation allows us to conclude that around 300 sketches by Giulio of "what he had in mind" coal dyed on the reverse were employed²³. As far as I know, none of these sketches has ever been found, which leads to conclude that they were all destroyed. The instrumental replicas originated in the construction site by the method described by Armenini have largely met the same fate; however a small but not negligible number of these "copies" could still be scattered in the various collections awaiting rediscovery and reevaluation.

Hartt in his study had already noticed that many of Giulio's pen and wash drawings still showed traces of the charcoal marks which were not always removed.

Clearly the process described by Armenini, besides being cooperative and replicable several times, provided Giulio with an effective way to maintain control over the "outsourced" execution of his inventions, but necessarily it leaved down traces of coal dust, coal transfer profiles and stylus grooves.

Armenini's deductions, coming from the direct observation of the drawings that had remained after the Master's death, are not the only guide in the reconstruction of the complex dynamics enforced at Palazzo Te, but they perfectly frame the Cosway drawing and unfold many of its riddles.

The grooves made by a thin stylus in correspondence with the contour lines (*fig. 27*), the residues of coal and the carbon traces of transfer, particularly evident on the arm of the horseman in the foreground on the right (*fig. 28*) are recomposed like pieces of the same puzzle.



27. Cosway drawing: furrows due to the transfer tracing.



28. Cosway drawing: arm carbon contour lines and coal dust.

Sheets showing these features are not unfrequent, their existence depending on the request of a replication process and on the effectiveness with which all marks of the transfer activity are removed before perfecting the drawing itself. Indeed some of the drawings listed in *table 6* are described in the “fiche” published by the Louvre as showing carbon (*pierre noire*) and stylus (*stylet*) traces, but sheets where these features are so evident and extensive are rare.

A well known example of a very similar “state of art” is the couple of drawings *Dedalus and Icarus* of the Chicago Art Insitute composed by a finished model



29. Giulio Romano, *Dedalus and Icarus*, pen and brush, brown ink and brown wash, white heightening. Chicago Art Institute, inv. 1998.96.

30. Giulio Romano, *Dedalus and Icarus*, pen and brush, brown ink and brown wash, white heightening on traces of black chalk. Chicago Art Institute, inv. 1998.97.



31. *Diana Mantovana (aka Diana Scultori), Cavalry March, burin engraving.*



and by its “copy” on which traces of black chalk and stray graphite marks are clearly visible and openly declared (figg. 29-30)²⁴.

Clearly, the proposed reading of the Cosway drawing requires first of all its *superimposability* with Giulio’s finished *modello*. On November 2012 I mailed to the Graphic Arts Department of the Louvre a digital photo asking to measure the quote from tip of the helmet to hoof of the crotch in the second horseman from the left: the measurement reported exactly matched the one taken by me on the Cosway drawing²⁵.

Following the request, the Cosway drawing is mentioned by Laura Angelucci in the catalog of the exhibition *Giulio Romano a Mantova*. “*Con nuova e stravagante maniera*” on page 115.

Conclusions

Certainly the detail of the paw marks a *terminus a quo*. From the moment when Giulio’s finished *modello* was filed, no graphic derivation or print could show this detail any more. In the most notable print of the frieze, engraved by Diana Mantovana in 1575 from Giulio’s autograph drawings (fig. 31), that horse paw is missing. A sheet of this kind, legacy of the complex vitality of the Mantuan building site, as far as I know is the only one preserved in Italy today.

ABSTRACT

Guido Cucchiara presenta due disegni inediti che sono in relazione con i lavori di Giulio Romano e della sua bottega nella Camera degli Stucchi di Palazzo Te. Tracciati e impiegati nella fabbrica stessa, lasciati grafici delle dinamiche operative messe in opera tra l'*invenzione* di Giulio e l'esecuzione dei bassorilievi, questi cosiddetti *primi pensieri* sono tra i pochi disegni che si conservano oggi in Italia. Del primo disegno, di cui a lungo si erano perse le tracce, l'autore valuta una possibile attribuzione a Giulio passando in rassegna il materiale grafico superstite riferibile alla volta della Camera degli Stucchi. Vengono proposti, inoltre, nuovi documenti di un possibile ruolo del giovane Primaticcio, quale *trait-d'union* tra le scuole di Mantova e Fontainebleau. L'esame del secondo disegno, una “copia” che reca evidenti tracce dell'organizzazione dei lavori voluta da Giulio, svela un sorprendente segreto.

NOTES & REFERENCES

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the art historians from whom I have received invaluable information: Amedeo Belluzzi, Stefano L'Occaso, Stefano Bruzzese and the gentle Ladies of the Centro Studi Stucco.

1. E. VERHEYEN, *The Palazzo Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 123-124.
2. E.H. GOMBRICH, *E. Verheyen, The Palazzo Tè in Mantua: Images of Love and Politics*, review, «Burlington Magazine», 122 (1980).
3. F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958, p. 285.
4. D.J. JENSEN, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court: the Antique as Innovation*, Leiden-Boston, Brill, 2019, p. 666, note 63.
5. *Ibid.*, chapter 13.
6. A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, II, p. 436. See also the *fiche* of the Louvre at the paragraph "commentaire".
7. All informations taken from the corresponding *fiches* of the Louvre.
8. However Belluzzi question the authorship of the Louvre drawing. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, cit., p. 439.
9. A.E. POPHAM & J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1949, p. 240.
10. "Dopo queste opere dipinse Giulio a fresco, per Messer Girolamo organista del Duomo di Mantova suo amicissimo, sopra un camino, a fresco un Vulcano che mena con una mano i mantici e con l'altra, che ha un paio di molle, tiene il ferro d'una freccia che fabrica, mentre Venere ne tempera in un vaso alcune già fatte e le mette nel turcasso di Cupido. E questa è una delle belle opere che mai facesse Giulio, e poco altro in fresco si vede di sua mano" (After these works Giulio painted in fresco for Messer Girolamo organist of the Cathedral of Mantua his very friend, over a fireplace, in fresco a Vulcan who is beating the bellows with one hand and with the other, who has a pair of springs, he holds the head of an arrow which he is making, while Venus tempers some already made ones in a vase and puts them in Cupid's quiver. And this is one of the most beautiful works that Giulio ever made, and little else is seen in fresco by his hand).
11. S. L'OCCASO, *Giulio Romano e dintorni*, Mantova, Il Rio Arte, 2015, p. 85.
12. "In quel medesimo tempo che egli queste et altre pitture lavorava, avvenne che il signor Giovanni de' Medici, essendo ferito da un moschetto, fu portato a Mantova dove egli si morì, per che Messer Pietro Aretino, affezionatissimo servitore di quel signore et amicissimo di Giulio, volle che così morto esso Giulio lo formasse di sua mano" (At the same time that he was working on these and other paintings, it happened that Signor Giovanni de' Medici, being wounded by a musket, was taken to Mantua where he died [on 30 November 1526], whereby Messer Pietro Aretino, a very affectionate servant of that lord and a very good friend of Giulio, wanted that Giulio, thus dead, formed him of his own hand).
13. L'OCCASO, *Giulio Romano e dintorni*, cit., p. 16.
14. U. BAZZOTTI, *Primiticcio a Palazzo Te*, in *Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, gennaio-aprile 2005), a cura di D. Cordellier, B. Py, L. Angelucci e R. Serra, Milano, 5 Continents, 2005, pp. 67-71.

15. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p. 2754 (e-book: ISBN 9788828100904, Liber Liber)
16. Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes*, 1628, 1921.
17. G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
18. K. OBERHUBER, *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pp. 156-157.
19. HARTT, *Giulio Romano*, op. cit.
20. VERHEYEN, *The Palazzo Tè in Mantua*, cit., p. 126
21. "Il termine di riferimento per il suo disegno è il modello di una porzione di fregio nella camera degli Stucchi, conservato al Louvre (inv. 3555) e rintracciabile sul sito del Museo. La corrispondenza iconografica è stretta, ma noto almeno una differenza nel copricapodel cavaliere sulla destra, che non ha l'elmo. Questo particolare induce a ipotizzare che il disegno sia stato realizzato prima di quello del Louvre. Dalla fotografia ricavo l'impressione che i contorni delle figure siano alquanto rigidi rispetto agli autografi di Giulio, che tende a moltiplicare i segni, con effetti di maggiore vivacità. Non ci sono significativi "pentimenti" e l'ipotesi – condivisa da Bazzotti – è che possa trattarsi di un foglio realizzato nella bottega giuliesca per riprodurre e perfezionare la composizione di un precedente disegno che non ci è pervenuto. La mancanza del tratteggio, utilizzato negli schizzi, è un ulteriore indizio a favore di questa tesi. Lo scopo del suo disegno pare essere quello di rendere il chiaroscuro delle figure con l'acquerello. L'operazione non è stata completata, ma alcuni esempi, come il cavaliere sulla sinistra, sono resi con tale efficacia da far pensare a un intervento dello stesso Giulio. L'impressione mia e di Bazzotti è che si tratti di un'opera significativa, dal punto di vista storico e artistico, non di una copia di età posteriore. Altri indizi potrebbero essere ricavati da uno studio diretto, oppure dal confronto, stilistico e dimensionale, con il modello del Louvre. Sarebbe interessante indagare la storia del disegno: nell'angolo in basso a destra c'è un segno che potrebbe essere il marchio apposto da un precedente collezionista. Un cordiale saluto da Amedeo Belluzzi".
22. "Egli teneva questo modo, pigliava un foglio di carta sottile, e su quello col piombo, ò col carbone, che in mano havebbe, disegnava ciò che in mente haveva, di poi tingeva il reverso di quel foglio da per tutto col carbone, e indi pigliava un altro foglio netto, e calcava quel disegno, ò schizzo su quello con un stile d'ottone over d'argento, di modo che vi rimaneva tutto ciò ch'era disegnato di sopra sul primo foglio, di poi profilato che quello aveva sottilmente d'inchiostro li levava l'orme del carbone, che vi erano rimaste del calco, col battervi suso un fazzoletto, ò altro panno sottile, onde li profili poi si vedevano restar netti, e senza macchia, ò segno alcuno sotto di essi, di poi li finiva, ò di penna tratteggiando, o di acquarello" (G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1587, libro I, p. 76).
23. The number is obtained dividing 120 meters by 0,4 meters which is the average length of the sheets measured on the Cosway drawing.
24. "Pen and brown ink with brush and brown wash, heightened with touches of lead white, over traces of black chalk, on ivory laid paper, with stray graphite marks".
25. Here is their reply: "I contact you about the drawing by Giulio Romano which corresponds to part of INV 3555 in the Louvre. As per your request, we measured the distance between the tip of the helmet and the hoof of the crotch: 193 mm (+/- 1 mm)".



1. Mantova, complesso di Sant'Orsola, veduta di scorcio
da via Ivanoe Bonomi, post 1958. Mantova, Archivio di Stato,
fondo fotografico Calzolari, n. 738.

ROBERTO RAGIONE - CLAUDIA LATTANZI

IL COMPLESSO RELIGIOSO DI SANT'ORSOLA A MANTOVA

*Appunti di lettura sul programma architettonico
avviato da Margherita Gonzaga nel «Choro per le Suore»*

Introduzione

Le superstiti testimonianze architettoniche, tuttora visibili, appartenenti al complesso religioso di Sant'Orsola a Mantova si collocano all'incrocio tra corso Vittorio Emanuele II, rilevante arteria stradale cittadina sin dal xv secolo, e via Ivano Bonomi, realizzata negli anni Trenta del secolo scorso. Ideatrice, fondatrice e promotrice, nonché direttrice dell'opera fu Margherita Gonzaga¹, figlia del terzo duca di Mantova, Guglielmo Gonzaga, e terza moglie dell'ultimo duca d'Este, Alfonso II, che a seguito della morte del marito nel 1597 e la devoluzione di Ferrara decise di rientrare nella città natale. Nel capoluogo ducale, retto dal fratello Vincenzo I, Margherita istituì nel 1599 un monastero per suore della compagnia di Sant'Orsola in contrada Borre, oggi via Attilio Mori. In seguito, dal 1602, diede avvio alla realizzazione di un nuovo e sostitutivo convento in Borgo Pradella, nel quadrante orientale della città.

Il legame tra Margherita e il complesso religioso, a cui ella stessa fornì l'impulso formale e realizzativo definendone l'impronta programmatica, fu così forte da preferire alla vita mondana di palazzo una sostitutiva «corte monastica»²: infatti, nel 1603 decise di ritirarsi tra le mura del convento, dove rimase fino alla morte, nel 1618. Sposando un ardente e latente sentimento religioso di vita contemplativa, pur non rinunciando ai privilegi dovuti ai suoi nobili natali, in questo frangente temporale Margherita si impegnò a erigere una gemella «corte *sui generis*, solo a lei sottomessa»³. In tal modo il monastero di Sant'Orsola divenne per Mantova «luogo cardine del prestigio gonzaghesco, oltre che di devozione, secondo solo al Palazzo Ducale»⁴.

Fino all'inizio del Novecento il vasto complesso vantava un'estensione di un intero isolato per profondità, con una superficie ricompresa nelle antiche contrade di Borgo, o Leone Vermiglio, Stabio e Chiodare, confinata tra duplici

aperture: la principale, a sud, verso la centrale via di Porta Pradella (attuale corso Vittorio Emanuele II) e la secondaria, a nord, su via degli Stabili (l'odierna via Solferino e San Martino)⁵.

Dell'originario assetto dell'impianto conventuale, che comprendeva vari edifici collegati da chiostri, portici e giardini, rimangono oggi solo la chiesa ottagonale consacrata a Sant'Orsola, il campanile con una cuspide, anch'essa ottagonale, un portico ad archi su colonne, frammento di uno dei tanti chiostri, con alle spalle un edificio che conteneva il «choro per le suore». Oggi il grande edificio, che costituiva la chiesa interna in contrapposizione alla chiesa esterna, è suddiviso in più ambienti su diversi livelli e viene adoperato come spazio polifunzionale (*fig. 1*).

Negli ultimi due decenni l'intero complesso religioso è stato diffusamente indagato dalla storiografia di settore, con particolare attenzione alla chiesa di Sant'Orsola – opera di Antonio Maria Viani⁶, architetto ducale e figura di spicco nel panorama artistico mantovano tra la fine del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo – e alle numerose e importanti opere pittoriche al complesso destinate, un tempo presenti nei vari ambienti conventuali e ora conservate nei principali enti museali e religiosi cittadini, ascrivibili a pittori come Domenico e Lucrina Fetti, Ludovico Carracci, Carlo Bononi e tanti altri.

Il presente contributo intende offrire una lettura più approfondita della sola chiesa interna, restituendone un'ipotetica e originaria *facies* del sistema architettonico e decorativo, che oggi, per via delle alterne vicende storiche successive, è solo in parte rintracciabile e ricostituibile mettendo insieme le principali fonti dell'epoca. Volendo quindi riattribuire a questo spazio quel peso nodale che doveva avere all'interno del complesso religioso, quale cuore spirituale e aggregativo pulsante della comunità monastica, nonché luogo di sepoltura prescelto dalla fondatrice, la finalità è quella di leggere lo spazio sacro come era all'inizio del XVII secolo per tentare l'interpretazione del vasto programma – ideato da Margherita e avviato con la realizzazione del coro – che si doveva qui esplicitare su più dimensioni: devozionale, artistica e politica⁷.

Il «Choro per le suore»: principali vicende evolutive

Al 27 giugno 1608 si attesta il disegno di un «circuito della grandezza di tutto il corpo della chiesa quale doveva essere il Choro per le Suore»⁸. Il 18 febbraio 1613 avvenne la consacrazione della chiesa esterna e la celebrazione liturgica, da parte del vescovo Francesco Gonzaga, nel «coro delle monache»⁹: presumibilmente a questa data può essere fissato il completamento del cantiere decorativo della chiesa interna. A distanza di pochi anni, godendo della supervisione costante di Margherita, impegnata a portare avanti una vera e propria operazione di

patronaggio artistico, il complesso religioso si poteva dire ormai quasi terminato. Per circa un secolo e mezzo il monastero fu un luogo di prestigio tra le architetture religiose mantovane, ospitando nella clausura – con finalità prettamente educative e con ampie deroghe rispetto all'isolamento imposto dalla vita monastica – personalità illustri della famiglia principesca come Eleonora I Gonzaga, figlia del fratello Vincenzo, Caterina de' Medici, moglie di Ferdinando I Gonzaga, Maria Gonzaga, figlia di Francesco IV Gonzaga, e Isabella Clara d'Asburgo, moglie di Carlo II Gonzaga¹⁰.

Nel 1781 il complesso religioso fu incluso nell'*Editto di soppressione degli ordini religiosi* emanato da Giuseppe II d'Asburgo. L'ordinanza riguardava prevalentemente la chiusura dei conventi dediti alla vita contemplativa, quindi le congregazioni minori e anche quelle femminili¹¹. Poiché all'epoca dell'esecuzione dell'editto a Mantova, nel 1782, all'interno del convento si era costituito un ospedale per le suore e le inferme indigenti provenienti dagli altri conventi cittadini precedentemente soppressi, l'attuazione dell'emendamento per il complesso religioso di Sant'Orsola avvenne solo nel 1786¹².

Gli anni successivi alle vicende soppressive segnarono non solo una massiccia spoliazione di molti degli apparati decorativi, ma anche la riconfigurazione degli ampi spazi interni, presto intercettati come deposito per centinaia di opere d'arte provenienti dai tanti complessi religiosi cittadini dismessi¹³: presumibilmente anche lo spazio della chiesa interna, congeniale per la sua configurazione ad aula unica, venne utilizzato come ricovero.

Nel 1789 si propose di destinare l'intero complesso a uso del Comando militare di Mantova al fine di adattarlo a sede della provianda militare cittadina. A tal proposito gli ingegneri militari realizzarono i piani di trasformazione del monastero: nelle planimetrie redatte non sono però incluse le chiese interna ed esterna con i locali limitrofi, come espressamente dichiarato nei documenti d'archivio: «eccettuata però la Chiesa, e quella porzione di Casa destinata per la casa di S. Giacomo». La proposta, tuttavia, non ebbe seguito per motivi economici e amministrativi. Nel 1791 venne nuovamente presentato il piano di trasformazione del monastero a provianda militare, ma l'imperatore Leopoldo II d'Asburgo-Lorena dispose invece di destinare l'intero complesso alle suore dell'ordine della Visitazione della Beata Vergine Maria, dette Salesiane¹⁴.

Infatti, dal 1792 al 1796 il complesso venne abitato dalle suore Salesiane di Lione che, fuggite dalla Francia a seguito degli sconvolgimenti politici determinati dalla Rivoluzione, trovarono a Mantova ospitalità da parte del governo austriaco¹⁵. In tale occasione vennero compiuti degli interventi di adeguamento degli spazi liturgici, promossi dal conte Luigi Cocastelli, che coinvolsero principalmente il coro e riguardarono in particolare la riconfigurazione dell'area relativa all'altare principale della chiesa esterna e la sua connessione alla chiesa interna; in quest'ultima, anche il riassetto degli stalli lignei esistenti¹⁶.



2. Mantova, complesso di Sant'Orsola, sala auditorium nell'ex coro delle suore, post 1958. Mantova, Archivio di Stato, fondo fotografico Calzolari, n. 740.

3. Mantova, complesso di Sant'Orsola, sala giochi nell'ex coro delle suore, post 1958. Mantova, Archivio di Stato, fondo fotografico Calzolari, n. 741.



Durante la dominazione napoleonica le suore abbandonarono il monastero per il sopraggiungere dell'armata francese¹⁷ e, in seguito, i locali furono adoperati «a scopi militari, ora magazzino, ora caserma»¹⁸. Nel 1811 il governo francese stabilì infine che la proprietà fosse trasferita all'Ospedale Civile di Mantova; il complesso venne quindi adibito a struttura ospedaliera¹⁹. Sempre nello stesso anno il coro fu riconvertito a magazzino del nuovo ospedale: la nuova amministrazione, infatti, «convertì quasi tutto il Coro a magazzino, restrinse il presbiterio, e fu costruita sopra una sala»²⁰.

All'uso ospedaliero del complesso succedette, inoltre, nel 1814 il trasferimento dei padri Camilliani di San Girolamo che determinò la riapertura al culto, nel 1820, della sola chiesa esterna, con conseguente riconfigurazione degli altari e sussidiarietà alla vicina parrocchia di Ognissanti²¹.

Sul finire del secolo, sappiamo dalla letteratura locale che la chiesa interna «è mutata in magazzini della farmacia»²². Probabilmente ai primi decenni del Novecento si può attestare un utilizzo pubblico di uno degli ambienti ricavati all'interno del coro, con la dedicazione al mantovano Vincenzo Giacometti²³.

Giungendo alla storia più recente del complesso, negli anni Trenta del xx secolo la realizzazione dell'attuale via Ivanoe Bononi comportò la demolizione di gran parte delle strutture del monastero, lasciando visibili le sole appartenenti alle chiese esterna e interna²⁴. In quest'ultima si sono avvicendati vari usi, da sala gioco a sala conferenze, a cinema²⁵. Attualmente l'edificio è in gran parte adoperato da «Spazio Studio Sant'Orsola» come centro polifunzionale per attività teatrali e culturali (figg. 2-3).

*«Un vasto parallelogramma elevato e lucidissimo»:
la configurazione architettonica della chiesa interna nel XVII secolo*

Come anticipato, la chiesa interiore appare oggi notevolmente trasformata rispetto ai tempi di Margherita. Segnato dalle molteplici riconversioni – e dalla conseguente dispersione delle opere d'arte, anche minori, che dovevano costituire l'allestimento interno – del coro delle monache è leggibile solo l'involucro architettonico di base. Per definire la spazialità e l'assetto decorativo risulta necessario riferirsi soprattutto alle fonti della letteratura artistica, alle cronache locali e alle testimonianze iconografiche esistenti, le quali permettono di astrarre un'immagine quanto più vicina all'originario aspetto, rimuovendo idealmente le stratificazioni temporali successive.

Le fonti principali cui si è fatto appello sono quelle dei testimoni coevi all'edificazione: la cronaca del religioso Ippolito Donesmondi²⁶ e il documento redatto dal consigliere di Margherita, Tiberio Guarini, sulla fondazione del monastero, prezioso per la descrizione dei vari ambienti del complesso²⁷.

Inoltre, contributi significativi sono la cronaca di Mantova di Federigo Amadei, la guida di Giovanni Cadioli, precedente alle massicce trasformazioni post-espropriazione, l'inventario finalizzato all'espropriazione di Angelo Pescatori, l'elenco delle opere «meritevoli a trasportarsi» nel Regio Ginnasio di Giovanni Bottani e infine il racconto dell'insediamento delle suore della Visitazione²⁸. Importanti sono anche le prime monografie dedicate alla chiesa di Sant'Orsola dai letterati locali tra la fine dell'Ottocento e il secolo successivo, come quelle di Giovan Battista Intra, di Giovanni Zancoghi e di Clinio Cottafavi²⁹. Tra la recente storiografia, citiamo i lodevoli studi critici di Cynthia Anne Gladen sulla figura di Margherita³⁰, di Giulio Girondi sulla figura di Viani³¹ e di Stefano L'Occaso sulle opere d'arte originariamente al complesso destinate³².

Dalle fonti planimetriche e testimonianze iconografiche edite³³ si delinea l'idea spaziale dell'interno: «un vasto parallelogramma elevato e lucidissimo»³⁴, quindi un'aula unica a sviluppo rettangolare con orientamento nord-sud, il cui inviluppo pareggia le strutture conventuali circostanti e che insiste sui suoli degli aggregati edilizi e pertinenze preesistenti, acquistati all'uopo nel Borgo Pradella da Margherita³⁵.

Secondo gli studi di Girondi si può identificare lo spazio del coro con un'area di sedime relativa alla proprietà di Orfeo Fermini³⁶. Da qui, la possibile giustificazione dell'impostazione planimetrica dell'aula, con una marcata direzionalità longitudinale e una dimensione trasversale imposta dall'architettura confinante esistente. Inoltre, la posizione arretrata rispetto al filo dell'asse stradale potrebbe essere legittimata proprio dalla configurazione della proprietà Fermini, con un plausibile spazio aperto interno dove avviare *ex novo* con maggior libertà la realizzazione della chiesa.

L'ambiente del coro doveva essere indubbiamente uno spazio privilegiato nel quotidiano svolgersi della vita claustrale, poiché luogo adibito a funzioni liturgiche esclusive, in primo luogo legate alla giornaliera officatura della preghiera, oltre alla compartecipazione indiretta e filtrata alle sacre funzioni pubbliche, officiate nello spazio ecclesiale esterno. Il coro assumeva quindi un ruolo rilevante nell'intero complesso monastico, ponendosi come uno spazio «filtro» tra la sfera privata della comunità religiosa e quella pubblica.

In Sant'Orsola quest'ambiente era dimensionalmente rilevante: L'Occaso, prendendo a riferimento una mappa catastale di fine Settecento, «per quanto non particolarmente precisa», pone infatti l'accento sul «rapporto proporzionale tra le chiese esterna ed interna»; quest'ultima ha «dimensioni ragguardevoli», paragonabili alla stessa chiesa esterna³⁷.

Alla luce della trasformazione edilizia attuata da Margherita, protrattasi almeno fino al secondo decennio del Seicento, la chiesa interna si trovava così corrisposta al piano terreno dell'impianto conventuale: a est era affiancata da

un passaggio oblungho che segnava il confine perimetrale del complesso religioso e che conteneva una scala di collegamento con i piani superiori e l'accesso al campanile; a sud faceva da testata la chiesa esterna; a ovest vi era un chiostro porticato («loggia»); a nord si immettevano gli spazi del convento attraverso un corridoio aperto («corridore»)³⁸.

L'ingresso principale al coro era da nord, centrato sul lato corto, e avveniva «per una porta quadrata in due partite, con opportune serrature»³⁹: l'apertura costituiva l'entrata dall'ambito della clausura ed era in collegamento anche con l'appartamento di Margherita, posto nelle vicinanze. Sul lato lungo, a ovest, insisteva un'ulteriore apertura, dal chiostro adiacente, probabilmente connessione diretta per l'accesso dall'esterno del convento e a uso liturgico.

Rimane da chiarire il collegamento fisico che poteva intercorrere tra la chiesa riservata alle monache e la chiesa esteriore nel lato corto a sud, non esplicitato espressamente dalle fonti consultate, ma rintracciabile, molto probabilmente, nei due ambiti triangolari che, nella precitata mappa catastale, rettificano l'ottagono nell'impianto ortogonale: sempre nella parete meridionale, si doveva instaurare il rapporto visivo tra il mondo della clausura e il mondo esterno, attraverso le note *grate claustrali*⁴⁰.

Carlo D'Arco rimarca invece l'utilizzo del camminamento sopra la trabeazione della chiesa esterna, come tribuna a uso esclusivo e riparato delle monache: «in mezzo agli archi, allogati al di sopra sono poste diverse tribune in cui le suore, non vedute dal popolo, potevano assistere alle funzioni religiose»⁴¹. La notizia viene riportata poi dai cronisti d'inizio Novecento: «all'intorno girano due file di archi sovrapposti ove sono scavate alcune tribune per le monache, le quali assistevano non viste alle sacre funzioni»⁴².

Prendendo a riferimento la giustapposizione fra coro e chiesa pubblica, rintracciabile tradizionalmente negli ambiti conventuali femminili, anche in funzione delle dinamiche liturgiche, si ritiene da escludere l'utilizzo delle tribune della chiesa esterna, optando invece per l'idea che, all'epoca di Margherita, il collegamento dovesse avvenire quasi esclusivamente attraverso la finestra con grata, posta nella parete divisoria tra i due ambienti. La finestra con grata, integrata in un sistema d'altare più o meno complesso, costituiva l'unico concreto passaggio tra l'interno della clausura e il mondo esterno; la natura filtrante e permeabile del varco permetteva il collegamento visivo e uditivo della comunità claustrale, esclusa dalla vista del pubblico e dei celebranti, ma, allo stesso tempo, inclusa, come uditorio e corpo partecipante, nelle sacre funzioni e nell'acme dell'elevazione eucaristica⁴³.

Nell'inventario redatto da Pescatori il riferimento alla presenza di una finestra con grata è chiaro: per quanto riguarda il fronte d'altare nella chiesa esterna egli afferma che «nel mezzo di detto altare evvi una ferrata a disegno, tutta indorata, che dà la comunicazione con la chiesa interna del monastero»;

per quanto riguarda il fronte d'altare nella chiesa interna la grata rientrava all'interno della macchina d'altare (*infra*). La conferma verrebbe anche dalla precitata planimetria catastale: nel punto centrale della muratura divisoria tra le due chiese presenta una grafica a tratteggio, simile a quella esistente negli ambienti destinati a parlatorio esterno⁴⁴.

Inoltre, notizia dell'esistenza di un sistema di collegamento è fornita dal religioso Fulgenzio Gemma, contemporaneo di Margherita, biografo e confessore di Caterina de' Medici, il quale riporta un episodio che vede coinvolta Caterina nell'assunzione dell'eucarestia: «ordinai alla Sagrestana, quando Madama fusse nel mezzo del coro, per avvicinarsi al finestrino, dove s'haveva à comunicare, le dovesse dir da mia parte»⁴⁵.

Passiamo ora ad analizzare la spazialità nell'alzato: a suddividere le pareti dal sistema di copertura, su tutto il perimetro dell'aula correva continua una trabeazione sostenuta da peducci pulvinati pensili. Questi supponiamo fossero gli unici elementi architettonici a ritmare idealmente la superficie liscia dell'involuppo verticale. Cadioli riporta la presenza di «pilastrini» sulle pareti, probabilmente facendo riferimento alla proiezione dei peducci sulla superficie parietale come scansione ritmica dell'involuppo verticale⁴⁶.

Il sistema trabeato si strutturava con architrave, fregio liscio, sottocornice a dentelli e cornice a mensole: interessante sarebbe approfondire la corrispondenza con la trabeazione della chiesa esterna, che sembrerebbe ricorrere alla medesima quota, con lo stesso motivo decorativo e funzionale nella suddivisione della struttura in elevato della copertura. Girondi, infatti, già riconosce un lessico decorativo nella trabeazione che accomuna coro e chiesa esterna, riconducibile all'operato del Viani presente nei lavori del complesso religioso: per lo studioso, i peducci del coro interno sono inoltre simili a quelli realizzati dallo stesso architetto in Palazzo Ducale, nel vestibolo tra lo scalone delle duchesse e gli appartamenti di Isabella d'Este⁴⁷.

Lo spazio era coperto da un'ampia volta a botte, impostata sui lati est e ovest, unghiata nell'asse mediano da due grandi aperture che, insieme a un'altra finestra, posta al di sopra della cornice della parete d'ingresso, fornivano un abbondante apporto luminoso all'aula. La creazione di questo sistema di copertura, che slanciava e garantiva luce – «elevato e lucidissimo» come ancora appariva il coro alla vista delle suore Salesiane alla fine del XVIII secolo⁴⁸ – doveva rappresentare anche un vanto di solidità nel cantiere costruttivo del complesso religioso, come sottolineato dal contemporaneo Guarini: «sendo già finito il Volto del Coro delle Suore, fatto con ogni diligenza, et Maestria», in contrapposizione alla copertura della chiesa esterna che, invece, venne realizzata due volte: «Onde fu bisogno gettar a terra tutta la Crociera, [...] quale minacciava rovina»⁴⁹.

Sempre Guarini ci fornisce una descrizione del sistema pavimentale realizzato entro un anno dalla consacrazione del coro:

Fatto quanto si è detto di sopra per spatio di un'anno si attese al finimento del Choro, et della Chiesa di fuori del Choro si fece una bellissima salicata di vario legno a partimenti, et di vario colore di bellissima vista, et in mezzo inanzi all'altare volse S.A. che fosse preparata una grande Conca di Marmoro per sepoltura del suo Corpo, quando da Dio fosse richiamata l'anima⁵⁰.

Il pavimento doveva essere quindi composto da tavole in legno disposte in modo da formare, per diversità di essenza e colore, piacevoli effetti decorativi. Probabilmente, la scelta di un pavimento ligneo avvenne per raccordarsi visivamente con la macchina d'altare e gli stalli del coro, anch'essi in legno (*infra*). Inoltre, dalla medesima descrizione si evince un particolare importante, e cioè la presenza di una lastra in marmo davanti all'altare, in netto contrasto materico e cromatico, destinata a coprire la sepoltura del corpo della fondatrice di cui si dirà in seguito⁵¹.

I fianchi longitudinali dell'aula si prestavano alla distribuzione degli scranni del coro, che erano in noce, di fattura alemanna e costarono più di 2000 scudi: alla data di consacrazione della chiesa risultano essere quaranta, commissionati per un numero di monache che si attesta pressappoco a quello⁵². Ulteriori informazioni sulla configurazione degli scranni vengono dalla descrizione dell'intervento trasformativo per il subentro delle suore Salesiane: gli stalli, ancora esistenti, avevano una configurazione a doppio ordine per lato, «di bel legno e di vago intaglio», e presumibilmente potevano estendersi anche nella parete d'ingresso⁵³.

Lo spazio compreso tra gli scranni e la trabeazione poteva risultare libero da apparati decorativi, giacché nella seconda metà del Settecento, nella fase espropriativa, venne deciso l'inserimento di otto tele a chiaroscuro, provenienti dalla chiesa di Sant'Andrea, intento poi non perseguito per questioni dimensionali rispetto allo spazio disponibile⁵⁴.

Per completezza, riportiamo che Cadioli segnala la presenza sulla parete d'ingresso, in corrispondenza delle scansioni parietali determinate dalla proiezione dei peducci, di due

quadretti; il primo de' quali rappresenta il ritorno del Figliol prodigo, fatto per mano del Feti [Domenico]; e l'altro Gesù risvegliato tra la tempesta dagli Appostoli, che è buona copia della Monaca Feti [Lucrina], tratta da un originale di suo fratello⁵⁵.

Poiché riferiti alle figure dei Fetti – Lucrina, entrata in Sant'Orsola dopo il 1614, e il fratello Domenico pittore di corte dal 1612 – i quadri potrebbero essere stati collocati nel coro negli anni immediatamente successivi alla consacrazione⁵⁶.

Inoltre, sempre Cadioli segnala la presenza di «un quadretto della Flagellazione di Cristo della scuola di Tiziano» su una delle pareti lunghe a ridosso dell'altare maggiore⁵⁷: potrebbe essere riconosciuto come il *Cristo alla colonna flagellato*, opera attribuita a Lorenzo Costa il Giovane e presente anche nell'inventario redatto da Pescatori⁵⁸.

La ricostruzione della parete sud del coro, ossia dell'altare, richiede una capacità d'astrazione maggiore rispetto le altre, in quanto al subentro delle Salesiane è attestato un intervento sulla parete di confine con la chiesa esterna, modificando l'originario assetto:

Affin di renderlo atto al nostro Servizio, il Signor Conte Cocastelli innalzar fece una mezza cupola sostenuta da una muraglia in sessagono, che colla sua cavità forma nella Chiesa [esterna] una Capella, [...]. Sopra la parte convessa della cupola che riesce sul coro, fu innalzata una statua rappresentante nostro Signor Gesucristo risuscitato»⁵⁹.

Girondi aveva rilevato senza però approfondire un possibile cambiamento, rispetto la *facies* ai tempi di Margherita, in merito alla cappella maggiore della chiesa esterna: «la simmetria centrale dell'impianto è rotta anche dalla cappella principale, che mostra però interventi tardo-neoclassici (forse solo alle decorazioni)»⁶⁰.

In generale, la costituzione semplice e lineare della chiesa interiore, se rapportata alla chiesa esterna, proiettava verso la grande macchina d'altare, *focus* visivo della comunità monastica che vi faceva quotidiano ingresso, nonché vero fulcro liturgico e meditativo delle astanti. In legno di noce, a completamento materico dei precitati apparati interni, l'altare occupava interamente la parete di fondo, costituendo un articolato sistema decorativo atto ad ospitare variegati episodi pittorici⁶¹. Facendo fede alla descrizione di Guarini⁶², la macchina si compartiva in un ambito centrale alloggiante l'episodio figurativo dimensionalmente più rilevante, l'*Orazione di Cristo nell'Orto*, con sopra una figura di *Pellicano*, a sua volta affiancato da due laterali, di minore portata ed organizzati secondo una scansione orizzontale ternaria: partendo dal basso, sulla destra e sulla sinistra rispettivamente due statue, la *Madonna* e il *San Francesco*, due quadri, l'*Adorazione dei Pastori* e il *Compianto sul Cristo*, e a cimare due quadri più piccoli, *Santa Chiara* e *Sant'Orsola*⁶³.

Così come configurato, il coro delle monache doveva ispirare a una dimensione esclusiva, intimistica e contemplativa, pur non rinunciando a una fastosità esplicitata nell'apparato esornativo: nota infatti era la presenza, all'interno del complesso, di «ori, argenti, reliquari preziosi già destinati alla pomposa liturgia barocca»⁶⁴.

Alcuni appunti sul «Choro» nel programma avviato da Margherita

L'importanza e la centralità di questo spazio all'interno del complesso architettonico avviato da Margherita potrebbe leggersi sotto molteplici angolature che intrecciano la natura meramente funzionale, e di servizio alla vita della comunità monastica, al significato simbolico che venne ad assumere.

Non a caso nell'*iter* procedurale della fabbrica la realizzazione del coro costituiva una priorità, giacché fu la prima architettura *ex novo* a essere realizzata. Tanto era forte la necessità di avere uno spazio esclusivo a uso della preghiera claustrale che, mentre veniva realizzato il coro, furono destinati a tale scopo alcuni ambienti dell'ex palazzo dei Gonzaga:

fece poi subito fare di due stanze vicino alla strada, due Chiese, una per il Popolo di fuori et l'altra per le Vergini per modo di provisione sin tanto, che havessi sito da fabricarvi una Chiesa formata a suo gusto⁶⁵.

Così come rimarcato in precedenza sulle proporzioni egualitarie tra le chiese interna ed esterna, si pone qui l'accento sull'assetto planimetrico del coro, richiamando ancora una volta l'orientamento spaziale: infatti la chiesa interiore si configura come un rettangolo, senza articolazioni e con una marcata direzionalità verso l'altare – polo visivo e liturgico –, in contrapposizione all'impianto centrico espresso nella figura dell'ottagono che caratterizza invece la chiesa esteriore⁶⁶.

Inoltre, nell'impianto monastico la rispondenza funzionale del coro, posto in posizione retrostante la chiesa esterna, garantiva il necessario oscuramento delle suore dalle cerimonie pubbliche oltre che a un'entrata riservata, più prossima ai vasti ambienti della clausura.

Del resto, rivolgendosi alla tradizione architettonica monastica femminile, specialmente claustrale, sono noti i riferimenti tipologici in cui lo spazio del coro si pone dietro alla chiesa del popolo, in asse con l'altare e separato da una grata. Confrontando monasteri limitrofi, affini all'esperienza avviata da Margherita, come il monastero di Santa Paola a Mantova e il monastero del Corpus Domini a Ferrara, si riscontra lo stesso posizionamento del coro rispetto la chiesa esterna, oltre alla dimensione planimetrica simile.

Alla mera lettura architettonica è opportuno sovrapporre anche un'interpretazione approntata sui possibili significati "intimistici" e devozionali che questo luogo assumeva per la fondatrice. Margherita espresse la volontà di avere come ultima dimora una semplice tomba a terra, proprio davanti all'altare del coro, sposando a pieno i dettami di quella vita monastica che aveva vissuto, in maniera "ibrida", dentro le porte della clausura⁶⁷. Rimane menzione della sepoltura la trascrizione della memoria funeraria lapidea nelle fonti dei cronisti locali del xx secolo⁶⁸. In tal senso la chiesa interna, cuore pulsante della vita

contemplativa e meditativa della comunità claustrale, diveniva una sorta di mausoleo della fondatrice, dove Margherita si faceva presenza viva e perenne tra le sorelle. D'altro canto, l'utilizzo del coro quale luogo di sepoltura per i membri di famiglie principesche era una prassi comune: si veda, in particolare, il caso del monastero del Corpus Domini a Ferrara dove le sepolture terragne degli Este sono poste proprio davanti all'altare del coro; qui riposa il marito Alfonso II d'Este e sicuramente avrebbe trovato sepoltura anche Margherita se non avesse fondato il monastero di Sant'Orsola nella sua città natale. Così come a Ferrara, il rapporto diretto instaurato tra Margherita e il coro si esplicitava con «la predilezione ad accompagnarsi nel sonno della morte con le preghiere delle monache»⁶⁹.

ABSTRACT

Roberto Ragione and Claudia Lattanzi focus on the religious complex of Sant'Orsola in Mantua. The creator, founder, promoter and supervisor of the works was Margherita Gonzaga (Mantua, 1654-1618), who in 1602 started the construction of a convent in Borgo Predella, in the eastern quarter of the city. The convent consisted of various buildings connected by cloisters, porticoes and gardens; today, however, only the church consecrated to Saint Ursula remains, with its bell tower and a colonnade attached to a building that hosted a "choir for the nuns". This contribution proposes a reading of the choir and tries to restore the original *facies* of its architectural and decorative system.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASMn Archivio di Stato di Mantova

BCTMn Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova

1. Per approfondimenti su Margherita Gonzaga (Mantova, 1654-1618) si veda: R. TAMALIO, *s.v.* «Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, Modena e Reggio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 70, 2008.
2. U. BAZZOTTI, *Margherita Gonzaga e il convento di Sant'Orsola*, in *Domenico Fetti: 1588/89-1623*, a cura di E.A. Sarafik, Milano, Electa, 1996, p. 46.
3. *Ibid.*
4. C. PAOLINI, *Lucrina Fetti*, in *Le Signore del Barocco*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2020-2021), a cura di A.M. Bava, G. Mori e A. Tapié, Milano, Skira, 2020, p. 146.

5. Per una ricostruzione dell'estensione del complesso *cf.* G. GIRONDI, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova, Il Rio Arte, 2020, p. 174 e C.A. GLADEN, «A Painter, a Duchess, and the Monastero di Sant'Orsola: Case Studies of Women's Monastic Lives in Mantua, 1599-1651», tesi di dottorato, University of Minnesota, relatori C.R. Phillips e G. Pomata, 2003, p. 91.
6. Per approfondimenti su Antonio Maria Viani (Cremona, 1555 circa - Mantova, 1630) si veda: B. FURLOTTI, *s.v.* «Viani, Antonio Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 99, 2020.
7. Lo studio qui presentato offre un primo risultato d'indagine condotto in distinti, ma affini, settori di ricerca (arti figurative e storia dell'architettura); esso è parte di uno studio più ampio, in corso di svolgimento, incentrato sull'analisi del vasto complesso religioso di Sant'Orsola. Il contributo è frutto della collaborazione dei due autori che condividono contenuti, impostazione e metodologia di ricerca: si deve a Claudia Lattanzi l'introduzione, il secondo paragrafo e le conclusioni, si deve a Roberto Ragione il terzo paragrafo. Si ringraziano sentitamente: Roberta Piccinelli per la cortese disponibilità e l'interesse dimostrato al tema; Federica Bianchi e tutto il personale della Biblioteca Comunale Teresiana per l'aiuto nella ricerca d'archivio; Luisa Onesta Tamassia, Cecilia Tamagnini e tutto il personale dell'Archivio di Stato di Mantova per la concessione delle immagini provenienti dal Fondo Calzolari; Rossella Leone e Francesco Bononi per la cortesia nel reperire la necessaria documentazione di studio e le utili indicazioni.
8. S. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este: pitture tra Mantova e Ferrara intorno al 1600 (con alcune osservazioni sul collezionismo di opere del Correggio)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXIII (2005), p. 111. Il biografo Tiberio Guarini così descrive l'evento inaugurale e gli apparati provvisori realizzati per alloggiare le personalità ducali: «Fù disegnato il circuito della grandezza di tutto il Corpo della Chiesa, quale doveva essere il Choro per le Suore, è tutta quella parte tappezzata intorno di bellissimi Razzi, et coperta di panni bianchi, in modo, che vi si poteva star sicuro dal sole, et ancho dalla pioggia [...] Era poi il pavimento di questo sito tutto coperto di bellissimi tapeti, con Tavolini preparati con molti Vasi d'Argento per il bisogno delle Cirimonie Ecclesiastiche, che à tale attione si richiedono, Dalla parte sinistra dell'Altare si era preparato un luogo ornatissimo tappezzato con li suoi strate di setta per le Serenissime Duchesse, et Prencipesse, Madama Leonora, l'Infante Margherita di Savoia Moglie del Serenissimo Prencipe Francesco, l'A.S., et le due Prencipesse, Anna, et Leonora Duca Vincenzo, è di Madama Leonora soddisfatta figlie diletteissime». BCTMn, ms. 1088, cc. 58v-59r.
9. I. DONESMONDI, *Dell'Istoria ecclesiastica di Mantova*, parte seconda, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna fratelli stampatori ducali, 1616, p. 493; notizia riportata anche da F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, III, a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò, Mantova, CITEM, 1956, p. 304.
10. G.B. INTRA, *Il monastero di Santa Orsola in Mantova*, «Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda», XXII (1895), IV, pp. 179-182; GLADEN, «A Painter, a Duchess», cit., pp. 74-78; M. BOURNE, *From Court to Cloister and back again: Margherita Gonzaga, Caterina de' Medici and Lucrezia Fetti at the Convent of Sant'Orsola in Mantua*, in *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*, a cura di S. Cavallo e S. Evangelisti, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 162-166.

11. S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, p. 8.
12. G. ZANCOGHI, *Brevi cenni storici della chiesa di S. Orsola sussidiaria alla parrocchiale di Ognissanti in Mantova*, Mantova, Tipografia eredi Segna di Davide Vacchelli, 1928, p. 7; C. BONORA PREVIDI, *Mantova e le difese imperiali (1707-1797)*, «Postumia», 20 (2009), 1-2, p. 197.
13. S. L'OCCASO, *Per la storia di una collezione*, in *Quadri, libri e carte dell'Ospedale di Mantova. Sei secoli di arte e storia*, a cura di G. Algeri e D. Ferrari, Mantova, Tre Lune, 2002, p. 26.
14. BONORA PREVIDI, *op. cit.*, pp. 197-200.
15. INTRA, *op. cit.*, p. 184; ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 10.
16. *Compiuta esposizione storica degli avvenimenti in Lione delle monache della Visitazione della B. V. volgarmente dette Le Salesiane del loro viaggio in Italia e stabilimento in Mantova all'anno 1794 ora passate da Vienna a Venezia*, traduzione dal francese, Treviso, Giulio Trento, 1801, pp. 100-102.
17. V.P. BOTTONI, *Diario di Mantova per l'anno bisestile 1836 ed anche raccolta...*, Mantova, L. Caranenti, s.d. [1835], p. 71.
18. INTRA, *op. cit.*, p. 185.
19. BOTTONI, *op. cit.*, pp. 72, 110-111. Per approfondimenti sulle condizioni d'uso del complesso ospedaliero istituito in Sant'Orsola si veda: P. CROCIANI, V. ILARI, C. PAOLETTI, *Storia Militare del Regno Italiano (1802-1814)*, I, 1, Roma, Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, 2004, pp. 300-302.
20. ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 12.
21. BOTTONI, *op. cit.*, pp. 78-79; L'OCCASO, *Per la storia*, cit., p. 28.
22. INTRA, *op. cit.*, p. 174.
23. Come si può vedere in una fotografia d'epoca dove, sulla volta, campeggia l'iscrizione: «SALA / GIACOMETTI CAV. DOTTOR VINCENZO». G. AMADEI, *Un secolo su Mantova*, Mantova, CITEM, 1968, p. 78. La fotografia è inoltre consultabile online nel catalogo (LombardiaBeniculturali) relativo al fondo fotografico Calzolari dell'Archivio di Stato di Mantova in <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-r5020-0000541> (ultimo accesso il 7 aprile 2023).
24. La chiesa esterna è stata oggetto di molteplici interventi: negli anni Cinquanta, negli anni Ottanta e l'ultimo, un restauro a opera di Nicola Sodano sulle facciate, tra il 1992 e il 1995, e nell'interno, tra il 2002 e il 2005. N. SODANO, *Chiesa di Sant'Orsola in Mantova: Antonio Maria Viani ritrovato. Appunti e racconti sul restauro*, Mantova, Sometti, 2008.
25. G. MANZOLI, *Presentazione*, *ibid.*, p. 5; AMADEI, *Un secolo su Mantova*, cit., pp. 78-79. Due fotografie, successive al 1958, mostrano una sala auditorium al pianoterreno (<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-r5020-0000744/>) e una sala giochi in un ambiente all'ultimo piano (<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-r5020-0000745/>) (ultimo accesso il 7 aprile 2023).
26. DONESMONDI, *op. cit.*

27. ASMn, Documenti patrii, n. 125, T. GUARINI, *Breve naratione e vera Historia della fondatione del Monastero di S. Orsola* (1618); BCTMn, ms. 1088, T. GUARINI, *Storia del Monastero di S. Orsola* (1618). Tiberio Guarini fu cappellano, consigliere personale e confessore di Margherita, nonché protonotario apostolico: fu messo nel 1604 presso la Santa Sede per l'approvazione della regola e sull'istituzione del monastero.
28. AMADEI, *Cronaca universale*, cit.; G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella Città di Mantova, e ne' suoi Contorni*, Mantova, Errede di Alberto Pazzoni, 1763; per l'inventario di Angelo Pescatori si veda L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 60-61; per l'elenco di Giovanni Bottani si veda C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova, Giovanni Agazzi, 1857, pp. 213-215; *Compiuta esposizione storica*, cit., pp. 100-102.
29. INTRA, *op. cit.*, pp. 167-185; ZANCOGHI, *op. cit.*; C. COTTAFI, *La Chiesa di Sant'Orsola*, Mantova, «La voce di Mantova», 1936.
30. GLADEN, «A Painter, a Duchess», cit.; C.A. GLADEN, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 123-141.
31. G. GIRONDI, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova, Il Rio Arte, 2013; ID., *Antonio Maria Viani*, 2020, cit.
32. L'OCCASO, *Per la storia*, cit., pp. 22-57; ID., *Margherita Gonzaga*, cit., pp. 81-126; ID., *Museo di Palazzo Ducale*, cit.
33. Cfr. GLADEN, «A Painter, a Duchess», cit., pp. 211-213; L'OCCASO, *Margherita Gonzaga d'Este*, cit., p. 103 fig. 2; GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2020, cit., p. 179 fig. 34; AMADEI, *Un secolo su Mantova*, cit., pp. 78-79.
34. *Compiuta esposizione storica...*, cit., p. 100.
35. Per l'edificazione del nuovo complesso, le acquisizioni di Margherita Gonzaga in Borgo Pradella si attestano ai primissimi anni del XVII secolo: nel 1602 la casa di proprietà di Orfeo Fermini nella contrada del Leone Vermiglio (GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2020, cit., p. 166) presumibilmente insieme alla casa di Giuseppe Cagioni (BCTMn, ms. 1088, c. 32r); nel 1603 il palazzo «dei Signori Gonzaghi a mezzo il Borgo» (DONESMONDI, *op. cit.*, p. 388) riconducibile a Fulvio Gonzaga e al fratello Guido (BCTMn, ms. 1088, cc. 20v-31r; ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 5; GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2020, cit., pp. 165-166); nel 1606, mediante l'intervento di Antonio Maria Viani, la casa di Marcello Donati (*ibid.*, p. 167); inoltre, Cottafavi riporta l'acquisto nel 1601 di un'altra casetta appartenente a tal Grignano (COTTAFI, *op. cit.*, p. 4).
36. GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2020, cit., p. 166.
37. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. III.
38. Si veda l'appendice documentaria in GLADEN, «A Painter, a Duchess», cit., pp. 211-213: «Appendix A: 1736 Suppression Map of the Convent of St. Ursula» / «Key to 1786 Suppression Map (page 1)» / «Key 70 1786 Suppression Map (page 2)», tratta dall'originale conservata presso l'ASMn, Mappe dei Conventi Soppressi, Monastero di Sant'Orsola, fine XVIII secolo, tavola 157 / pagina c: «Pianta del convento di Sant'Orsola con relativa legenda».
39. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 113.

40. Chiamate anche “grate di clausura”, “finestre con grate”, “finestre ferrate”, “cratae ferrae”, “fenestellae”, “gratelle”, “comunichini” ecc.
41. D’ARCO, *op. cit.*, p. 100.
42. V. MATTEUCCI, *Le Chiese Artistiche del Mantovano*, Mantova, Eredi Segna, 1902, pp. 371-372; successivamente riportata anche da A. LAZZARI, *Le ultime tre duchesse di Ferrara - Margherita Gonzaga*, «Rassegna Nazionale», XXXV (1913), CXI, p. 184.
43. Sulla partecipazione delle suore alle celebrazioni eucaristiche e sulle finestre con grate esistenti nei complessi religiosi femminili, già a partire dal Medioevo, si veda: C.A. BRUZELIUS, *Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340*, «Gesta», 31 (1992), 2, pp. 83-91; G. MUSCHIOL, *Time and Space. Liturgy and Rite in Female Monasteries of the Middle Ages*, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger e S. Marti, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 191-206; *Spaces for Friars and Nuns. Mendicant Choir and Church Interiors in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di H. Morvan, Roma, Collection de l’École française de Rome, 2022.
44. ASMn, Mappe dei Conventi Soppressi, Monastero di Sant’Orsola, fine XVIII secolo, tavola 157.
45. F. GEMMA, *Ritratto della Serenissima Principessa Caterina di Toscana duchessa di Mantova e di Monferrato, poi Governatrice di Siena*, Firenze, Bernardo Paperini, 1737 (ristampa), p. 206.
46. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73.
47. GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2013, cit., p. 32; ID., *Antonio Maria Viani*, 2020, cit., p. 172.
48. *Compiuta esposizione storica*, cit., p. 100.
49. BCTMn, ms. 1088, c. 61v.
50. *Ibid.*, c. 65v.
51. All’interno del *choro* trovò in seguito sepoltura anche Isabella Clara d’Asburgo (Innsbruck, 1629 - Mantova, 1685), madre di Ferdinando Carlo Gonzaga, decimo e ultimo duca di Mantova: «1685. La notte delli 24 Febbraio, venendo il 25, morì nel Convento di Sant’Orsola, ov’erasi ritirata, l’Arciduchessa, Madre del Duca, e fu seppellita nel Coro interiore». *Il fioretto delle cronache di Mantova raccolto da Stefano Gionta notabilmente accresciuto e continuato sino all’anno MDCCCLIV*, a cura di A. Mainardi, Mantova, Fratelli Negretti, 1844, p. 189.
52. ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 6; AMADEI, *Cronaca universale*, cit., p. 304; L’OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 112.
53. Le suore Salesiane operarono una riduzione degli stalli a scopi liturgici: «noi credemmo opportuno ridurli alla semplicità delle nostre leggi di modo che ne abbiām conservato un sol ordine per ogni lato, e nel fondo il sedile della Superiora posto in mezzo ad altri sei». *Compiuta esposizione storica*, cit., p. 101.
54. L’OCCASO, *Per la storia*, cit., pp. 27-28.
55. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73.
56. GLADEN, *Suor Lucrina Fetti*, cit., p. 129.

57. CADIOLI, *op. cit.*, p. 73.
58. INTRA, *op. cit.*, p. 174; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., p. 60.
59. *Compiuta esposizione storica*, cit., pp. 100-101.
60. GIRONDI, *Antonio Maria Viani*, 2013, cit., p. 71.
61. L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., p. 113.
62. BCTMn, ms. 1088, c. 62r-v.
63. Per una descrizione più dettagliata delle opere che costituivano il sistema d'altare si rimanda al contributo di L'OCCASO, *Margherita Gonzaga*, cit., pp. 111-116. Lo studio del sistema d'altare, delle varie opere pittoriche e scultoree presenti è tuttora in corso di svolgimento da parte degli autori e sarà oggetto di futuri approfondimenti.
64. L'OCCASO, *Per la storia*, cit., p. 27. La volontà di Margherita di dotare il complesso di Sant'Orsola di ricchi arredi liturgici si esplicita sin dai primi anni del Seicento: documenti attestano l'invio, nell'aprile 1604, di «alcune lettere relative alle commissioni per la chiesa interna di Sant'Orsola, compresa la realizzazione di un reliquario». GLADEN, «A Painter, a Duchess», cit., p. 115.
65. BCTMn, ms. 1088, c. 32r.
66. Studi di settore hanno già evidenziato l'ottagono, «forma cara ai Gonzaga», come modello privilegiato per l'architettura celebrativa e di chiara devozione mariana. Cfr. H.G. HANSEN, *Nel gran teatro della città*, in *Antonio Maria Viani e la facciata di Palazzo Guerrieri a Mantova*, a cura di G. Coppadoro, Firenze, Alinea, 2010, pp. 45-46, 56.
67. Margherita fu seppellita scalza e in veste di monaca, «in una rozza cassa di pietra» (LAZZARI, *op. cit.*, p. 191), come testimoniato anche dal ritratto funebre, datato al 1618 e attribuito a Lucrina Fetti, nel quale veste l'abito monastico delle Orsoline (BOURNE, *op. cit.*, pp. 160-161; L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., pp. 297-298). Quando nel 1857 furono eseguiti degli scavi all'interno del coro, «si ritrovarono le ossa della fondatrice Margherita Gonzaga, con velo e ghirlanda» (ZANCOGHI, *op. cit.*, p. 14).
68. LAZZARI, *op. cit.*, p. 191; AMADEI, *Cronaca universale*, cit., p. 350. Di seguito l'iscrizione funeraria sulla lapide, voluta da Margherita stessa: «DOMINE, SECUNDUM ACTUM MEUM NOLI ME IUDICARE. NIHIL DIGNUM IN CONSPECTU TUO EGI. IDEO DEPRECOR MAIESTATEM TUAM UT TU DEUS DELEAS INIQUITATEM MEA. MARGHERITA GONZAGA DUCHESSA VEDOVA DI FERRARA FONDATRICE DI QUESTO MONISTERO» (“Signore, non mi giudicate per le mie azioni, poiché nulla ho compiuto di degno al vostro cospetto; perciò, mio Dio, supplico la vostra Maestà di cancellare le mie colpe; [...]”, traduzione degli autori). La prima parte dell'epigrafe, in latino, riprende un responsorio dell'Ufficio dei defunti (*Officium Defunctorum*), viii Lezione, ed è un centone biblico formulato sul Salmo 50 vers. 4; nel corso del Cinquecento numerose furono le trasposizioni musicali di tale responsorio che fu ampiamente utilizzato dai compositori rinascimentali.
69. A. GARUTI, *Povertà, chiarezza e semplicità. Procedure e forme artistiche nei monasteri femminili*, in *Le mura del silenzio. Monasteri femminili fra Po e Crinale*, a cura di D. Colli, A. Garuti, R. Pelloni e P. Parmigiani, Modena, Artioli, 2001, p. 147.



1. *Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Marte, Venere e Amore, olio su tela, 1740-1745 circa. Collezione privata.*

GIUSEPPE SAVA

PER LO SCHIVENOGLIA:
«VENERE, MARTE E AMORE» “IN NOTTURNO”
E UN ENIGMA VENEZIANO

Lo Schivenoglia appare oggi come «la personalità [...] più originale e vivace nel panorama della pittura settecentesca mantovana»¹, ma merita altresì di figurare tra gli esponenti di maggior estro del Settecento italiano². Sono talora gli accenti vividi e sciolti del rococò europeo a innervare il suo registro brioso, quelli che “segretamente” congiungono la libertà dei veneziani Pittoni e Grassi al respiro internazionale di Carlo Innocenzo Carloni e quelli che portano alla spregiudicatezza formale di Franz Anton Maulbertsch.

Oltre a rendere nota un'intrigante aggiunta al catalogo dell'artista nella sua fase migliore, un'ampia tela di tema mitologico (*fig. 1*) in linea con la vena ironica e pungente che lo caratterizza, questo contributo vorrebbe soffermarsi su un piccolo e problematico dipinto, verosimilmente un modello, già passato sotto le mentite spoglie di due giganti del Settecento: Carloni e Guardi. Si tratta di un brano tutt'altro che scontato, il quale solleva notevoli interrogativi “a cascata” e chiama in causa una serie di prove pittoriche a esso collegate per motivi iconografici oltre che stilistici.

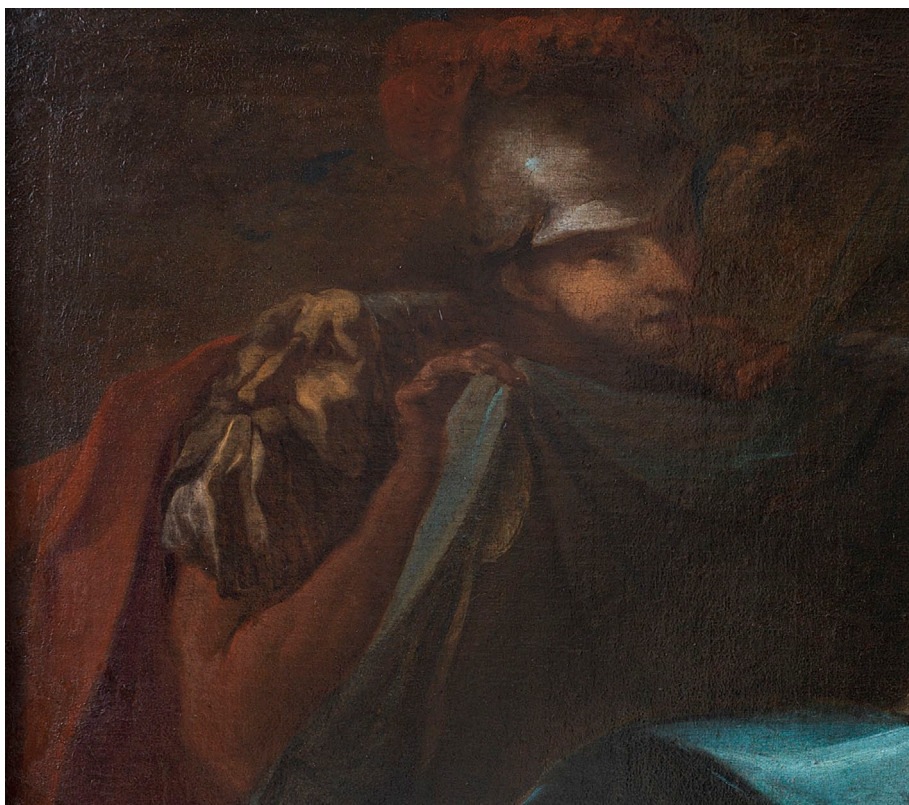
Nato il 2 febbraio 1676 nel borgo mantovano di Schivenoglia, da cui trae lo pseudonimo, Francesco Maria Raineri si forma presso il pittore parmense Giovanni Canti, attivo a Mantova dal 1690 fino al 1716³. Egli arricchisce la prima educazione facendo tesoro degli insegnamenti di Giuseppe Bazzani ma soprattutto guardando ben oltre Mantova. Da un lato dimostra di voler rileggere con intelligenza la pittura estrosa del vicentino Francesco Maffei, dall'altro si accosta, con personalità, alle tendenze più aggiornate del rococò patetico della laguna. I primi esiti del suo stile caricato e frizzante, talvolta un po' fibroso e ancora legato agli insegnamenti padani del Canti, si esprimono a Palidano, in villa Strozzi, negli anni Venti del secolo, nel genere amato delle battaglie e della ritrattistica⁴. La centralità di questa committenza è uscita ulteriormente rafforzata dalle ricerche di Chiara Tellini Perina, la quale ha reso noti quattro



2. Francesco Maria Raineri,
detto lo Schivenoglia, *Allegoria delle arti* (sopra),
Scena di sacrificio antico (sotto), olio su tela, 1742. Fondazione Cavallini Sgarbi.

dipinti di tema storico presenti nell'eredità del marchese Filippo a Mantova⁵, sui quali torneremo nel corso del testo.

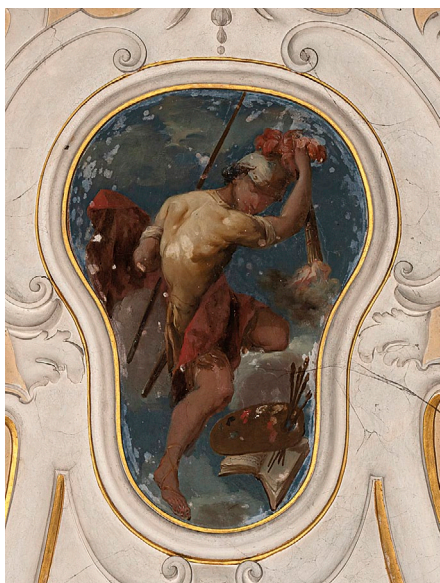
Ma la maturità di Schivenoglia, quella che lo rende fieramente autonomo e immediatamente riconoscibile, si schiude negli anni Quaranta del secolo. Nel 1742 dipinge in Palazzo Guidi di Bagno a Mantova quattro straordinarie sovrapposte raffiguranti *La caduta dei giganti*, *Il ratto d'Europa*, *Allegoria delle arti* e infine una *Scena di sacrificio antico*. Asportate dalla dimora nell'Ottocento, le quattro tele mistilinee, acutamente rivendicate all'artista da Carlo Volpe, quando si trovavano in collezione Catalano a Catania, sono tra i capolavori del manto-



3. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Marte, Venere e Amore, particolare. Collezione privata.

vano e vanto della collezione Cavallini Sgarbi (fig. 2)⁶. La pittura di Francesco Maria deflagra qui in audaci recuperi neo-cinquecenteschi: le figure, arditamente scorciate e avvitate, cinte da panneggi guizzanti come fiamme, mostrano sembianze compresse e volutamente anamorfiche, tonalità acidule e dissonanti.

Sono i tratti che immediatamente si lasciano scorgere nel dipinto qui presentato⁷, nel quale il tema dell'amore tra Marte e Venere viene interpretato da Schivenoglia dall'angolazione più irridente, mostrando allo spettatore un'innocua imboscata del dio della guerra s vigorito dalla passione. Marte si avvicina furtivo, scopre un lembo delle cortine che proteggono Venere, sdraiata e mollemente poggiata a un guanciale, mentre Amore le si stringe al collo. Il taglio oblunco dell'inquadratura e l'insistere di direttrici diagonali accrescono il dinamismo e il senso di sorpresa suscitato da questo agguato amoroso. Il racconto, arguto e divertente, ha i massimi effetti nella divinità guerriera (fig. 3), nel palese



4. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Allegoria della Guerra (La guerra distruttrice delle arti), affresco, 1746. Mantova, Palazzo Cavriani.



5. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Allegoria della Pace, affresco, 1746. Mantova, Palazzo Cavriani.

contrasto tra la sua armatura, decorata da un virile spallaccio antropomorfo e l'espressione languida, enfatizzata dalle movenze: il dito medio (non l'indice) portato con lascivia alla bocca, il gesto affettato nello scostare il velo. La scena si consuma nella penombra della notte o di un crepuscolo, il cielo pezzato di nubi che fa intravedere lampi di blu, entro una sorta di improvvisato accampamento che ricorda a tutti gli effetti lo smisurato tendone posticcio di *Alessandro e la famiglia di Dario* degli Strozzi⁸. È l'incontro furtivo di due amanti, ma qui sembra di assistere a Venere spiata dai satiri, più che all'amplesso proibito che scatenerà la vendetta di Vulcano e lo scaltro inganno di Apollo. La penombra avvolge Marte e nell'oscurità le cortine verde muschiato si increspano appena; la luce fioca sbalza meglio i volumi del drappo argenteo nel giaciglio, il cuscino dai riflessi ambrati, l'arco dorato di Amore. La veste cupa, quasi vellutata di Venere si accende solo nei risvolti che svelano il soppanno di uno squillante azzurro turchese.

Il dialogo è serrato e al contempo ambiguo, svela la complicità di madre e figlio, ma anche il monito di Venere che ha già sottratto l'arco al malizioso cupido alato. I volti sbiechi della dea e di Amore (*fig. 6*) fissano immediati riscontri con



6. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Marte, Venere e Amore, particolare. Collezione privata.

le tele di Bagno, nonché con l'*Allegoria della famiglia Borromeo* nell'omonimo palazzo mantovano⁹. Lo spirito e lo stile sono segnatamente quelli espressi negli affreschi di palazzo Cavriani a Mantova, dipinti nel 1746¹⁰. Gli *Dei dell'Olimpo* raffigurati nel soffitto, ma ancor più le estrose allegorie entro cartelle mistilinee in stucco (figg. 4-5)¹¹, focalizzano stringenti opzioni tipologiche, formali e cromatiche. Proprio i medaglioni qui riprodotti meritano un approfondimento di carattere iconografico poiché a mio avviso non raffigurano *Venere e Marte*, come proposto da Tellini Perina¹². Nell'una è identificabile la *Pace*, recante il ramoscello d'ulivo; nell'altra la *Guerra*, o più sottilmente la *Guerra distruttrice delle arti*, con la scattante figura di Marte che rovescia la facella su un libro aperto (le lettere) e la tavolozza con pennelli (la pittura).

Siamo di fronte alle «opere più belle dell'artista, per la fluidità di pennellata e per la brillante, tesa gamma cromatica, che ricorda Nicola Grassi»¹³. Similmente a quegli affreschi, le vesti della dea, taglienti come lamine, richiamano effettivamente le modalità del rococò veneziano, il Pittoni e il Grassi, riletti peraltro in modo personalissimo da un artista intimamente padano. Ed è sintomatico che Raineri abbia filtrato, a ridosso della metà del Settecento, non solo le istanze del rococò patetico, ma ancora le radici barocche della più alta tradizione veneta, più di tutto il mondo bizzarro del Maffei, le distorsioni anatomiche e le direttrici oblique delle sue spumeggianti composizioni¹⁴.

Questa inedita e fragrante prova del mantovano si colloca senza dubbio negli anni Quaranta, in stretta sequenza con le committenze di Bagno (1742) e Cavriani (1746), tanto che non desterebbe meraviglia se fosse appartenuta, in origine, alla dotazione pittorica di una delle due dimore, visto anche il tema confacente al contesto allegorico e mitologico dipanato in quelle sedi. Ma allo stato attuale delle conoscenze, nessun dato ne illumina la provenienza e la vicenda materiale.

Il favore goduto nella città virgiliana fruttò a Raineri, nel 1753, la nomina a primo direttore della neonata Accademia di pittura e scultura, istituita per concessione di Maria Teresa d'Austria. Nel mutato quadro politico il temperamento bizzarro e anticlassico dell'artista poté trovare vitali stimoli culturali e tra le molteplici suggestioni che sollecitarono l'ingegno di Schivenoglia più volte si sono individuate le istanze della pittura d'Oltralpe, come lascerebbe effettivamente intuire la scalena *Pietà con Santa Maria Maddalena* in collezione privata¹⁵. Tuttavia la precedenza cronologica del nostro sulle tendenze anamorfiche ed erosive di un Franz Anton Maulbertsch¹⁶ impone particolare attenzione interpretativa, come a breve si dirà.

L'accento posto sul rapporto tra Raineri e i pittori della laguna introduce la discussione di un'opera spinosa, che ha evocato grandissimi interpreti del primo Settecento: da Magnasco a Ricci, da Pellegrini a Guardi. Mi riferisco al *Trionfo di un imperatore* (fig. 7) di ignota ubicazione – e pertanto analizzato sulla sola base della fotografia – le cui contenute dimensioni, da modello o bozzetto¹⁷, sembrano concentrare in maniera parossistica l'energia indomabile e i moti spiritati delle figure, la sintassi liberissima della composizione. Il dipinto colpì, «per scioltezza e dinamicità di stile», Egidio Martini, che lo pubblicò come opera di Gian Antonio Guardi. Lo studioso colse, nella conduzione pittorica vibrante, chiari debiti nei confronti di Antonio Pellegrini e collegò la composizione all'*Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia* nel museo di Belle arti di La Valletta¹⁸. Quest'ultimo, un abbozzo a olio di analoghe dimensioni¹⁹, era stato edito poco prima da Bernard Aikema come lavoro di Sebastiano Ricci²⁰. Pur abordando gli esiti guardeschi del quinto decennio – esemplari il *Trionfo di Aureliano* a Oslo e le *Storie di Tobia* nella chiesa dell'Angelo Raffaele



7. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia (?), *Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia*, olio su tela, 1740-1750 circa. Ubicazione ignota.

a Venezia²¹ –, il nostro trionfo, che pare verosimile codificare come l'*Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia*, mette a nudo un registro caricato e una più robusta partitura chiaroscurale che non sono propri ai fratelli veneziani, tanto che non mi pare sia mai stata riproposta tale attribuzione²². La notevole libertà formale del brano aveva indotto Federico Zeri a pronunciare con cautela il nome di un altro grandissimo esponente della cultura rococò, Carlo Innocenzo Carloni²³: una proposta che se da un lato coglie il tratto luminoso e diremmo “lombardo” del dipingere, dall’altro non convince; così come non soddisfa l’iniziale attribuzione a Magnasco, del quale si percepisce pur tuttavia l’eco.

Ciò che mi porta a trattare in questa sede della tanto dibattuta teletta è il suo retrogusto mantovano e l’interferire, in un modo o nell’altro, con le vicende dello Schivenoglia. In fondo, Martini si era decisamente avvicinato a questo specifico snodo, insistendo, poche pagine prima, sulle «affinità stilistiche e spirituali» che intercorrono tra i Guardi e Giuseppe Bazzani²⁴. Alle spalle vi è

un solido indirizzo critico che risale a Nicola Ivanoff, al Ragghianti, a Chiara Tellini Perina, tutti inclini a indicare il persistere di rapporti tra Bazzani e la pittura lagunare²⁵, anche se i tempi non erano maturi per assegnare il giusto peso all'esperienza di Schivenoglia. L'umore tutto mantovano di Giuseppe e Francesco Maria, fondamentalmente maturato nella comune frequentazione giovanile del parmense Giovanni Canti, si impenna fortemente con lo Schivenoglia che, a ben vedere, rappresenta la concausa e non l'effetto delle inclinazioni del più giovane comprimario mantovano. È indubbiamente Raineri ad acutizzare quelle istanze, a intriderle di una bruciante consapevolezza, a svilupparle definitivamente in chiave rococò, facendo piazza pulita dell'anima colta di Bazzani. La forza eversiva lievita, prende il sopravvento, fino a sfiorare i frantumi pittorici dei Guardi o le luminescenze del Carloni – per evocare entrambi i maestri posti a battesimo del *Trionfo* – e persino le larve opalescenti del Maulbertsch. Anche il rapporto con i pittori austriaci e tirolesi (affinità si notano inoltre con il Mildorfer²⁶) andrebbe peraltro sondato con maggior attenzione, non solo a motivo della precedenza temporale dell'opera del Raineri. Alla base delle deformazioni di Schivenoglia sta infatti la cultura parmense, mentre il temperamento espressionistico e corrosivo dei pittori germanofoni vanta una genesi diversa, un'anima che si esprime tanto a Venezia quanto a Vienna con il Bencovich e che, come è noto, finisce per riversare duraturi effetti anche in laguna. È fuori discussione che i nostri mantovani abbiano ricevuto influenze veneziane (da Maffei ancor prima che dai loro contemporanei) ma ciò avviene al di fuori della direttrice nord-sud dei pittori tirolesi o austriaci. A complicare un quadro punteggiato da tante e latenti convergenze vi è il rimontare di istanze neo-manieriste che nel XVIII secolo diventano per così dire un elemento “trasversale” e di ampia risonanza, non solo in pittura ma anche in scultura²⁷, tanto in area padana quanto Oltralpe: il che deve sollecitare grande attenzione nell'annodare fatti e realtà che, pur esibendo assonanze, scorrono in circuiti paralleli.

Tornando a scrutare l'enigmatico *Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia*, ci si deve dunque chiedere se esso possa essere frutto del genio di Schivenoglia o se rappresenti invece l'ennesimo riflesso delle dinamiche veneziane fin qui ripercorse, posto che nessuno dei protagonisti della laguna di volta in volta chiamati in causa soddisfa in pieno. Certo i corpi bitorzoluti e contratti degli affaticati coppieri paiono per molti versi parenti stretti di quelli che animano i sovrausci di Palazzo di Bagno (*fig. 2*), tanto vi combaciano persino nella congerie bizzarra del ricco bottino. La veemenza dei gesti e lo spumeggiare del racconto sono quelli che connotano anche il *Trionfo di Nettuno* già in collezione Del Pennino²⁸, recentemente acquisito da Palazzo Ducale a Mantova²⁹; e ricordano proprio lo Schivenoglia quei volti schiacciati, le dissolvenze degli edifici di quinta, lo sfavillare dei cavalli scattanti e del condottiero trionfante, una sorta



8. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia, olio su tela, post 1733. Collezione privata.

di esplosione o implosione “in piccolo” del mondo che fermenta sulla smisurata e più avanzata tela di Quingentole³⁰.

È a questo punto doveroso riannodare il discorso al *Trionfo di un imperatore* del Raineri già nella quadreria Strozzi, reso noto dalla Tellini Perina (fig. 8), ancora decifrabile come l'*Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia*³¹. Ben si coglie il rapporto tra i due brani, nonostante il dipinto degli Strozzi rimarchi lo stile delle opere più antiche, quelle del quarto decennio, nelle quali sopravvive il sapore dello Schivenoglia battagliista, memore del Canti, per una certa acribia descrittiva; acribia che in seguito si smorza a vantaggio di una libertà spavalda e astraente, con una chiara tendenza al ritmo geometrizzante delle figure. Ciò che appunto si coglie nell'abbozzo, nel quale domina, ulteriormente esasperato, lo spirito delle sovrapposte di Bagno, il tono spolpato e sfilacciato, le figure larvali, quasi spettrali, lo schiarimento delle tonalità.

Nel dipinto riferito da Egidio Martini al Guardi si respira anche l'atmosfera plumbea del *Trionfo di un imperatore* già in collezione Steffanoni a Bergamo, opera rivendicata al Raineri da Nora Clerici Bagozzi, che per prima mise in luce il rapporto con il *Trionfo* Strozzi e che potrebbe ricondurre alla ormai consueta

iconografia³². Appare dunque verosimile che lo Schivenoglia sia stato chiamato più volte a cimentarsi con questo soggetto a lui tanto congeniale. Un tema che ebbe notevole fortuna in area veneta anche attraverso ulteriori versioni eseguite ancora da Pellegrini, oltre che da Pittoni e Diziani³³.

Proprio l'intensa circolazione di un modello codificato, l'esistenza di declinazioni tutt'altro che scontate sul piano della paternità e il dialettico rapporto tra il mantovano e la pittura veneziana inducono ad affrontare la questione con grande cautela, insistendo non tanto sulla definitiva soluzione attributiva del dipinto, quanto sull'articolata cornice culturale entro la quale esso si iscrive.

ABSTRACT

Giuseppe Sava presents an unpublished work by the Mantuan painter Francesco Maria Raineri, known as Schivenoglia (1676-1758). This mythological painting matches his best production of the 1740s, and especially his frescoes of Palazzo Cavriani in Mantua (1746). Another small painting, already attributed to Giovanni Antonio Pellegrini, Gianantonio Guardi and Carlo Innocenzo Carloni, is the starting point for discussing the cultural breadth of Schivenoglia's artistic language and his relationships with the Venetian context. Indeed this work, which depicts the *Triumphal Entry of Alexander the Great into Babylon*, shows appealing analogies with Schivenoglia's heterodox style.

NOTE

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Stefano L'Occaso, Filippo Piazza, Massimo Sidoli, Denis Ton, Debora Trevisan.

1. C. TELLINI PERINA, *Contributi allo Schivenoglia*, «Civiltà Mantovana», VI (1971), 27, p. 175.
2. Oltre ai rimandi bibliografici esplicitati nelle note successive, si vedano: N. CLERICI BAGOZZI, *Per l'opera di Francesco M. Raineri detto lo Schivenoglia*, «Arte antica e moderna», VI (1963), 24, pp. 339-344; C. TELLINI PERINA, *Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mantova*, «Arte Lombarda», 68/69 (1984), pp. 53-69; G. SPADINI, «Schivenoglia» *Francesco Maria Raineri 1676-1758*, Quistello, Ceschi, 2008; C. FANIN, *Ultime novità su Francesco Maria Raineri detto Schivenoglia*, «Civiltà Mantovana», XLIV (2009), 127, pp. 37-47; *Francesco Maria Raineri lo Schivenoglia 1676-1758*, catalogo della mostra (Mantova, Madonna della Vittoria, 2009), a cura di G. Ferlisi, Mantova, s.e., 2009; S. L'OCCASO, s.v. «Raineri, Francesco Maria, detto lo Schivenoglia», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 264-266; N. ROVERI, *Francesco Maria Raineri, lo Schivenoglia, «valente pittor di battaglie, paesi e picciole storiette»*, in *Francesco Maria Raineri lo Schivenoglia pittore «antigrazioso» a Quingentole*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli e N. Roveri, Mantova, Publi Paolini, 2021, pp. 21-35.
3. Ne siamo informati da L.C. VOLTA, *Diario di Mantova per l'anno 1777*, Mantova 1776, p. 169.
4. N. CLERICI BAGOZZI, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novità*, «Paragone», XXIX (1978), 341, p. 48; S. MARINELLI, *Schivenoglia prima di Bazzani*, «Paragone», XLIV (1993), 523-525, pp. 68-78.
5. C. TELLINI PERINA, «Paesi e battaglie di mano del Schivenoglia» per gli Strozzi, «Paragone. Arte», LIII (2002), 43, pp. 52-62.
6. C. VOLPE, *Per un profilo dello Schivenoglia*, «Arte antica e moderna», VI (1963), 24, pp. 337-338; *Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara: dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 22 gennaio - 4 giugno 2006), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 272-275; SPADINI, «Schivenoglia», cit., pp. 104-108; inoltre N. CLERICI BAGOZZI, in *Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 18 marzo - 30 ottobre 2016), a cura di P. di Natale, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, scheda 68a-d, pp. 210-213.
7. Olio su tela, 90,5 x 142 cm.
8. TELLINI PERINA, «Paesi e battaglie di mano del Schivenoglia», cit., pp. 56-57, tav. 37.
9. L'affresco viene giustamente rivendicato a Raineri, con una datazione al 1735-1740, da S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, scheda 499, p. 395.

10. Opere rivendicate a Schivenoglia da CLERICI BAGOZZI, *Per l'opera di Francesco*, cit., p. 340, con una datazione ante 1756; TELLINI PERINA, *Artificio, memoria*, cit., p. 55; S. L'OCCASO, *I Cavriani: committenza e collezionismo dal Quattrocento ai giorni nostri*, in *I Cavriani. Una famiglia mantovana*, I: *Vicende storiche e artistiche*, a cura di D. Ferrari, Mantova 2012, p. 112.
11. Sugli affreschi di questa sala è in corso il restauro diretto dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Mantova, sotto la supervisione di Debora Trevisan e Filippo Piazza.
12. *Artificio, memoria*, cit., p. 55.
13. L'OCCASO, s.v. «Raineri, Francesco Maria, detto lo Schivenoglia», cit., p. 264.
14. Si veda in proposito P. ROSSI, *Francesco Maffei*, Milano, Berenice, 1991.
15. C. TELLINI PERINA, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, «Arte lombarda», 14 (1969), 2, p. 131.
16. L'OCCASO, s.v. «Raineri, Francesco Maria, detto lo Schivenoglia», cit., p. 265.
17. Olio su tela, 46 x 58 cm. Battuto da Christie's a Londra il 12 dicembre 1975 (lotto n. 74) con un'attribuzione ad Alessandro Magnasco.
18. E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1982, p. 548, nota 335; fig. 282.
19. Misure 56 x 46,5 cm.
20. B. AIKEMA, *Proposte per Sebastiano Ricci e Nicola Grassi*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Venezia, 20-22 maggio 1982), a cura di C. Russo, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1984, p. 89.
21. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1995, II, pp. 22-25, 40-47.
22. Lo stesso vale per la tela maltese riferita da Aikema a Sebastiano Ricci.
23. Fondazione Federico Zeri, Fototeca, scheda n. 72043: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/74073/Carlone%20Carlo%20Innocenzo%2C%20Trionfo%20di%20un%20generale%20romano%20%28%3F%29>.
24. MARTINI, *La pittura del Settecento*, cit., pp. 99, 546, nota 328.
25. N. IVANOFF, *Saggio critico*, in *Mostra del Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 14 maggio - 15 ottobre 1950), a cura di N. Ivanoff, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1950, p. 18; C.L. RAGGHIANI, *Epiloghi guardeschi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II serie, XXII (1953), I-II, pp. 75-107: 81-82; C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze, EDAM, 1970, p. 46. A questo proposito si veda anche F. CAROLI, *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1988, p. 12, il quale accoglie e rafforza le connessioni Bazzani-Guardi, mentre attenua l'influenza di Bazzani sui pittori austriaci.
26. Si veda E. LEUBE-PAYER, *Josef Ignaz Mildorfer 1719-1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2011. Le assonanze di questo artista con la pittura di Antonio Guardi riguardano di fatto i soggetti turcheschi e non la tecnica pittorica.
27. Si pensi, per esempio, ai differenti effetti di tali fascinazioni neo-cinquecentesche nel bolognese Angelo Gabriele Piò e in Raphael Donner.

28. CLERICI BAGOZZI, *Per l'opera di Francesco*, cit., p. 341.
29. S. L'OCCASO, scheda 12, in *Catalogo delle nuove acquisizioni 2012-2022*, a cura di S. L'Occaso e M. Zurla, Mantova, Sometti, 2022, pp. 42-44. Lo studioso colloca a ragione il dipinto verso il 1745, dunque nel momento più alto della parabola dell'artista mantovano.
30. Alla quale è dedicata la recente antologia di studi *Francesco Maria Raineri lo Schivenoglia*, cit.
31. TELLINI PERINA, «*Paesi e battaglie di mano del Schivenoglia*», cit., pp. 57-58, tav. 36.
32. CLERICI BAGOZZI, *Per l'opera di Francesco*, cit., p. 339; inoltre TELLINI PERINA, «*Paesi e battaglie di mano del Schivenoglia*», cit., p. 58.
33. AIKEMA, *Proposte per Sebastiano Ricci*, cit., p. 89-90, figg. 89-90.

UMBERTO PADOVANI

DUE CALENDARI DA MURO
STAMPATI A MANTOVA
DALL'«EREDE DI ALBERTO PAZZONI»
PER IL 1750 E IL 1771

Attorno al 1580 a Roma venivano commercializzate delle stampe di grandi dimensioni raffiguranti i venditori ambulanti che si potevano incontrare per le strade della città eterna¹. I venditori, in gran numero su ogni foglio, disposti su più file e tutti diretti nella stessa direzione, nonostante le misure ridotte erano riconoscibili per la merce che tenevano in mano o sulle spalle e per una breve didascalìa. In una di queste stampe (*fig. 1*), sotto al venditore di calendari la scritta recita: «Per un baiocco do un lunario novo / Et per questo niun guadagno trovo»².

Ancora a Milano verso il 1820 circolava un calendario da muro con l'immagine di un venditore ambulante di almanacchi e lunari raffigurato con la cesta colma di merce dalla quale spunta un foglio con la stessa figura, «in un sorprendente rimando all'infinito», accompagnata da alcuni versi in dialetto milanese coi quali il poveretto, rivolto «al public cortes», ricorda i mestieri fatti: «Quand l'è occors ho faa 'l facchin / On olter bott anca 'l Bosin; / Quand l'occor quai novitaa / Sbragi attorna per i straa. // L'è chi 'l Librett, la Relazion / Chi le comanda l'è on soldon» mentre «Ades vendi i Taccojn / Con in font el me Retratt, / Onorem di vost quattrin / Vel presenti con sto patt»³.

Questi due esempi, queste due didascalie, ci dicono che vendere calendari o lunari a prezzi così vili, un baiocco o un soldo, nei secoli passati non ha mai garantito grandi guadagni.

Possiamo quindi immaginare che calendari o lunari non abbiano mai avuto un grande valore nemmeno per i compratori, e non solo per il loro basso costo. I calendari da muro sono infatti tra i più effimeri prodotti a stampa: passato l'anno di competenza, di utilizzo, venivano eliminati in vari modi e solo in rari casi accantonati. Conservare poi un foglio singolo, “volante”, comportava evidentemente un interesse o un impegno maggiore di quello necessario a custodire, per esempio, un almanacco in forma di libretto, altro prodotto

tipografico dalle caratteristiche simili ma più facilmente collocabile in una libreria e lì, magari, dimenticato. Oggi sono diverse le raccolte di almanacchi censite e studiate, in relazione solitamente al luogo e al secolo di edizione⁴, e singoli almanacchi risultano schedati in repertori o cataloghi di un dato fondo o editore, o anche solo citati perché contenenti curiosità storiche o di costume. Le raccolte di calendari da muro risultano invece estremamente rare e nella bibliografia italiana il tema è pressoché assente, e non solo perché questi fogli volanti non si sono conservati ma anche perché sono stati esclusi dai censimenti delle edizioni, degli ormai quasi sei secoli di storia della stampa, che di norma prendono in esame le sole opere di almeno quattro pagine⁵.

Anche Mantova ha seguito questa tendenza: i repertori di edizioni locali del Settecento⁶ hanno registrato la stampa di almanacchi, sporadici o regolari, e all'argomento è stato dedicato uno studio specifico da Giorgia Giusti⁷, mentre ai fogli volanti non si è prestata attenzione.

Nell'articolo, oltre a presentare due calendari da muro per gli anni 1750 e 1771, stampati a Mantova dall'«Erede di Alberto Pazzoni», ho compilato alcune notizie su questa «dinastia» di editori che hanno attraversato tutto il Settecento, che si sono succeduti per gratitudine o interesse nel nome di Alberto Pazzoni: lo stampatore che fu, agli inizi della carriera, protagonista di una vicenda che riguarda proprio la stampa di calendari e lunari e che dimostra, al di là del loro esiguo prezzo di vendita, il non irrilevante aspetto economico che doveva avere la loro produzione, vicenda testimoniata da alcuni documenti che più sotto riporto⁸.

Nel 1698 il trentenne stampatore Alberto Pazzoni⁹, attivo a Parma da una decina di anni in società con l'editore Paolo Monti, venne chiamato dall'abate del monastero di San Benedetto di Polirone, Simeone Bellinzani, a gestire la tipografia del monastero, la cui attrezzatura era stata acquistata dall'abate presso la corte estense coi fondi ereditati dopo la morte della madre, avvenuta nel dicembre del 1689. Non si hanno comunque riscontri di edizioni anteriori al 1698 quando Pazzoni venne ingaggiato e la stamperia di San Benedetto era condotta da Livio Antonio Pasquati e Antonio Monti¹⁰.

Le ragioni e le prime vicende della stamperia sono riportate in un memoriale dello stesso abate:

L'abbate Bellinzani trovandosi l'anno scorso 1690 al governo del Monastero di San Benedetto nel territorio di Mantova, e riflettendo, che sarebbe stato di molto comodo, e di decoro a quella insigne casa l'havere la stampa, con cui si sarebbero animati, no solo à gli studi li monaci per servirsi à ben pubblico beneficio della copia dei manu scritti, che quivi si conservano, ma haverebbesi potuto alle continue occorrenze massime dell'offizij ecclesiastici provvedere e di breviarij e degli annui calendarij, giudicò bene di impiegare il denaro che aveva lasciato in sua disposizione la signora sua madre per testamento [...] nell'acquisto della stampa del Serenissimo di Parma, che comprò e condusse nel sudd. suo monastero.

L'abate poi annota le difficoltà da subito incontrate dall'iniziativa per la rivalità con lo stampatore ducale Giovanni Battista Grana:

ma non per ciò [Bellinzani] si è potuto sottrarre dalla persecutione del Grana, al quale non potea piacere il vedere in Mantua stampa copiosa più esatta della sua, e che perciò non ha lasciato d'inferire continue ed indebite molestie al Pazzoni animato dalla protezione del signor marchese Beretti, che sempre ha voluto sostenere una persona del ordine del Grana, mettere incontingenza il decoro del padre abbate Belinzani, né è bastato a questo il non tenersi lontano dal impegno come nella congiuntura di impedire al Pazzoni la stampa de lunarij, et ne altra di fargli levare le miniature comprate Osanna in contratto de caratteri, e in altre molte, poiché finalmente s'ha trovato il pretesto e maniera d'atterrare non solo la stampa et il Pazzoni stampatore ma di caricare il padre Abbate con sì calugna più nera e più ingiusta che potesse trovarsi nelle correnti emergenze¹¹.

Gli «annui calendarij» che l'abate si proponeva di far stampare non credo si riferiscano ai volanti calendari da muro, quanto piuttosto ai calendari liturgici, ossia quei libretti che regolano le ricorrenze e celebrazioni di tutti i giorni dell'anno, come gli *Ordo divini officii recitandi in sancta mantuana ecclesia* [...], di 48-80 pagine, che venivano pubblicati, in quel periodo a cavallo fra XVII e XVIII secolo, dallo stampatore ducale Giovanni Battista Grana¹². I «lunarij» poco dopo richiamati credo invece possano essere dei calendari da muro, e che la «congiuntura di impedire al Pazzoni la stampa de lunarij» consista nella controversia che nel dicembre 1700 Grana aveva avviato con Pazzoni, arrivato a San Benedetto Po nel 1698, o 1699¹³, e nel frattempo trasferitosi con la stamperia a Mantova, in contrada del Bue, presso l'ospizio di Ognissanti, edificio di proprietà del monastero.

Grana aveva visto nella stamperia di San Benedetto una temibile concorrente e subito aveva cercato, senza riuscirvi, di impedirne l'apertura. Per difendere i propri interessi commerciali ed economici aveva poi promosso una serie di denunce e di richieste: e una di queste «faccende», documentata da alcune sue missive, ci interessa in particolare per l'argomento del contendere¹⁴.

Con una lettera datata 3 dicembre 1700 (il periodo di fine anno non è casuale), purtroppo mancante della pagina iniziale, Grana aveva inoltrato una richiesta alla cancelleria ducale affinché regolasse la stampa e la vendita dei lunari da parte di Pazzoni, pubblicazioni che, evidentemente, non rientravano fra quelle protette dal privilegio accordatogli nel maggio 1692¹⁵. Chiedeva inoltre che della sua supplica venisse interessato il marchese Beretti, primo ministro e consigliere di stato, suo protettore ma soprattutto avversario di Bellinzani¹⁶:

il mio Serenissimo padrone senza questionare ogni giorno con chi è venuto qua per rendere inquieti li miei giorni e miserabile il mio sostentamento. Vegga dunque la bontà di Vostra Signoria Illustrissima di scortare le mie giuste suppliche appresso al signor marchese Beretti acciò si degni comandare al sudetto Pazzoni che non

turbi la vendita de' miei soli lunarj in computo dell'aggravio che m'incombe, ovvero che lui solo li venda, ma che a me ne somministri una risma col mio nome per poter supplire all'antecedente obligacione, senza voler poi vender lui i proprii con precii così vili che anientino li miei, e supplicandola di benigna risposta con divota osservanza mi rassegnò

Dopo aver datato e firmato, l'inquieto Giovan Battista Grana si ricordò di aggiungere e specificare, nell'angolo in basso a sinistra della lettera:

Sappi Vostra Signoria Illustrissima che Mantova è piena di birbanti che vendono almanachi, trignozi, tartane, chiaravali, ed altro e che come questa curiosità deve essere sodisfatta dall'universale, di ciò non mi sogno di parlare, bensì di quelli in foglio che stampo io¹⁷

La richiesta fu accolta e a Pazzoni venne proibito di stampare i lunari, come risulta dalla lettera di ringraziamenti del privilegiato stampatore ducale del 10 dicembre:

La benignità di Vostra Signoria Illustrissima ha scortato con calore parziale e con motivi di giustizia le mie suppliche sporte al tribunale dell'eccellenza del Signor Marchese Beretti, da cui dipendo, e come tengo per immutabile l'aiuto che Vostra Signoria Illustrissima mi dà, che il predetto Cancelliere habbi fatto penetrare il divieto della stampa de' Lunarij al Proto della Stamparia di San Benedetto, sopra questo valido fondamento stamperò io opportunamente i miei, e continuerò nell'uso della distribuzione alle camere de' Serenissimi Padroni, alla Ducale Cancelleria, al magnifico Senato, e al corpo intero de' ministri di Sua Altezza Serenissima ne quali si conterà parimente Vostra Signoria Illustrissima. Con divoto rispetto rengracio la Sua protezione in questo mio interesse appoggiato al giusto e al sensibile perché che una religione possente voglia distruggere il servitore attuale e vecchio di Sua Altezza Serenissima è tirania. Caeteris omissis mi rassegnò¹⁸

Il 16 dicembre il sempre inquieto Grana tornò comunque a disturbare la cancelleria perché Pazzoni asseriva di non aver ricevuto il divieto:

Moltiplico alla benignità di Vostra Signoria Illustrissima il disturbo sopra la faccenda di stamparsi li lunarj perché l'ordine che il Signor Marchese Beretti scrive d'haver qua trasmesso non si trova, e lo Stampatore delli Padri di S. Benedetto ignora d'haverlo onde, perché non nasca un'implicanza in tal contesa, supplicola d'indagare dal suddetto Cancelliere mio padrone dove ha diretto le sue grazie a mio pro, e con divota riverenza, pronto sempre a' suoi comandi mi rassegnò¹⁹

Finalmente il 22 dicembre un Grana apparentemente contento poteva scrivere che la stampa dei lunari gli era stata assegnata con privativa:

La faccenda dei Lunari è stata discussa sotto il Baldachino Ducale e nel Consiglio di hieri l'altro e, ben intese le mie humilissime suppliche dalla Serenissima padrona, ha decretato col concorso di tutto il Consiglio che la stampa di essi spetti a me,

privativamente all'altro stampatore concorrente. Lo partecipo a Vostra Signoria Illustrissima come padrone a cui ho portato i primi disturbi in tal proposito, persuadendomi che ella ne proverà contento per quella divota servitù, che le professo, e per vedere consolate le mie convenienti ragioni. Mi creda che quella stamparia mi vuol far perire a forza d'insidie, ma se la forza dell'attenzione al proprio interesse basterà per non lasciarsi pregiudicare, il trionfo non sarà riuscibile. Auguro a Vostra Signoria Illustrissima senza finenze d'adulazioni ogni somo bene nelle prossime Sacre Feste di Natale con prosieguimento di felicità per molti anni, e con brama de' suoi comandi mi rassegno

E, ancora, dopo aver datato e firmato si ricordò di aggiungere:

La supplico della comunicazione dell'annessa all'illustrissimo Marchese Beretti²⁰

Ma due giorni dopo, il 24 dicembre, per niente rassegnato, il machiavellico stampatore pensava già a trappole per smascherare le intenzioni della coppia Pazzoni-Bellinzani:

Ho bisogno che Vostra Signoria Illustrissima mi faccia un favore alla Veneziana, che vuol dire di manega. Havendo veduto che lo stampatore di S. Benedetto giornalmente insidia la mia pace, e il mio bene sopra l'ultima occasione della stampa de' lunarii, vinto dalla rabbia ho scritto a S. Benedetto al Padre Abbate Belinzani, suo benefattore, che più tosto che vivere in tanti tormenti compri la mia stamparia che gli la cederò, onde subito accettando il partito sono venuto in confermaione del valido dubbio che havevo ch'egli sii qua per atterrare la mia stamparia anzi che lui subito credeva che volessi vendere il materiale, là dove, quando mai si desse il caso della rinuncia, intendo l'incaminamento e mio sostentamento dattomi dalla clemenza di Sua Altezza Serenissima. La supplico riflettere, che pertinace insidia è questa in distruzione di 18 anni di servizio che presto a Sua Altezza Serenissima e degnarsi d'insinuare al Signor Marchese Beretti, che proteggendo il giusto, scriva al detto signor Pazzoni, che vivendo nell'auge della sua fortuna per la beneficenza del Padre Abbate Belinzani mi lasci in quiete, e nel contento di servire sino alla morte il Serenissimo padrone. Averta il signor Marchese sudetto, che io non ho mai inteso di vendere la mia stamparia, né di cedere agli urti dell'odiosa perfidia con ammettere il trattato del mio sostentamento per il restante di mia vita, quando Sua Altezza Serenissima lo facesse a favore del Pazzoni, non mai per mia istanza; mi getto nelle sue mani, e ravivi il miracolo della forza dell'amicizia mentre Iddio guardi di uscire [?] in queste pene, e sospirando sue benevole risposte resto²¹

Mi pare che l'accanimento di Grana nella faccenda dei lunari sia segnale, oltre che del suo carattere, soprattutto di un interesse economico per la stampa di questi articoli modesti ma dalla relativamente alta e ricorrente tiratura che doveva garantire sicuri introiti. Dei calendari e lunari che Grana stampò con privata e senza concorrenti sembra non essersene conservato un solo esemplare.

Lo scontro fra i due stampatori-editori nella piccola Mantova doveva comunque continuare per diversi anni, sino a quando, dopo la fine dei

Gonzaga nel 1707, e l'arrivo degli austriaci, la nuova cesarea amministrazione, nel febbraio 1709, non mancò di rilevare che Grana «nei Editti, et ordini da pubblicarsi mette sempre delli errori gravi, che mutano tutt'il senso non ostante gli fu diverse volte detto, che non dovesse stampare cosa veruna che prima non fosse passata sotto l'occhio e correzione del Segretario della Cesarea Amministrazione»²² e giunse infine, nel marzo 1711, a togliergli la patente di «stampatore ducale» a favore di Alberto Pazzoni che divenne «stampatore arciducale», titolo accordato alla persona e non alla stamperia di San Benedetto. I Benedettini, proprietari della tipografia che avevano ereditato alla morte di Bellinzani nel 1704, considerata l'importanza del riconoscimento e il prestigio che ne poteva derivare al loro monastero, pretesero che le future opere stampate da Pazzoni portassero la dicitura «In Mantova nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni Stampatore Arciducale». La cesarea amministrazione accettò la richiesta dei padri Benedettini e comandò allo stampatore di apporre la dicitura su tutte le stampe «private», in latino o in volgare, a esclusione di quelle «pubbliche», destinate all'amministrazione stessa, alla camera arciducale, ai tribunali ecc., dove la menzione alla Stamperia di San Benedetto era da omettere. E non appariva nemmeno in calce al foglio di avvisi, o gazzetta, allora settimanale, sin dal primo numero stampato da Pazzoni, il 14 del 3 aprile 1711: «In Mantova, Appresso Alberto Pazzoni Stampator Imperiale, *Con Lic. de' Sup.*». L'azienda di Pazzoni, senza più concorrenti, dato che Grana cessò subito l'attività, proseguì per decenni con successo, rimanendo sempre affittuaria della tipografia e della casa di abitazione, entrambe di proprietà del monastero²³. Il 26 febbraio 1737 Alberto Pazzoni, ammalato di gotta, chiese che la privativa di stampatore arciducale passasse al collaboratore Giuseppe Ferrari e fece un primo testamento²⁴. La richiesta venne accettata il 12 marzo e subito dopo, il 30 dello stesso mese, Pazzoni fece un nuovo testamento in cui nominava Ferrari erede universale²⁵. Nei testamenti, disposizioni di particolare rilievo erano a favore, oltre che di Giuseppe Ferrari, della domestica Cristina Desiderati, al cui sostentamento Ferrari e i suoi eventuali eredi avrebbero dovuto provvedere per il resto della vita, oppure, nel caso di morte di Ferrari prima di avere figli, l'eredità sarebbe passata direttamente alla domestica. Le attenzioni testamentarie furono inutili perché Cristina e Giuseppe si sposarono pochi mesi dopo la morte di Alberto Pazzoni. Dal secondo testamento di questi risulta che anche la madre di Cristina era una sua domestica e da un altro documento risulterebbe che Cristina Desiderati era figlia dello stesso Pazzoni²⁶. Alberto Pazzoni morì il 25 aprile del 1737 all'età di circa settant'anni²⁷.

Giuseppe Ferrari, l'«erede di Alberto Pazzoni», era nato nel 1711 e abitava coi genitori e i fratelli nella contrada del Bue vicino alla casa di Pazzoni nella cui tipografia andò a lavorare giovanissimo, presumibilmente nel 1723 (dal

primo testamento di Pazzoni, del febbraio 1737, risulta che Ferrari collaborava con lo stesso da 14 anni). Come già accennato Pazzoni poco prima di morire chiese e ottenne che la privativa di stampatore arciducale passasse a Ferrari e nel suo secondo testamento lo nominò erede universale. Ferrari, che in questo secondo testamento risultava già risiedere nella casa di Pazzoni, continuò quindi l'attività nella stamperia di proprietà dei monaci di San Benedetto, ma nel 1739, col pretesto che gli stessi avevano chiesto un aumento dell'affitto, inviò al governo cittadino una supplica per aprire un proprio stabilimento, disponendo già di torchi e batterie di caratteri di proprietà. Nell'occasione chiese che venissero precisati anche i privilegi e gli obblighi della sua privativa per cui venne interessato il governo centrale e nel dispaccio di risposta da Vienna si specificarono alcune: «incombenze del detentore della privativa: lo stampatore doveva provvedere alla produzione gratuita di tutte le gride da consegnare ai vari settori dell'amministrazione; aveva l'obbligo di stampare gli "Avvisi", di cui 130 copie dovevano essere distribuite gratuitamente ai vari membri del governo; ogni inizio d'anno doveva produrre "de lunari di diversa sorte", mentre per i ministri e gli altri membri del governo "il così detto Diario, libretto di qualche volume più, e meno numero, secondo li loro gradi e cariche»²⁸. Gli affari di Ferrari dovettero andare bene tanto che nel 1746 acquistò una casa in contrada dei Monticelli Bianchi dove, dopo alcuni lavori di sistemazione, impiantò la propria tipografia. E non mancarono in giro per Mantova «le voci di un suo esagerato arricchimento» che arrivarono anche a interessare il vicegovernatore di Mantova a Milano conte Beltrame Cristiani²⁹. Nel 1752 Ferrari acquistò pure la vecchia ma evidentemente ancora valida attrezzatura (torchi, caratteri e matrici) di proprietà dei monaci di San Benedetto, quella acquistata nel 1689 dall'abate Bellinzani, coi soldi dell'eredità materna, a Parma dai Farnese. Nel 1766 ottenne che alla sua morte la privativa per la stampa passasse al figlio Salvatore. Giuseppe Ferrari morì nell'agosto del 1780 dopo aver fatto testamento³⁰.

Salvatore Ferrari, nato nel 1740, sposò nel 1764 Laura Resti, figlia unica del maggiore Antonio, di Rolo, che portò in dote un discreto patrimonio legato all'obbligo di dare il doppio cognome, Resti Ferrari, ai figli. Salvatore, laureato in diritto civile e canonico, ereditò poi l'impresa tipografica paterna nel 1780 ma a causa dei molti impegni professionali, pubblici e privati, ne affidò la conduzione al fratello minore Giulio che la gestì per soli otto anni, sino alla prematura morte, mantenendo sempre la denominazione di «Erede di Alberto Pazzoni». Salvatore dovette pertanto accollarsi anche la gestione della tipografia che lentamente si avviò, specialmente dopo l'arrivo dei francesi nel 1797 e la perdita dei privilegi, verso una pesante crisi economica. A questa si aggiunsero problemi di salute e Salvatore non fu più in grado di condurre l'azienda così che nel 1804 la cedette al figlio Luigi. Morì nel 1807 all'età di 67 anni.

Dopo la sua morte, i figli Giuseppe Maria, nato nel 1773, e Luigi, nato nel 1778, pure impegnati in cariche pubbliche (Giuseppe Maria, avvocato e presidente del Tribunale di Mantova, e Luigi, vice-prefetto del Dipartimento del Metauro), nell'ottobre del 1808 affittarono la stamperia e la libreria a Domenico Borgatti per poi cederle definitivamente, nel gennaio 1812, a Luigi Caranenti che sino al 1820 continuò a pubblicare alcune opere come «Erede di Alberto Pazzoni»³¹.

Si chiudeva così questa sequela di editori che sotto il nome di Pazzoni aveva stampato per tutto il secolo dei Lumi.

I due calendari per gli anni 1750 e 1771 qui presentati (figg. 2-3) vennero stampati, presumibilmente verso la fine del 1749 e del 1770, da Giuseppe Ferrari che in calce a entrambi i fogli appose l'indirizzo: «In Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore; con licenza de' superiori». Usciti a venti anni di distanza presentano caratteristiche molto simili: il formato, la struttura della parte tipografica, il corredo delle illustrazioni. La silografia centrale, con sfera armillare e altri strumenti che *cœlestia monstrat*, è addirittura tratta dalla stessa matrice che nel frattempo si era crepata. Gli altri legni, il sole e la luna e le dodici rappresentazioni dei mesi, furono invece incisi di nuovo, riproducendo sostanzialmente l'iconografia originale³².

Anche il testo di presentazione mantiene la stessa formula, si è passati da un «anno santo» a un semplice «anno del Signore», sono state ovviamente adeguate le date (dalla creazione del mondo, dall'edificazione di Roma e di Mantova, dalla riforma giuliana del 45 a.C. e da quella gregoriana del 1582), sono sempre segnalate le feste mobili e fisse, di precetto e devozione, le processioni, mentre non sono più indicati i giorni feriali della «Regio-Ducale Curia Senatoria» ma quelli del «Regio-Ducale Supremo Consiglio di Giustizia», e sono stati ricalcolati i numeri e le lettere dei diversi elementi cronologici³³.

Il calendario per il 1750 misura 535 × 375 mm e presenta in testa le seguenti scritte:

GIORNALE, E LUNARIO / SOPRA L'ANNO SANTO MDCCL. / DALLA CREAZIONE
DEL MONDO 5750. / Dall'Edificazione di Roma 2502. Dall'Edificazione di Mantova
3000. / Dall'Ordinazione Giuliana 1795. Dalla Correzione Gregoriana 168. /
CALCOLATO AL MERIDIANO DI LOMBARDIA. / In cui trovansi le Feste mobili, e
stabili, le quattro Tempora, il far / della Luna co' suoi Quarti. Le Feste di precetto
di questa Regio-Du- / cale Città di Mantova saranno segnate con questa +, e quelle
di divo- / zione colla presente †, coll'aggiunta delle Processioni, che si fanno fra /
l'ottava del Corpus Domini, coll'annotazione de' giorni feriali della / Regio-Ducale
Curia Senatoria, i quali saranno segnati colla lettera F., / ed appiedi vi saranno tutte
le Ferie mobili, ed altre; con tutte le / Fiere principali, che si fanno fra l'anno sullo
Stato, come in altri Paesi / stranieri. Correndo l'Aureo Numero 3., Ciclo Solare 23.,
Epatta 22., / Indizione Romana 13., Lett. Dominicale D., Lett. del Martirologio C.

SOPRA L'ANNO
DALLA CREAZIONE

CALCULO DO AL. MERIDIANO

D I L O M B A R D I A

di Giustizia, i quali faranno segnati con questa lettera F. Oltre a ciò vi sono segnate tutte le Fiere mobili, ed altre, con tutte le Fiere principali, che si fanno fra l'anno tanto sullo Stato Mantovano, come in altri Paesi stranieri. Correndo l'Autore Numero 5. Ciclo Solare 16. Epatta 14. Indizione Romana 4. Lettera Dominicale F. Lettera del Martirologio D.

[illegible]

* * In MANTOVA, per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore. [CON LICENZA DE' SUPERIORI. * *

2. *Giornale e lunario sopra l'anno del Signore 1771. Mantova*

3. Giornale e lunario sopra l'anno del signore 1771, *Manitoba*,

Per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1770]. Mantova, collezione Umberto Padovani.

[illegible]

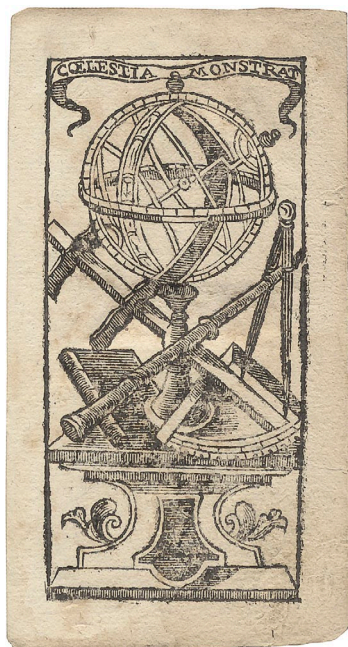
STORIA : SETTECENTO

Quello per il 1771 misura 530 × 365 mm e riporta in testa le seguenti scritte:

GIORNALE, E LUNARIO / SOPRA L'ANNO DEL SIGNORE 1771. / DALLA CREAZIONE DEL MONDO 5771. / Dall'Edificazione di Roma 2523. Dall'Edificazione di Mantova 3021. / Dall'Ordinazione Giuliana 1816. Dalla Correzione Gregoriana 189. / CALCOLATO AL MERIDIANO DI LOMBARDIA. / In esso trovansi le Feste mobili, e stabili, le quattro Tempora, il far della Luna co' / suoi Quarti. Le Feste di precetto di questa Regio-Ducale Città di Mantova saranno / segnate +, quelle ridotte all'obbligo soltanto di sentire la Messa *, e quelle di divo- / zione †. Vi si trovano di più indicate le Processioni, che si fanno fra l'Ottava del / Corpus Domini; e l'annotazione de' giorni feriali del Regio-Ducale Supremo Consiglio / di Giustizia, i quali saranno segnati con questa lettera F. Oltre a ciò vi sono segnate / tutte le Ferie mobili, ed altre, con tutte le Fiere principali, che si fanno fra l'anno / tanto sullo Stato Mantovano, come in altri Paesi stranieri. Correndo l'Aureo Numero / 5. Ciclo Solare 16. Epatta 14. Indizione Romana 4. Lettera Dominicale F. Lettera / del Martirologio p.³⁴

Come già accennato i calendari da muro e gli almanacchi editi da uno stesso stampatore-editore hanno spesso elementi comuni, e anche quelli pubblicati dall'Erede di Alberto Pazzoni rispettano tale caratteristica. Per un riscontro di questa particolarità ho preso in considerazione il solo apparato illustrativo, le semplici figure, tutte silografiche, che corredano i due calendari del 1750 e 1771, ossia l'immagine centrale con gli strumenti adatti all'osservazione astronomica e, ai suoi lati, le due piccole immagini simboliche del Sole e della Luna e infine, sotto, le dodici vignette allegoriche dei Mesi, e ho verificato la loro eventuale presenza negli almanacchi usciti dagli stessi torchi³⁵.

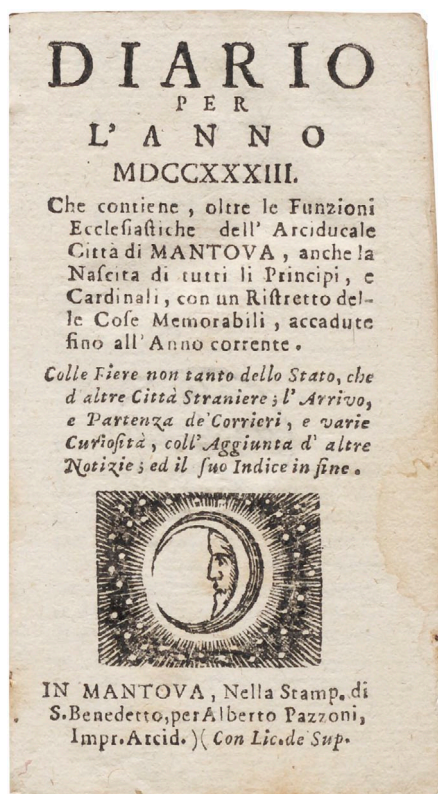
L'immagine centrale dei due calendari, di 71 × 47 mm, con sfera armillare, cannocchiale, compasso e sestante, e il motto CŒLESTIA MONSTRAT venne stampata su entrambi utilizzando la stessa matrice in legno. Una immagine simile, di 97 × 45 mm, con la stessa composizione di strumenti ma con l'aggiunta di un piede alla tavola su cui essi posano e di una linea di cornice, era stata utilizzata all'antiporta di alcuni *Diari* per gli anni fra il 1730³⁶ (fig. 4) e il 1746, ma stampata evidentemente con una matrice diversa.



4. Diario per l'anno 1730, Mantova, Nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, [1729], antiporta. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, rari 184.



5. Diario per l'anno 1731, *Mantova, Nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, [1730], frontespizio. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, rari 185.*



6. Diario per l'anno MDCCXXXIII, *Mantova, Nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, [1732], frontespizio. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, rari 187.*

Le due piccole silografie, con l'immagine del Sole, 26 × 32 mm, e della Luna, 24 × 32 mm, presenti nel calendario del 1750 le troviamo anche ai frontespizi di alcuni almanacchi: quella col Sole nel *Diario per l'anno 1731*³⁷ (fig. 5), e quella con la Luna nei successivi *Diario per l'anno bisestile MDCCXXXII* e *Diario per l'anno MDCCXXXIII*³⁸ (fig. 6), stampate con le stesse due matrici. Le silografie che sostituirono Sole e Luna nel calendario del 1771 non sembrano essere state utilizzate negli almanacchi.

Le dodici vignette con le allegorie dei Mesi, 20 × 38 mm, che illustrano il calendario del 1750, furono stampate anche in diversi *Diari* per gli anni fra il 1730 e il 1767, utilizzando le stesse matrici in legno. Negli ultimi anni le silografie ottenute mostravano immagini scadenti tanto che nell'almanacco



7. Frammento di foglio di carta dorata, Augusta, Johann Carl Munk, 1777, utilizzato come copertina del Diario per l'anno MDCCLXXXI, Mantova, Per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1780]. Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, rari 233.

per il 1768 non vennero inserite, per poi riapparire, arricchite da cornicette barocche tutte diverse, nel *Diario per l'anno 1770* (di quello per il 1769 non si conoscono esemplari), stampate con nuove matrici, le stesse utilizzate per il calendario del 1771.

Molte copertine dei *Diari* conservati in Biblioteca Comunale Teresiana sono in cartoncino con incollata sopra una coeva carta decorata. Nell'esemplare del *Diario* per il 1781³⁹ è stato utilizzato un frammento, la parte in basso a sinistra, di un foglio di carta dorata⁴⁰: una stampa goffrata ottenuta da matrice in rame, in questo caso impressa su foglio colorato in rosa carico, edita ad Augusta da Johann Carl Munk nel 1777, con piccole scenette rappresentanti vari mestieri, abbastanza simile ai fogli con gli ambulanti di Roma sopra accennati, e che mi piace riprodurre (fig. 7), sebbene in cattive condizioni, perché nell'angolo in basso si può vedere uno stampatore occupato al torchio tipografico a vite⁴¹.

Per finire, e chiudere il cerchio con gli anni attorno al 1580 da dove ho iniziato, segnalo altri due calendari da muro di interesse mantovano, vicini fra loro per data eppure molto diversi per caratteristiche: uno stampato tipograficamente con caratteri ebraici e uno stampato calcograficamente da una

matrice incisa. Il primo è un rarissimo calendario per l'anno ebraico 5342 (6 ottobre 1581 - 5 ottobre 1582), stampato da Meir figlio di Efraim da Padova, attivo a Mantova negli anni dal 1556 al 1583, e che è stato acquistato nel maggio 2023 dalla Biblioteca Comunale Teresiana⁴². L'altro è un calendario per il 1586, «inventato», ossia disegnato, da Francesco da Volterra (?-1594) e inciso da sua moglie Diana Scultori (Mantova, 1547 - Roma, 1612) detta anche Diana Mantovana⁴³.

ABSTRACT

Umberto Padovani presents two rare wall calendars printed in the 18th century by the heirs of Alberto Pazzoni. In the meantime, he briefly retraces the history of this dynasty of printers, starting with Alberto Pazzoni as the protagonist of curious vicissitudes related precisely to the printing of calendars. Such editorial products, although low-priced, enjoyed large circulation and were, therefore, of obvious economic interest.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASDMn	Archivio Storico Diocesano di Mantova
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio notarile
CC	Camera di Commercio
BCTMn	Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova

1. Sei di queste stampe, da considerarsi fra le prime rappresentazioni in Italia di venditori ambulanti, furono presentate da Alberto Milano nel suo intervento, *L'immagine dei colporteurs*, in A. MILANO, *Colporteurs. I venditori di stampe e libri e il loro pubblico*, catalogo delle mostre (Milano, Sala Conferenze della Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», 25 febbraio - 29 marzo 2015, e Pieve Tesino, Sala Mostre Temporanee del Museo delle Stampe e dell'Ambulantato «Per Via», 13 giugno - 30 agosto 2015), Milano, Medusa, 2015, pp. 7-45, figg. 18-19 e cat. nn. 1, 3-4, 6. L'unica stampa firmata, datata e coi dati dell'editore, cat. n. 1, venne incisa da Ambrogio Brambilla nel 1582 e pubblicata da Claude Duchet (Claudio Duchetto) successore dello zio Antoine Lafréry (Antonio Lafreri), editori francesi attivi a Roma alla fine del XVI secolo, e porta il titolo *Ritratto de quelli che vano vendendo et lavorando per roma con la nova aggiunta de tutti quelli che nele altre mancavano sin al presente* che conferma l'esistenza di versioni precedenti. In questo foglio, che faceva parte della collezione di Alberto Milano (Milano, 1947-2016) e misura

391 × 518 mm, sono incisi 189 venditori ambulanti le cui didascalie sono «i gridi» che gli stessi facevano per annunciarsi, come «fuse o donne» del venditore di fusi, o «lunario novo» del venditore di calendari, il che ci rimanda alle ancor più antiche serie francesi di *cris de Paris* e inglesi di *cries of London* e rende conto della loro appartenenza al genere di «stampe a larga diffusione». Altre due stampe dello stesso ambito vennero presentate da M. CALARESU, *Costumes and Customs in Print. Travel, Ethnography, and the Representation of Street-Sellers in Early Modern Italy*, in *Not Dead Things. The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries. 1500-1820*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 181-209: 189-197, figg. 8.2 e 8.3. La prima di queste si riferisce a un foglio legato in uno *Speculum Romanae Magnificentiae* conservato alla University of Chicago Library e ci testimonia di un viaggiatore curioso, interessato non solo alle antichità romane ma anche alla vita moderna della città. Il foglio, senza autore e senza data, viene dall'autrice attribuito con riserve ad Ambrogio Brambilla e datato al 1579.

2. Il foglio, conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano, con segnatura Costumi Lazio, m. 2-1, riporta in basso a destra il numero «4», e misura 390 × 510 mm. In esso sono rappresentati 41 ambulanti disposti su 5 file. Sempre alla Bertarelli è conservato un altro foglio con altri 40 diversi ambulanti, sempre su 5 file, con segnatura Costumi Lazio, m. 2-2. Ritengo che i due fogli facessero parte di una serie di cinque e che andassero incollati in senso orizzontale a formare una striscia lunga due metri e mezzo: una processione di 200 ambulanti incamminati verso destra. Le due stampe sono riprodotte in MILANO, *L'immagine dei colporteurs*, cit., fig. 19 e cat. 6.
3. Riporto l'intera bosinata: «Veritaa che no se scond / Che tutt quii che nass al mond / Grand, mezzan, e piscinitt / Sciori, ricch, e poveritt // Tant per viv e sta in sentee / Han da fa tutt on quai mestee / Tant per viv e per mangià / Han poc o tant da lavorà. // Quest el vedem con i fatt: / Chi guasta i pagn, chi fa i sciauvatt; / Chi mena l'asen al mercaa, / Chi da i levativ all'Ospedal. // Chi vend el pann, e ch' il tarlis / Chi compra i strasc per fa camis, / Chi fa i cass per mett i mort / Chi drizza i gamb a chi ia stort. // Quand l'è occors ho faa 'l facchin / On olter bott anca 'l Bosin; / Quand l'occor quai novitaa / Sbragi attorna per i straa. // L'è chi 'l Librett, la Relazion / Chi le comanda l'è on soldon. / On alter bott a chi me voeur / Sui Caffè foo 'l Decroteur. // Alla sira poeu me metti / A vosà bigliett, palchetti, / A chi passa innanz indree / Se no se ciappa ai port danee. // Ades vendi i Taccojn / Con in font el me Retratt, / Onore di vost quattrin / Vel presenti con sto patt». Un esemplare di questo calendario, purtroppo mutilo dei mesi del calendario vero e proprio che incorniciavano la bella figura centrale dell'ambulante, in silografia, e i versi in dialetto, in caratteri tipografici, misura 425 × 355 mm. Il lacerto, recuperato e restaurato, faceva parte della collezione di Alberto Milano e venne presentato dallo stesso nell'introduzione a *Immagini del tempo. 500 anni di lunari e calendari da muro dalla Raccolta Bertarelli*, catalogo della mostre (Milano, Castello Sforzesco, 30 giugno - 31 dicembre 2000, e Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 19 maggio - 29 luglio 2001), Bassano del Grappa, Tassotti, 2000, p. 15. Lo studioso scriveva che la silografia incisa da Giovanni Antonio Meda (Milano, 1783-?) e pubblicata dallo stampatore Tamburini di Milano era per un calendario del 1820 circa. Allo stesso testo rimando per le osservazioni sugli aspetti grafici e iconografici dei calendari da muro, sulle loro funzioni e uso, sulla loro storia e conservazione, nonché per le considerazioni sulle diverse o comuni caratteristiche che hanno con gli almanacchi in forma di libretto, per esempio: «Lunari a libretto e calendari in foglio uscivano spesso dai torchi dello stesso editore che li considerava giustamente due prodotti di ottimo smercio destinati

a soddisfare due esigenze differenti. Potevano quindi presentare caratteri di somiglianza dal punto di vista tipografico. L'editore poteva riutilizzare alcune matrici silografiche per la illustrazione sia del foglio che del libretto. E questo vale sia per i piccoli legni che illustravano i segni zodiacali o i lavori agricoli prevalenti dei dodici mesi che le figure di astrologhi che caratterizzavano le antiporte e le testate di fogli e libretti», pp. 19-22, una osservazione che ben si adatta anche al caso mantovano come vedremo oltre. Tornando al venditore raffigurato nella stampa, mi sembra di riconoscerlo nel personaggio ricordato da Marino Berengo quando scrive che, in quel periodo della Restaurazione in cui la vendita ambulante è proibita, «le deroghe ai tassativi divieti sono assolutamente eccezionali. Ne beneficia nel settembre del 1818 uno storpio di cinquant'anni che, non più in grado di fare il *decrotteur*, ossia il lustrascarpe, e respinto dalla Casa d'Industria come inutilizzabile, si è abusivamente messo a fare il "venditore di piccole stampe per fanciulli e libri sacri"», M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 76.

4. Voglio qui menzionare due pubblicazioni, ormai datate, fra le tante ricerche dedicate agli almanacchi in Italia, che testimoniano anche diversi approcci al loro studio. Nella prima, G. BARETTA, G.M. GRIFFINI, *Almanacchi dell'800 a Milano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987, sono schedati e riccamente illustrati oltre 500 almanacchi conservati alla Biblioteca Braidense e, tranne la prefazione di Giorgio Manganelli, nessun testo distoglie dal piacere di guardare le numerose figure; nella seconda, L. BRAIDA, *Le guide del tempo. Produzione, contenuti e forme degli almanacchi piemontesi nel Settecento*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1989, nessuna immagine, nelle oltre 280 pagine, distrae dal raccogliere una messe di notizie sul «mondo dei produttori di almanacchi nel Piemonte», sui «contenuti e forme dell'almanacco settecentesco», sugli «almanacchi letterari, della corte e della città» o sulla loro «divulgazione agronomica, economica e civile», per citare dai titoli dei capitoli. Mi ero proposto di accennare nell'articolo, in qualche modo, al *Dialogo di un Venditore d'almanacchi e di un Passeggere* di Giacomo Leopardi, scritto nel 1832 e pubblicato nel 1834 fra le *Operette morali*, e mi sembrava bello citare almeno la versione cinematografica che ne ha tratto Ermanno Olmi nel 1954, un corto di una decina di minuti presente anche su YouTube. Poi ho letto la prefazione di Manganelli al libro sugli almanacchi milanesi che inizia così: «Mentre scorro le immagini di questi antichi almanacchi, e con un orecchio immalinconito seguo il Rondò in la minore K.511 di Mozart, mi telefona un amico per segnalarmi che in un certo catalogo di libri antichi figura l'edizione 1834 delle Operette morali leopardiane; e mi ricorda che in quell'edizione primamente apparve il dialoghetto desolato e squisito di un passeggero e di un venditore di almanacchi» e ho lasciato perdere.
5. Eppure tra i fogli volanti, probabilmente il primo genere tipografico nella storia della stampa, ci sono esempi di grande interesse sotto l'aspetto editoriale: oltre ai calendari ricordo i fogli per tesi di laurea, i sonetti celebrativi di personaggi (attori, cantanti, cavalieri) o eventi (nascite, matrimoni, morti, monacazioni, prime messe), le canzoni e le orazioni, gli attestati e i diplomi (seri o satirici), i segreti (ossia segreti o bugiardini) e le pubblicità (inclusi certi straordinari cataloghi librari), le relazioni e gli ordini che, seppure scartati dai censimenti, hanno perlomeno goduto di maggior interesse da parte degli storici e di adeguato spazio nei gridari degli archivi. Su questi prodotti tipografici, con particolare riguardo agli esemplari dei primi due secoli, ma con riflessioni sui problemi di conservazione che si possono estendere anche ai secoli successivi, si veda U. ROZZO, *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008.

6. Mi riferisco ai repertori compilati da Emilio Faccioli in *Mantova. Le lettere*, III: *Fra Seicento e Settecento. Dal Risorgimento ai nostri giorni (1815-1945)*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1963, e da Giorgia Giusti in «L'editoria a Mantova nel Settecento. Tipografi, librai e controllo sulla stampa», tesi di dottorato di ricerca in Scienze bibliografiche, archivistiche, documentarie e per la conservazione e restauro dei beni librari ed archivistici, relatori L. Braida e U. Rozzo, Università di Udine, a.a. 2005-2006.
7. G. GIUSTI, *Gli almanacchi mantovani del XVIII secolo. Tra «guide del tempo» e guide della città*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LVIII (2005), 1 (gennaio-aprile), pp. 99-155. Subito, alla prima nota a p. 99, Giusti riporta una copiosa bibliografia di studi italiani sull'argomento e presenta il proprio lavoro in cui «si analizzano gli almanacchi pubblicati a Mantova nel corso del XVIII secolo: il *Diario per l'anno*, di cui si sono conservate sessantuno annate, *La contadinella incivilita mantovana* del 1769 e *La Giostra de' Pianeti* del 1776» e precisa: «Il *Diario per l'anno*, venne stampato dai torchi di Alberto Pazzoni, e in seguito dai suoi eredi, pressoché senza cambiamenti nelle sezioni del calendario, per più di settant'anni, dal 1730 al 1806 [in nota: «Gli esemplari del *Diario per l'anno* consultati per questo studio sono conservati presso la Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova. Mancano esemplari per i seguenti anni: 1734, 1735, 1737, 1739, 1740, 1744, 1769, 1797, 1799, 1802, 1803, 1804»]. Prima del 1730 vennero stampati altri almanacchi, ma della loro esistenza ci è rimasta soltanto una testimonianza indiretta», pp. 101-102, (come riportato negli annali in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., un esemplare del *Diario* per il 1769 è conservato in ASDMn). Mi permetto rimandare all'intero studio per i molti argomenti in comune col mio contributo, ma in particolare ai capitoli 2: «Gli almanacchi mantovani e i loro tipografi», pp. 101-109, e 3: «I “Diari” editi dalla ditta Pazzoni: le rubriche fisse», pp. 109-119. Segnalo anche il capitolo finale 8: «Il pronostico “balzano” di Giammaria Galeotti», pp. 153-155, dedicato a un componimento in versi di Giammaria Galeotti (Mantova, 1699-1774): *Lunarj nuovi, pronostici nuovi sopra l'anno nuovo MDCCXL. Balzana poetica detta nell'Accademia de' Timidi unitasi li 30 dicembre 1739 dall'Apprensivo*, Mantova, Per l'Erede d'Alberto Pazzoni, Stampatore Arciducale, s.d. [1739], pp. 16, di cui è conservato un esemplare, allegato con altre due operette a stampa, alla fine del manoscritto, *Rime piacevoli del Dottor Giammaria Galeotti mantovano, fra gl'Arcadi di Roma Florispino Lileo, fra gl'Anelanti di Napoli Fronimo Insubro e fra Timidi di Mantova l'Apprensivo*, in BCTMn, ms. 22: una composizione satirica contro i pronostici astrologici in voga negli almanacchi dell'epoca. Su Galeotti si veda *Mantova. Le lettere*, III, cit., pp. 57-71.
8. Molte notizie e documenti li ho ricavati dai lavori sopra citati di Giorgia Giusti. Ringrazio la studiosa per avermi consentito la consultazione in particolare della sua tesi, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., una ricerca interessante (con una trattazione estesa e molto più approfondita rispetto ai pochi fatti da me qui riassunti) di cui sarebbe utile la pubblicazione. Ringrazio anche, per le consulenze, Gianluigi Arcari e Anna Maria Lorenzoni.
9. Non si conosce la data di nascita di Alberto Pazzoni, mentre è documentata quella della morte e la sua età a quella data (si veda *infra*, nota 27).
10. Di Livio Antonio Pasquati e Antonio Monti sono conosciute due opere, pubblicate con l'indicazione «In Mantova nella stamperia di S. Benedetto», una datata 1698 e una senza data, *Mantova. Le lettere*, III, cit., p. 41; GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., p. 27.

11. Il documento (Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Raccolta Campori, ms. 1448, cc. 83 e 84-85) è pubblicato in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., pp. 30 e 37, da cui lo ho ripreso.
12. Negli annali pubblicati alla fine di GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., si trovano schedati gli *Ordo divini officii recitandi in sancta mantuana ecclesia* [...], stampati da Grana dal 1694 al 1708, e quelli con titoli dalle diverse varianti stampati da Alberto Pazzoni e dai suoi eredi dal 1709 al 1771, e anche, sempre fra i titoli degli eredi Pazzoni, i *Kalendarium sanctae mantuanae ecclesiae juxta missalis* [...], stampati dal 1751 al 1796. Si tratta di libretti in 8° di cui si sono conservate le serie quasi complete presso l'ASDMn.
13. La data del passaggio di Alberto Pazzoni da Parma a San Benedetto Po rimane incerta fra il 1698 e il 1699. Emilio Faccioli assicurava che la tipografia di Alberto Pazzoni «aveva iniziato la propria attività nel 1698 in continuazione della stamperia di San Benedetto» e lo confermava iniziando l'elenco delle edizioni conosciute con tre titoli per quell'anno, e altri nove per il 1699, in *Mantova. Le lettere*, III, cit., pp. 193, 207-208. Sfortunatamente, di questi titoli solo due del 1699 sono conservati in Biblioteca Comunale Teresiana e riportati negli annali in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., p. 313. Giusti riporta poi che «Pazzoni mantenne la società con il Monti anche dopo il suo trasferimento nella stamperia del monastero, ma non oltre il 1702», *ibid.*, p. 27, e infatti opere edita a Parma coi loro nomi abbinati risultano sino al 1702.
14. Si veda il capitolo 1.2: «Scontro tra due stamperie», in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., pp. 26-32. Per bilanciare la riduzione dei proventi dovuta alla concorrenza della Stamperia di San Benedetto Grana cercò altre occasioni di guadagno chiedendo alla corte non solo la privativa sulla stampa delle carte da gioco ma anche l'affitto del dazio del bollo sulle stesse, ma senza risultato, si veda il capitolo 1.3: «Il Grana e la privativa sui lunari e le carte da gioco», *ibid.*, pp. 32-36.
15. Il privilegio accordato dal duca Ferdinando Carlo recitava: «Le molte prove di fedel Servizio dateci da Gio. Battista Grana unite all'ossequio particolare che ci professa, instilano nell'animo nostro sentimenti d'ottima propensione per lui, et hora ci movono a compartirgliene benignamente gl'effetti: col tenore perciò di queste che saranno di nostra mano firmate, e del nostro consueto sugello munite concediamo allo stesso la facoltà di stampare in questa nostra Città privativamente a qualunque altro gli avvisi, fedeli di Sanità, gride spettanti alla medesima, bollette di macina dell'Impresario della Dogana, Bolletoni della Massarola, Gride de particolari, Calmieri di tutte le arti, ed ogn'altra cosa spettante alla nostra Ducal Camera, gli Oratori, inoltre opere sceniche, e drammatiche, allegazioni, e tutt'altro di servizio nostro, con condizione però, che questi debbano essere da lui stampati gratis dalli due foglij in giù, somministrandoli però la carta ed inchiostro necessari dalla nostra Ducal Camera, e pagatoli l'importo del di più, quando queste oltrepasaranno li due foglij. Gli permettiamo medesimamente, che possa stampar tutto ciò, che stampar possono gl'altri Stampatori a maggior comodo, e vantaggio de sudditi, annullando a tal effetto la concessione da Noi data in tal soggetto a favore di Gerolamo Filoni il dì 4 [settembre?] 1691 [...], ASMn, AG, Libro dei mandati, b. 59, vol. III, 1 maggio 1692, c. 277v. Gli «avvisi» che Grana, e poi Pazzoni e i suoi eredi ancora, possono stampare «privativamente a qualunque altro» sono le gazzette. Risulta chiaro dalla relazione del Magistrato Camerale al duca Ferdinando Carlo Gonzaga del 30 ottobre 1687, ancora ai tempi degli Osanna, documento pubblicato e trascritto in G.

- AMADEI, *Il giornale dei mantovani*, Mantova, CITEM, 1977, pp. 162-170, e solo riprodotto in *Gazzetta di Mantova. 1664>2014. Trecentocinquant'anni avanti*, a cura di D. Ferrari e C. Guerra, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 1 settembre - 31 ottobre 2014), Mantova, Publi Paolini, 2014, pp. 188-189. Stampatori ducali privilegiati prima di Giovanni Battista Grana erano stati per pochi mesi Girolamo Filoni e prima ancora, per oltre un secolo, gli Osanna: Francesco e i suoi figli e nipoti.
16. Fra i due, il marchese Lorenzo Verduso Beretti Landi (per conto di Grana) e l'abate Simeone Bellinzani (per conto di Pazzoni), l'anno successivo sorse una controversia ancor più complessa: l'episodio dei lunari «non era che il preludio di una vicenda che avrebbe visto anche la chiusura, temporanea, dell'azienda e l'arresto dei suoi tipografi» e infatti «l'11 luglio 1701 Beretti ordinava l'arresto dei tipografi di San Benedetto, che furono tutti incarcerati tranne il Pazzoni, che non era presente nella stamperia all'atto dell'irruzione della polizia», così scrive Giusti raccontando l'intera vicenda nel capitolo 1.4: «La stamperia del monastero di San Benedetto», in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., pp. 37-40. Sulla figura del marchese Beretti si veda C. FINO, *Lorenzo Verduso Beretti (Landi) diplomatico piacentino a Mantova*, «Civiltà Mantovana», quarta serie, LIV (2019), 148 (autunno 2019), pp. 106-125. Da questo studio riporto questi dati: Lorenzo Verduso (Vergiuso) Beretti, figlio del conte Muzio di Piacenza, nacque a Busseto nel 1661. Nel 1681 entrò alla corte di Mantova come paggio della duchessa Anna Isabella per poi diventare segretario dei complimenti di Ferdinando Carlo nel 1685 e iniziare una carriera politica che lo portò a rivestire la carica di segretario di stato nel 1696 e di primo ministro e consigliere di stato nel 1698. A questa data divenne marchese di Castelletto Scazzoso nel Monferrato e nel 1700 acquisì il cognome materno Landi. Fece poi parte, nel 1701, del neo costituito Consiglio di Guerra. L'anno successivo passò al servizio di Filippo V, re di Spagna, per il quale svolse importanti incarichi come ambasciatore plenipotenziario in Svizzera, nei Grigioni e poi in Olanda. Morì a Bruxelles il 26 ottobre 1725.
17. ASMn, AG, b. 2826, c. 284, lettera di Giovan Battista Grana alla corte ducale, 3 dicembre 1700. Alcuni aspetti della faccenda andavano senz'altro chiariti. Alcuni aspetti andrebbero chiariti anche a me: a cominciare dagli accordi che consentivano a Pazzoni di essere l'unico a vendere i lunari stampati da entrambi. Poi: i termini «lunario» e «calendario» si addicono, purtroppo, a loro versioni sia in forma di libretto che di foglio volante. La possibilità che i «lunarij» oggetto della questione siano lunari, o calendari, da muro su un singolo foglio mi viene però suggerita dalla richiesta di Grana che Pazzoni gliene «somministri una risma». Una risma è un insieme di 500 fogli, ossia venti quinterni o mani da venticinque fogli l'uno, l'unità di conto nel commercio della carta bianca o stampata. Resta anche possibile che la risma oggetto della richiesta si riferisca a «libri da risma»: libri a fogli sciolti ancora da piegare e fascicolare, economici e facili da trasportare, fra i quali anche i libercoli di sedici pagine, sufficienti per un lunario, consistenti di un unico foglio piegato tre volte. Per approfondire l'argomento è utile L. CARNELOS, *I libri da risma. Catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano, Franco Angeli, 2008. Un'ulteriore spia la trovo nell'ultima frase di Grana, quando chiarisce che i lunari oggetto della sua richiesta non sono quella paccottiglia di libretti che birbanti vendono per tutta Mantova: «di ciò non mi sogno di parlare, bensì di quelli in foglio che stampo io», e dove «in foglio» mi risulta difficile intenderlo come il formato massimo, *in folio*, dei libri, bensì di considerarlo come «in foglio singolo». *Il Gran Pescatore di Chiaravalle*, nella sua edizione milanese seicentesca, e *La Tartana*

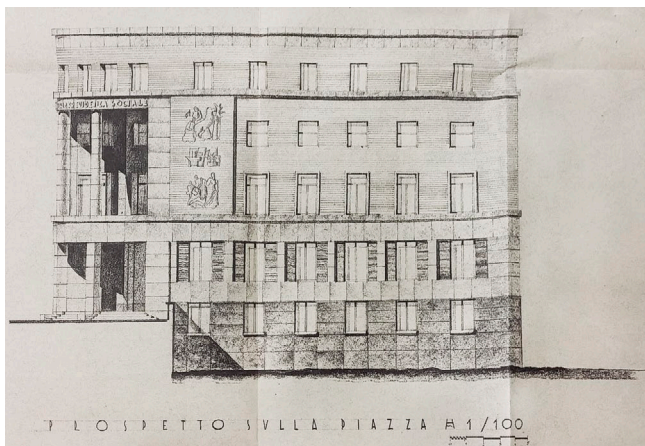
- degl'Influssi*, che usciva a Venezia dal 1680, stampata da Giacomo Zini, erano almanacchi evidentemente già famosi; i «trignozi», sempreché la trascrizione sia corretta, sono senza dubbio un'altra tipologia di almanacco o pronostico a me del tutto sconosciuta.
18. ASMn, AG, b. 2826, c. 297, lettera di Giovan Battista Grana alla corte ducale, 10 dicembre 1700.
 19. *Ibid.*, c. 315, lettera di Giovan Battista Grana alla corte ducale, 16 dicembre 1700.
 20. *Ibid.*, c. 341, lettera di Giovan Battista Grana alla corte ducale, 22 dicembre 1700.
 21. *Ibid.*, c. 342, lettera di Giovan Battista Grana alla corte ducale, 24 dicembre 1700.
 22. ASMn, AG, b. 3236, c. 400, lettera della corte ducale a Giovan Battista Grana, 21 febbraio 1709.
 23. In un contratto d'affitto che nell'autunno del 1701 Bellinzani, non più abate dal 1699, aveva stipulato con Pazzoni per quaranta doppie di Spagna all'anno, vi era elencata l'attrezzatura della stamperia: «Quattro torchij due con vida madre e piane sotto, e sopra di bronzo e gli altri due con vida, e piane di sopra di bronzo e sotto di pietra. / Un armario da porvi li caratteri. / Un parolo per l'inchiostro, ed altri utensilij per uso di d.a stampa descritti diffusamente nell'altro Inventario stampato. / Un armario con cassetti da porvi gli intagli di legno. [...] Li caratteri sono come segue / Canon grasso, Canonzino mezzano, Canonzino piccolo con il Corsivo. / Testo Parangone con il suo Corsivo. / Testo d'Aldo con il suo Corsivo. / Silvio grasso con il suo Corsivo. / Silvio magro con il suo Corsivo. / Antico commune medio con il suo Corsivo. / Antico commune magro. / Filosofia nova con il suo Corsivo. / Filosofia grassa, e Filosofia magra con il suo Corsivo. / Garamone con il suo Corsivo. / Nomparglia, Greco, Ebraico, Canto fermo», il documento (Archivio Notarile di Parma, notaio Benedetto Sacchi, contratti, 15 agosto - 5 dicembre 1701: 1 dicembre 1701) è riportato in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., pp. 44-46, ma si vedano gli interi capitoli 1.5: «La privativa sulla stampa dal Grana al Pazzoni», pp. 40-44, e 1.6: «L'attività di Alberto Pazzoni presso la stamperia di San Benedetto», pp. 44-54.
 24. ASMn, AN, notaio Giovanni Pellizzoni, b. 7054 bis, testamento di Alberto Pazzoni, 26 febbraio 1737.
 25. ASMn, AN, notaio Pietro Mancina, b. 5701, testamento di Alberto Pazzoni, 30 marzo 1737.
 26. Il documento (Archivio di Stato di Milano, Studi. Parte antica, b. 121, 12 agosto 1751) è citato in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., p. 53.
 27. Così risulta dal libro dei morti della chiesa parrocchiale di Ognissanti: «Numero 29. Die 25 Aprilis 1737. Dominus Albertus Pazzoni, Filius quondam Francisci Pazzoni et N. N. aetatis suae Anno septuagesimo circiter, omnibus Ecclesiae Sanctissimis Sacramentis munitus, obdormivit in Domino ejusque cadaver delatum fuit ad Ecclesiam Patruum Minorum Sancti Francisci hujus Urbis, ibique debiti prius persolutis exequiis, sepultum fuit. Ipsemet vero Dominus Albertus fuit in hac Urbe Archiducalis Impressor in Typographia Sancti Benedicti, quo in munere laudabiliter per septem lustra Augustissimo Caesari fidele servitium praestitit», ASDMn, Liber Mortuorum Ecclesiae Parochialis Omnium Sanctorum Mantuae, 18 luglio 1720 - 31 agosto 1752, 25 aprile 1737.
 28. GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., p. 58 (il documento citato da Giusti è in Archivio di Stato di Milano, Commercio. Parte antica, b. 245, fascicolo Ferrari, dispaccio del 24 febbraio 1740, Vienna).

29. M. INFELISE, *Le origini della «Gazzetta» e l'informazione a Mantova in Antico Regime*, in *Gazzetta di Mantova. 1664>2014*, cit., pp. 19-24. Nell'articolo il fatto è testimoniato da un paio di documenti: una relazione del conte Pietro Peyri al vicegovernatore conte Beltrame Cristiani, e la conclusione di questi che «non risultavano guadagni esagerati» (Archivio di Stato di Milano, Studi. Parte antica, b. 121, fasc. 2, 12 e 16 agosto 1751), p. 23.
30. Giuseppe Ferrari fece due testamenti: ASMn, AN, notaio Andrea Sabbadini, 23 agosto 1779 e 9 giugno 1780.
31. Le notizie su Salvatore Ferrari e i suoi figli le ho tratte, oltre che dal capitolo 1.7: «L'attività dell'«Erede di Alberto Pazzoni»: Giuseppe Ferrari», in GIUSTI, «L'editoria a Mantova nel Settecento», cit., pp. 54-63, da G. CIARAMELLI, C. GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2005, alla voce «Pazzoni (-1816)», che riguarda la parte finale, ottocentesca, dell'impresa tipografica, pp. 45-47, con l'elenco delle pubblicazioni del periodo 1800-1811 alle pp. 53-56, e con rimandi alle voci «Borgatti, libraio (1857)», p. 335, e «Caranenti (1811-1857) e L. Caranenti e C. (1858-1863)», pp. 83-88, e l'elenco delle pubblicazioni alle pp. 88-109. Fra le fonti utilizzate per il proprio lavoro Giancarlo Ciaramelli cita il volume *Il Fondo Chiara Resti Ferrari*, a cura di G. Mantovani, Rolo 2003, in cui sono registrati i documenti conservati presso l'Archivio parrocchiale di Rolo che riguardano, oltre alla storia della famiglia, anche le vicende della tipografia, dal testamento di Alberto Pazzoni alla vendita di tutta l'attrezzatura a Luigi Caranenti. Il 3 gennaio 1818 Luigi Caranenti si rivolgeva alla Camera di Commercio di Mantova chiedendo, quale «proprietario già da diversi anni tanto della Tipografia sotto la Ditta Erede di Alberto Pazzoni, quanto di quella sotto la Ditta Giuseppe Braglia all'Insegna di Virgilio [...] di concentrare le suddette due Ditte in una sola che correrà sotto la ragione di *Luigi Caranenti Librajo-Tipografo Virgiliano*. A tal uopo ha stesa l'opportuna Lettera da circolarsi in commercio, che compie qui in duplo». Nella bozza di circolare allegata, dopo la comunicazione della fusione delle vecchie ditte nella nuova iniziativa, scriveva: «Se non che avendo coi tipi dell'Erede Pazzoni intraprese già da qualche tempo le tre seguenti edizioni: le *Opere di Pietro Metastasio*, i *Giuochi fisici* ed il *Dizionario di Botanica* del signor Pellegrino Bertani, di cui fra poco sortirà il primo volume, ho divisato di condurle a termine sotto la stessa Ditta», ASMn, cc, prima parte, b. 767. E così Caranenti finì di pubblicare, «co' tipi dell'eredità Pazzoni», le *Opere di Pietro Metastasio*, in 20 tomi, dal 1816 al 1820, i *Giuochi fisici e matematici* di Teofrasto Cerchi, in due volumi, nel 1817-18, e il *Nuovo Dizionario di Botanica*, in tre volumi, nel 1817-18: titoli presenti negli elenchi delle edizioni in CIARAMELLI, GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, cit., pp. 89-90.
32. La continuità del formato, della veste grafica, era evidentemente una caratteristica richiesta dagli acquirenti, e anch'io la posso confermare: mi ha seccato nel corso degli anni dover passare dai calendari di una banca a quelli di una farmacia a quelli del mercato contadino.
33. Per un approfondimento delle caratteristiche e dei contenuti del calendario, delle sue misurazioni e correzioni, si veda F. MAIELLO, *Storia del calendario. La misurazione del tempo, 1450-1800*, Torino, Einaudi, 1994. Come poi calcolare il ciclo solare, l'indizione romana, il numero aureo, l'epatta, la lettera quotidiana, la lettera domenicale, il plenilunio di marzo e di aprile, il giorno di Pasqua, «l'età prossimamente della Luna», «prossimamente l'arrivo della Luna al meridiano, ossia al mezzo del Cielo», la lettera del Martirologio, è spiegato dettagliatamente nelle *Regole pratiche per trovare le appar-*

- tenenze dell'anno, e il giorno di Pasqua in qualunque anno dell'Era cristiana ec., estratte dall'«Indispensabile» di Firenze, cogli esempj adattati al presente anno, in *Il servitore di piazza. Almanacco per l'anno 1811*, Mantova, Giuseppe Braglia, [1810], pp. 49-67, di cui è conservato un esemplare in BCTMn, rari 259.
34. I termini «giornale» e «lunario», abbinati nelle testate dei due calendari in foglio, li possiamo trovare anche nel titolo di un calendario in libretto, sconosciuto ai repertori citati (Faccioli, Giusti, Ciaramelli-Guerra) e neppure censito in OPAC-SBN: *Il Nuovo Lunario e Giornale Mantovano per l'anno bisestile 1812. Contenente le Feste mobili e stabili, il levar del Sole, il far della Luna e suoi quarti, le quattro Tempora, il suono della Campana del giorno, e della Campanella del Mattutino, le Fiere dello Stato e di varj paesi esteri, ed una cinquenaria pei Dilettanti del Lotto. Con osservazioni ad ogni quarto di Luna*, Mantova, Giuseppe Braglia, [1811], pp. 24, di 137 × 71 mm.
35. Anch'io come Giusti, si veda *supra*, nota 7, ho effettuato il controllo sugli esemplari del *Diario* conservati in Biblioteca Comunale Teresiana compresi fra quello per l'anno 1730 e quello per l'anno 1806. Sono relativi a 65 anni diversi per cui ne mancano 12 (indicati in nota 7) perché la raccolta sia continua, mentre non sappiamo se ne manchino di anni oltre i due estremi perché la raccolta sia completa. Per le caratteristiche tipografiche del *Diario* rimando al capitolo 3: «I “Diari” editi dalla ditta Pazzoni: le rubriche fisse», in GIUSTI, *Gli almanacchi mantovani del XVIII secolo*, cit., pp. 109-119. Qui ricordo che tutti i volumetti hanno dimensioni simili: all'incirca 115 × 60 mm. Gli almanacchi che presentano all'antiporta la silografia con gli strumenti per l'osservazione astronomica sono quelli per gli anni 1730, 1731, 1732, 1733, 1736, 1738, 1743, 1746. Alle prime pagine del *Diario* per il 1731 nell'avviso al «Gentil Lettore» lo stampatore elogia il valore delle notizie offerte «che allettando la brama di saper cose nuove, o agevolando la rimembranza delle passate, ponno ancor per voi stesso farvi più istruito, e ad un tempo più erudito presso degli altri» e conclude col consiglio di conservare il libretto: «Leggete dunque con amorevole aggradimento; e state sano con felicità, a fine di così rileggere anche in avvenire, e così più lungamente erudirvi», *Diario per l'anno 1731*, In Mantova, Nella Stamp. di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, Impr. Arc., [1730], pp. 3-6nn., BCTMn, rari 185.
36. *Diario per l'anno 1730*, Mantova, Nella Stamp. di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni Imp. Arcid., [1729], BCTMn, rari 184.
37. *Diario per l'anno 1731*, cit.
38. *Diario per l'anno MDCCXXXIII*, In Mantova, Nella Stamp. di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, Impr. Arcid., [1732], BCTMn, rari 187.
39. *Diario per l'anno MDCCCLXXXI*, In Mantova, Per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore, [1780], BCTMn, rari 233.
40. Su questo uso P. QUILICI, *Carte decorate nella legatoria del '700 dalle raccolte della Biblioteca Casanatense*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, 1989.
41. Un foglio intero di questa carta dorata (*Brokatpapier*) si può ammirare in A. HAEMMERLE, *Buntpapier*, München, Georg D.W. Callwey, 1961, fig. 92 a p. 105, scheda 219 a p. 213. Dalla scheda riporto le scritte nel margine inferiore: «1777. IN. AUGSPURG. BEI. IOHAN. CARL. MUNCK. NO. 141», e le dimensioni della lastra: 325 × 370 mm. Versioni sostanzialmente uguali di questa carta dorata, alcune in controparte, schedate nello stesso libro, furono pubblicate poi a Norimberga da Paul Reimund (n. 358), da J.G. Eckart (n. 8) e da Georg Daniel Reimund (n. 319). Quattro fogli stampati da quest'ultimo Reimund su

carte di diversi colori sono censiti anche in *Raccolta Bertarelli. Carte decorate*, a cura di A. Milano e E. Villani, Milano, Electa, 1989, nn. 1124, 1128, 1129, 1130, pp. 165-167, dove il solo n. 1130 è riprodotto, intero, a p. 166. Conosco anche una copia su carta arancione stampata a Fürth da Johann Lechner. Su tutti questi fogli della seconda metà del Settecento sono incise, disposte su otto file, una cinquantina di scenette (*Bilderbogen*) di diversi mestieri. Fra di essi, oltre allo stampatore al torchio tipografico a vite nell'angolo in basso a sinistra, vi è, nell'angolo in alto, sempre a sinistra, lo stampatore al torchio calcografico a stella. Le carte dorate, utilizzate per ricoprire e foderare libri, scatole, strumenti e altro, nel XVIII secolo erano stampate principalmente nella Germania meridionale e poi distribuite in tutta Europa. In Italia i maggiori produttori di carte decorate furono i Remondini di Bassano, in particolare di quelle silografate ma anche di alcune, rare, dorate.

42. Il foglio è stato presentato all'asta n. 92, del 2 maggio 2023, della Kedem Auction House di Gerusalemme, al lotto 113, con la seguente scheda: «Printed wall calendar for 5342 (1581-1582). Mantua: Meir son of Efraim of Padua, [1581]. Large leaf, printed on one side. Detailed calendar of the months of the year, with the times of the molad, the Parashiot read every week, the dates of festivals and special days, the tekufot, and the Hebrew dates of Christian saints' days. In the lower left-hand corner, printer's device of Meir son of Efraim of Padua (active in Mantua in 1556-1583): a lion holding a ball in his front paws, set in a cartouche (see: Yaari, Dignei HaMadpisim Halvriim, Jerusalem 1944, pp. 17 and 135 no. 29; Yudlov, Dignei Madpisim, Jerusalem, 2002, pp. 119-120, no. 29). Not listed in the Bibliography of the Hebrew Book. To the best of our knowledge, this the sole existing exemplar. 45 × 31,5 cm. Fair condition. Stains, including dark dampstains. Closed and open tears, primarily to upper part of leaf, affecting text, repaired with paper. The NLI catalog (previously the Valmadonna collection) lists most of the calendars printed in Mantua in the 1560s-1580s, in similar format. The present calendar is one of the very few lacking in the collection. Reference: Elisheva Carlebach, *Palaces of Time, Jewish Calendar and Culture in Early Modern Europe* (Harvard University Press, 2011). The present calendar is photographed on p. 63. *The Writing on the Wall*, a Catalogue of Judaica Broadsides from the Valmadonna Trust Library, London & New York, 2015, pp. 239-244. Provenance: The Gross Family Collection, Tel Aviv, 075.011.020». L'asta era stata annunciata da un articolo P. BERTELLI, *Nel lontano 5342 a Mantova si stampava un calendario murale: ecco l'unico esemplare conosciuto*, «La Voce di Mantova», 7 aprile 2023, p. 13, corredato da una fotografia del calendario.
43. L'unico esemplare conosciuto del calendario, per l'anno 1586, presenta la scritta in alto «LUNARIO PER L'ANNO NUOVO MDLXXXVI FATO AL MEREDIANO DI ROMA / FIGURATO COLI CARATERI E MUTATIONI DE TEMPI / PER FRANCESCO DA VOLTERRA ARCHITETO», misura 440 × 320 e mm d è conservato in un volume di stampe religiose e popolari presso la Biblioteca Angelica di Roma. Fu presentato la prima volta da Valeria Pagani che supponeva, per la cancellazione della data del 29 febbraio ed altre correzioni, che la lastra fosse stata utilizzata anche per il 1584, anno bisestile, e quindi per almeno tre anni consecutivi e che l'idea del Lunario fosse stata stimolata dalla riforma del calendario promossa da papa Gregorio XIII nel 1582. Pagani ha messo in relazione le piccole e semplici immagini nelle quattro file verticali, di dodici riquadri ciascuna, ai lati del foglio, con le decorazioni della Sala dei Venti di Palazzo Te. Si veda V. PAGANI, *A Lunario for the Years 1584-1586 by Francesco da Volterra and Diana Mantovana*, «Print Quarterly», VIII (1991), 2 (June), pp. 140-145. Sulle incisioni di Diana Scultori si veda *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, a cura di P. Bellini, Vicenza, Neri Pozza, 1991.

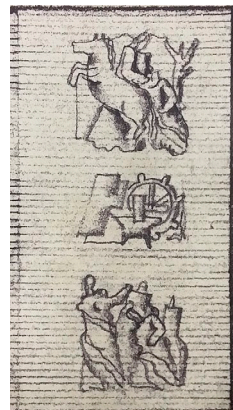
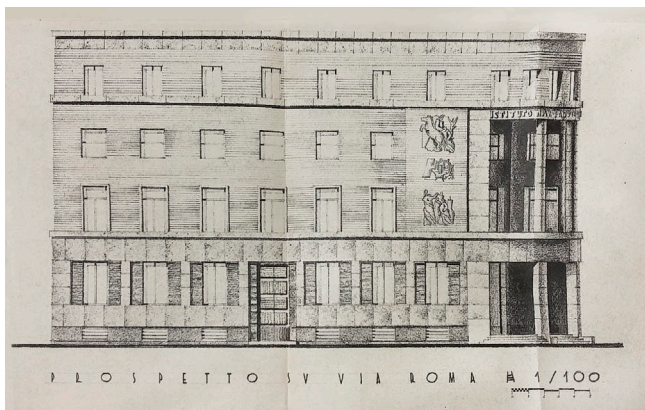


1. Mario Loretì, Progetto del prospetto sul Rio dell'edificando palazzo dell'INPS di Mantova, 1935. Mantova, Archivio storico del Comune, Sezione novecentesca, cat. III.2.5, PG. 4318/35.



2. Dettaglio della decorazione del prospetto sul Rio.

3. Mario Loretì, Progetto del prospetto su via Roma dell'edificando palazzo dell'INPS di Mantova, 1935. Mantova, Archivio storico del Comune, Sezione novecentesca, cat. III.2.5, PG. 4318/35.



4. Dettaglio della decorazione del prospetto su via Roma.

DEBORA TREVISAN

LE RITROVATE FORMELLE DI FRANCESCO COCCIA DALL'EX PALAZZO DELL'INPS DI MANTOVA

Premessa

La presente comunicazione pone l'attenzione sulle vicende inedite subite dai quattro bassorilievi in terracotta che insistono sulla facciata dell'ex palazzo dell'INPS di Mantova. In particolare si evidenzia come gli attuali elementi decorativi siano il risultato di una sostituzione avvenuta in anni imprecisati ma circoscrivibile, per testimonianza orale¹, entro gli anni Cinquanta del secolo scorso. Allo stato attuale delle ricerche si ignorano le motivazioni. Le originarie terrecotte esposte in facciata, opera dello scultore romano Francesco Coccia (1902-1981), sono attualmente conservate nei depositi dell'immobile.

Le vicende dei bassorilievi in terracotta dell'ex Palazzo dell'INPS di Mantova

All'inizio del 1936 viene annunciata l'imminente «Sistemazione di piazza Martiri di Belfiore². [...] Verranno demoliti gli edifici del lato fronteggiante il palazzo delle Poste e coperto il Rio fino al nuovo allineamento, arretrato rispetto a quello attuale. Sull'area di risulta verrà costruita la nuova sede dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale»³. Il palazzo viene progettato nel 1935 dall'architetto romano Mario Loretì (1898-1968), realizzato tra il 1936 e il 1938, e collaudato il 23 dicembre del 1938⁴.

Le tre fronti del volume trapezoidale sono improntate all'estetica degli edifici pubblici del regime dettata in questi anni dalle necessità autarchiche: sopra un massiccio basamento a profilo inclinato in travertino chiaro, elevato fino al davanzale delle finestre del primo piano ed esteso in profondità nel lato sul Rio, il primo e il secondo piano sono rivestiti in mattone faccia a vista a tessitura regolare; al di sopra di un

marcapiano in travertino, l'ultimo livello è rivestito in mattone a filari sporgenti. Non esistono soluzioni di continuità sullo spigolo del risvolto su via Corridoni, mentre l'angolo arrotondato dell'ingresso che affaccia sulla piazza di fronte al palazzo dell'Agricoltura presenta uno svuotamento tripartito da colonne senza capitello in travertino chiaro, con portico sopraelevato e loggia soprastante. Il palazzo è alto quattro piani [...] Fino agli anni sessanta il palazzo è sede dell'I.N.P.S.; dopo il trasferimento in viale Fiume, l'edificio ne ospita il Centro Medico Legale fino al 2012⁵.

Il progetto redatto da Loreti, di cui una copia è conservata nell'Archivio storico del Comune di Mantova⁶, prevedeva anche la realizzazione di un apparato decorativo costituito da quattro bassorilievi, di cui due posti sul lato della facciata di fronte al palazzo delle Poste (*figg. 1 e 3*) e due sul lato che prospetta sul Rio (*figg. 2 e 4*), inframezzati entrambi da un gruppo di strumenti di lavoro (incudine, martello, ruota dentata, scure). Le formelle disegnate da Loreti, da leggersi in coppia, per piano orizzontale, partendo da quella prospiciente il Rio per poi passare a quella di fronte alle Poste, rimandano alle funzioni previdenziali rivolte alle famiglie che erano proprie dell'istituto per cui erano progettate, ovvero l'INPS⁷, in un'ottica in cui, come scriveva Bottai «di fronte allo Stato tutti coloro che mettono a profitto ingegno e cultura, intelligenza e studio, capitale e opera manuale sono pari come lavoratori» e dovranno dimostrare di saper sacrificare sé stessi «e i bisogni di categoria per il bene superiore della Nazione»⁸.

La soluzione progettuale delle formelle elaborata da Loreti non è mai stata adottata. Il palazzo inizialmente viene terminato senza l'inserimento degli elementi decorativi, come testimonia un'immagine pubblicata nel 1938⁹ (*fig. 5*); vengono realizzati in un secondo momento e differendo dall'idea iniziale¹⁰: saranno infatti costituiti solamente da quattro gruppi ma con soggetto diverso; anche la disposizione sulle facciate dell'edificio è variata pur rimanendo in

5. Mantova, l'ex palazzo dell'INPS al termine dei lavori nel 1938, da I. MERLOTTI, *«Architettura ed urbanistica di epoca fascista a Mantova»*, tesi di laurea, Università di Parma, a.a. 1997-1998, p. 104.

6. L'ex palazzo dell'INPS in una cartolina viaggiata nel 1941. Collezione privata.



7. Mantova, deposito dell'ex palazzo dell'INPS, visione d'insieme di parte degli elementi scultorei originariamente esposti in facciata.



armonia con l'andamento delle finestre e con l'intera linea architettonica dell'edificio. Le formelle, la cui analisi si rimanda al paragrafo successivo, sono posizionate entro il 1941, come testimoniato da una cartolina storica viaggiata in quell'anno (fig. 6). Il perché non venga eseguito il progetto dell'architetto romano al momento non è noto (nuova richiesta della committenza? nuove esigenze di cantiere – come i costi?). I documenti consultati nell'Archivio storico del Comune di Mantova e dell'INPS di Roma non hanno colmato questa lacuna¹¹.

La recente vendita dell'ex palazzo dell'INPS di Mantova ha portato al ritrovamento, nei sotterranei dell'immobile, di numerosi elementi scultorei in terracotta (fig. 7), di cui si era perduta la memoria. Per quanto percepibile dai singoli pezzi rinvenuti si può avanzare la possibilità che, se ricomposti, ripropongano le stesse scene di quelle che possiamo ancora oggi visionare in esterno (figg. 8-II) e dunque potrebbero corrispondere all'originario apparato decorativo dell'edificio. A sostegno della loro esposizione è da evidenziare la presenza su tutti i pezzi di deposito superficiale e di esecuzioni animali e il ritrovamento sugli scaffali che le sostengono di due fotografie incorniciate (figg. 12-13) che le raffigurerebbero collocate in esterno. Le motivazioni che avrebbero indotto allo spostamento non sono note; certo è che il primo gruppo è stato sostituito da una copia e quindi la giustificazione non è da individuarsi in una necessità di cambio iconografico quanto piuttosto da orientarsi verso problematiche con-

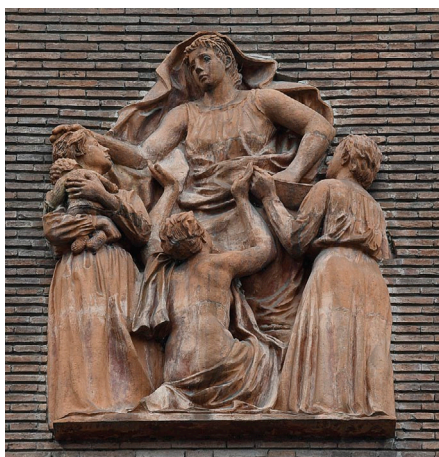
servative che potranno trovare una risposta soltanto con un puntuale intervento sui pezzi originari. Anche il periodo di sostituzione, come si ripete, non è noto ma per la testimonianza orale fornita dal professor Augusto Morari deve essere collocato entro l'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso.

*Autore e analisi dei bassorilievi in terracotta
dell'ex palazzo dell'INPS di Mantova*

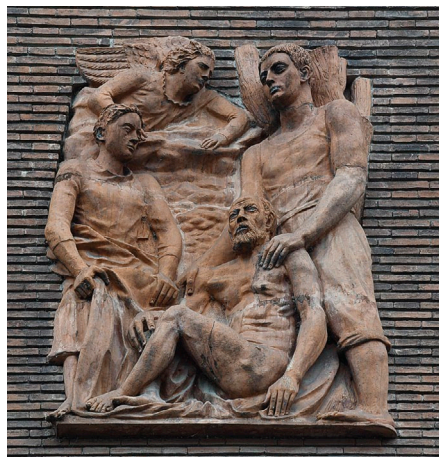
Nei documenti conservati nell'Archivio storico del Comune di Mantova non risultano riferimenti allo scultore che ha realizzato i primi bassorilievi posati sull'edificio, tuttavia il nome si coglie in una breve nota edita in un volume dedicato all'approfondimento degli artisti che avevano frequentato Villa Strohl-Fern¹² a Roma. Senza alcuna descrizione o analisi storico artistica i gruppi di terracotta per l'ex palazzo dell'INPS di Mantova vengono annoverati tra le opere realizzate da Francesco Coccia nel 1939¹³.

Questi elementi, oltre che da bibliografia, possono trovare conferma della paternità per il rimando alla *Fontana della Famiglia - Maternità* realizzata da Coccia nel 1936 per la testata di una palazzina (ex Istituto Romano di Beni Stabili SA) a Roma in via Giovanni Antonelli. Gli interventi sono accomunati da un medesimo modo di trattare i corpi, ben definiti e massicci, e i volti, spigolosi e spesso non frontali; le espressioni sono severe. Sia a Roma che a Mantova Coccia inserisce entro una sorta di nicchia costituita da un finto drappo una madre seduta con in braccio un bambino, una figura femminile raffigurata di schiena con le braccia alzate e un uomo semi-coricato. Nel gruppo di Mantova, realizzato tre anni dopo quello di Roma, la resa del panneggio è più definita e ricca di dettagli ma questa differenza potrebbe essere determinata dal diverso materiale impiegato e anche dalla maturazione dell'artista.

I pezzi ritrovati, smontati e accatastati su tre ripiani, sono almeno 33¹⁴ e, come si ribadisce, corrispondono alle scene che si possono leggere in esterno. Differendo dall'interpretazione fornita da Merlotti¹⁵, le formelle sembrano raffigurare, partendo dal fronte prospiciente il Rio, quella superiore (*fig. 8*) l'allegoria della previdenza sociale, quella inferiore (*fig. 9*) il sostegno alla famiglia rimandando alla novità degli assegni per i figli a carico; spostandosi verso il fronte rivolto al palazzo delle Poste, quella superiore (*fig. 10*) è un riferimento alla pensione (reversibilità, vecchiaia, invalidità), quella inferiore (*fig. 11*) richiama la maternità. Le scene, ricche di dettagli compositivi e narrativi, fanno esplicito riferimento alla *mission* dell'edificio per cui sono state realizzate, non differendo in questo dal progetto mai realizzato da Loreti. A queste sono accomunate anche da alcune caratteristiche di stile, ovvero l'utilizzo di volumi semplici e ben definiti, l'identificazione fra forma e funzione, la preponderanza della linea e degli



8. *L'attuale formella superiore del fronte prospiciente il Rio.*



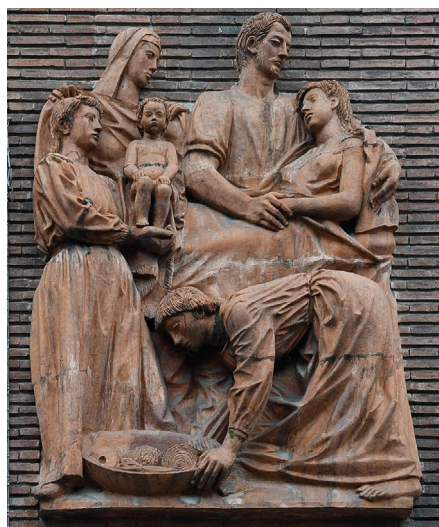
10. *L'attuale formella superiore del fronte prospiciente il palazzo delle Poste.*

Mantova, ex palazzo dell'INPS

9. *L'attuale formella inferiore del fronte prospiciente il Rio.*



11. *L'attuale formella inferiore del fronte prospiciente il palazzo delle Poste.*



angoli retti, l'abolizione delle decorazioni superflue¹⁶. Entrambe le soluzioni rispondevano infatti all'esigenza di una immediata comprensibilità da parte di



12-13. Mantova, deposito dell'ex palazzo dell'INPS,
le fotografie delle originarie formelle in facciata.

tutti. Nell'opera realizzata da Coccia è possibile avanzare un'attenzione verso gli Etruschi e il primitivismo, sottolineato sia nelle forme che nell'uso della terracotta; è probabilmente il risultato della sua formazione a Villa Strohl-Fern a Roma a fianco anche di Arturo Martini e Alfredo Biagini, esponenti della tendenza neo-etrusca in linea con l'atteggiamento assunto durante il ventennio fascista da parte di numerosi artisti di farsi «interpreti dell'ispirazione etrusca e in generale arcaica nella scultura contemporanea»¹⁷, essendo «il panorama culturale fascista contraddistinto da una generale rivendicazione degli Etruschi alle radici dell'identità nazionale e razziale italiana»¹⁸. La critica d'arte fascista,

legata all'esperienza del Ritorno all'ordine, promuove infatti un'arte attenta al recupero dei modelli antichi in senso nazionalista e razzista, e gli Etruschi sono chiamati in causa in questo contesto¹⁹. Lo scultore romano deve dunque essere inserito in questo gruppo di artisti che attraverso la riscoperta dell'arte etrusca favoriscono la costruzione dell'identità dell'Italia fascista puntando a una immediatezza comunicativa da ritrovarsi nella forma e nella materia usata.

Manca ancora per Mantova un'analisi sistematica e critica della produzione artistica fascista, principalmente scultorea, in cui si ricerchi il rimando all'arte etrusca e dunque la sua funzione demagogica posto che proprio Mantova, considerata di origini etrusche, era partecipe alla costruzione dell'identità avendo dato i natali a Virgilio, valutato etrusco e quindi italiano, ed essendo l'*Eneide* descritta da Imbriani Poerio Capozzi come la narrazione epica alle origini della «nazione italiana»²⁰.

Conclusioni

La recente vendita dell'ex palazzo dell'INPS di Mantova ha portato al reperimento degli inediti elementi in terracotta costituenti le originarie formelle che decoravano i due fronti dell'edificio, al tempo INFPS, opera dello scultore romano Francesco Coccia. I bassorilievi realizzati si ispirano all'arte etrusca rispondendo a una ricerca che durante il ventennio fascista si sviluppa al servizio del regime.

Un attento restauro con successiva ricomposizione potrà restituire le formelle originariamente esposte, consentendo forse di rispondere all'interrogativo relativo alle motivazioni che hanno spinto alla loro sostituzione avvenuta verosimilmente negli anni Cinquanta del Novecento. Inoltre i bassorilievi non corrispondono al progetto iniziale dell'architetto Mario Loretì; anche questa variazione in corso di cantiere resta da indagare.

ABSTRACT

In the depositories of the former building of the Italian welfare institute (INPS, Istituto Nazionale Previdenza Sociale) in Mantua, a series of unpublished terracottas carved by the Roman sculptor Francesco Coccia in 1939 have recently been found. Made for the façade of the building, they depict themes related to the Institute's social security functions. After being exhibited for an unspecified period they were replaced, for reasons that have not yet been understood, with copies. Their discovery has made it possible to revalue Coccia's intervention in the Mantua area.

NOTE

ABBREVIAZIONI

ASCMn Archivio storico del Comune di Mantova

1. Si ringrazia il professor Augusto Morari per la testimonianza resa relativamente all'assenza di spostamenti-sostituzione degli elementi decorativi in terracotta dall'ex palazzo dell'INPS almeno dal 1952.
2. Questa piazza nel Piano Regolatore del 1927-28 a opera dell'ingegnere Aldo Badalotti viene disegnata come nuovo centro rappresentativo della città fascista. Per un approfondimento su detto Piano Regolatore e sulla compravendita del terreno per il nuovo edificio si rimanda a P. CALESTANI, «Il fascismo a Mantova: la politica urbanistica ed edilizia», tesi di laurea, Università di Brescia, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1992-1993, relatore M. Salvati, pp. 187-190.
3. V. CIVICO, *Notiziario urbanistico*, «Urbanistica», XIV (1936), I (gennaio-febbraio), pp. 26-40: 28.
4. ASCMn, *Sezione novecentesca*, cat. III.2.5, PG. 4318/35.
5. M. INTROINI, L. SPINELLI, *Architettura a Mantova. Dal Palazzo Ducale alla Cartiera Burgo*, Cinisello Balsamo 2018, pp. 188-189.
6. ASCMn, *Sezione novecentesca*, cat. III.2.5, PG. 4318/35.
7. È costituito nel 1933 con «RDL 27 marzo 1933 n. 371 convertito nella l. 3 gennaio 1934 n. 166. La gestione dell'INPS abbracciava le assicurazioni obbligatorie per invalidità e vecchiaia, tubercolosi, disoccupazione involontaria, maternità nonché per la gente di mare e il personale delle aziende esercenti servizi marittimi sovvenzionati e ogni altra assicurazione obbligatoria. Ed ancora fu affidata all'Istituto la gestione dei servizi assistenziali, convalescenziari e case di cura, ambulatori antitracomatosi, mutualità scolastica, educazione sociale della previdenza, provvidenze intese a prevenire o attenuare i rischi delle assicurazioni obbligatorie e a intensificare i vantaggi di queste. Lo Statuto dell'INPS fu approvato con RD 1 marzo 1934 n. 766»: S. VINCI, *Il fascismo e la previdenza sociale*, «Annali della Facoltà di Giurisprudenza di Taranto», IV (2011), pp. 709-729: 721, nota 61.
8. G. BOTTAI, *Dal cittadino al produttore*, «Critica fascista», V (1927), 15 aprile, pp. 141-142.
9. I. MERLOTTI, «Architettura ed urbanistica di epoca fascista a Mantova», tesi di laurea, Università di Parma, Facoltà di Magistero, corso di laurea in Materia letteraria, a.a. 1997-1998, relatore C.A. Quintavalle, p. 104.
10. È possibile seguire queste trasformazioni consultando una serie di cartoline storiche raffiguranti l'ex palazzo dell'INPS in vendita su alcuni siti commerciali online (Ebay, Delcampe).
11. È stato contattato anche l'Archivio storico dell'INPS, conservato presso l'Ufficio Patrimoniale, Fascicoli degli immobili, sede di Roma, e non sono state individuate informazioni riferite alle formelle decorate in facciata come da comunicazione via mail con la dottoressa Claudia Carta avvenuta in data 27 gennaio 2023.

12. *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, a cura di G.C. De Feo e G. Raimondi, Roma 2012, p. 159.
13. <https://ita.archinform.net/arch/5327.htm>; *Artisti a Villa Strohl-Fern*, cit., p. 159. Francesco Coccia è un artista che studia all'Accademia di Belle Arti di Roma, specializzandosi da subito nell'arte scultorea. Prosegue la formazione nello studio di Villa Strohl-Fern dove incontra Alfredo Biagini (1886-1952) e Arturo Martini (1889-1947). Diviene uno scultore figurativo, con uno stile prevalentemente fondato su uno sviluppo bidimensionale che lo rende particolarmente adatto a collaborare con gli architetti; è autore durante gli anni del regime di diversi bassorilievi celebrativi (si possono ricordare almeno: a Roma l'apparato decorativo dello stabilimento MATER, San Luca, San Marco e i rilievi simbolici della chiesa dei Santi Pietro e Paolo all'EUR; a Firenze i fregi della Manifattura Tabacchi; a Messina l'intervento per la Casa del Fascio), improntati tutti a un conformismo figurativo piuttosto retrivo (C. CONFORTI, *Le Fosse Ardeatine: un'architettura per non dimenticare*, «Casabella», LXXIX (215), 846=2 (febbraio), pp. 5-16: 6); parallelamente insegna Plastica ornamentale presso la Facoltà di Architettura di Roma (<https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/bozzetto-del-gruppo-le-tre-etalle-fosse-ardeatine>). Nel 1948 dirige la Quadriennale di Roma (*XIV Quadriennale di Roma: retrospettive 1931, 1948*, Milano 2005). Due anni dopo compie per il Mausoleo delle Fosse Ardeatine il gruppo scultoreo dei Martiri. Nel 1965 viene eletto accademico di San Luca. Consolida l'attività nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.
14. Solo la movimentazione potrà puntualizzarne il numero.
15. «Sulle facciate spiccano enormi formelle con bassorilievi riproducenti lavori dell'uomo, mediati dalla tradizione medievale, le figure umane qui riprodotte imitano però i tipi neoclassici della scultura celebrativa di regime», MERLOTTI, «Architettura ed urbanistica di epoca fascista a Mantova», cit., pp. 154-55.
16. P. ZANETTIN, «Costruire il regime fascista. Sull'uso politico dell'architettura a Padova», tesi di laurea triennale, Università di Padova, Dipartimento di Scienze Politiche, giuridiche e studi internazionali, corso di laurea in Scienze Politiche, a.a. 2022-2023, relatore F. Focardi, p. 12.
17. A. AVALLI, «La questione etrusca nell'Italia fascista», tesi di dottorato, Università di Genova e Université de Picardie «Jules Verne», corso di dottorato in Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico architettonico e ambientale, xxxii ciclo, a.a. 2019-2020, relatori F. Cassata e M.-L. Haack, p. 56.
18. *Ibid.*, p. 315.
19. *Ibid.*, p. 72.
20. *Ibid.*, pp. 306-307.



*Montegiove, frazione di Montegabbione (Terni),
La Scarzuola di Tomaso Buzzi, veduta del complesso.*

RENZO MARGONARI

Mantova dei pittori

TOMASO BUZZI

Restaurando la piccola chiesa conventuale della Scarzuola è emersa un'immagine di san Francesco in levitazione – tra le più antiche immagini del santo – quando era il «giullare di Dio» e andava alle funzioni nudo su un asino, facendo lazzi e capriole, per far ridere i poveri. In questo luogo Francesco, mentre era in viaggio, nel 1218, costruendosi un riparo fatto con la *scarsa* – un'erba palustre – che cresceva in riva a un bugno, piantò una rosa e un ulivo, e fece scaturire una fonte. Qui, poi, fu fondato uno dei veri conventi francescani. Ora il luogo appare come una visione fantastica, ma laica, panteista, misteriosofica, filosofica e alchemica.

Tommaso Buzzi (Sondrio, 1900 - Rapallo, 1981)¹, architetto, designer, artista, restauratore, archistar del Novecento milanese, collaboratore di Gio Ponti (ma si dice che il rapporto, per la verità, andrebbe invertito), gran designer per Venini a Murano ideando il «vetro incamiciato», snob, dandy, massone, urbanista, arredatore, partigiano, bibliofilo, viaggiatore, impiantista di giardini e fautore di nuove linee costruttive, che odiava Mussolini, l'aglio e il diavolo, nonché protagonista del jet set internazionale, nel 1956 acquistò il conventino chiamato La Scarzuola e decise di utilizzare il vallone sottostante per realizzarvi un capriccio architettonico seguendo una complessa linea simbolica, tra teosofia e magia. Dato l'uso quasi esclusivo di un materiale povero come il tufo, e il frequente richiamo al genere grottesco, l'architetto seppe rimanere appena al di qua del limite del *Kitsch* e del finto rovinismo neoromantico. Vi attese dal 1958 al 1978, senza rinunciare ai viaggi, alle feste, agli impegni imposti dal successo professionale garantito dalle amicizie con la nobiltà italiana, la ricca borghesia industriale francese e delle Americhe, suoi assidui committenti. L'opera costituisce una combinazione tra il parco e l'Acropoli sapienziale, con titolazioni che rivelano l'afflato mistico: la *Barca delle Anime*, la *Balena di Pietra*, la *Torre della Disperazione*, la *Scala della Vita*, il *Tempio di Eros*, il *Pozzo della*

Meditazione, il Teatro delle Api, il Termitaio. Buzzi si dedicò alla Scarzuola dal 1958 al 1971, senza tuttavia portare a termine l'ambizioso progetto, poi completato dal nipote Marco Solari. Si tratta in verità di uno spettacolare capriccio architettonico; il capriccio è un genere artistico che troviamo spesso in musica, letteratura e pittura. È raro in scultura, e ancor più in architettura, dove si manifesta soprattutto dal Rinascimento al Barocco, ma è assolutamente insolito nell'architettura moderna. Trovarsi alla «Buzziiana» – questo il nome attuale del luogo, nel cuore dell'Umbria boschiva e quasi intatta, tra Montegabbione e Montegiove – è un'esperienza davvero emozionante. Si rintraccia con una certa difficoltà, perché, nascosto tra i lecci e gli arbusti, appare all'improvviso come un miraggio, non facile da raggiungere e poco noto.

Dopo aver trasformato l'orto dei frati in un giardino ispirato all'amore di Polifilo, sfruttando il digradante anfiteatro naturale, Buzzi disegnò la sua città ideale – una vera apparizione, che cambia aspetto secondo la prospettiva visuale. L'immagine muta continuamente percorrendo i dislivelli del vallone. Salendo una delle molte gradinate, la visione è mutevole. Sugli edifici sono posti simboli, motti, bassorilievi mostruosi, piccole statue e altre colossali, come l'enorme corpo nudo di Madre Terra serrato tra le mura, fitomorfismi, zoomorfismi, circoli esoterici, quali osservatori astronomici orientali, pozzi di meditazione, un *bailamme* stilistico e un delirio di citazioni assommate secondo una logica esoterica.

Morendo nel 1980, Buzzi lasciò l'opera in balia della natura che cominciò a riprendere possesso del luogo finché il suo erede e allievo, Marco Solari, decise di proseguire e completare la costruzione. Non è l'opera di un Gaudí italiano o, peggio, un "divertimento" ingegnoso. La Buzziiana è tutt'altra cosa. L'opera espone uno sfoggio culturale stravagante, e un gusto bizzarro, formato da studi tra filosofia, storia delle religioni, processi alchemici, iconografia massonica e architettura, le speculazioni dell'Alberti e di Pacioli, le incisioni delle *Carceri* di Piranesi. L'insieme corre svelando ben sette teatri (numero topico) dai quali si ammirano differenti visioni dell'Acropoli, un piccolo monte di edifici accroccati come per caso l'uno sull'altro, uno dentro l'altro, con vistose sproporzioni e distorsioni, mescolando citazioni del Giardino dei Mostri di Bomarzo, templi romani e famose costruzioni classiche. Forse Buzzi avrà ragionato anche sugli edifici eclettici milanesi del nostro architetto concittadino Aldo Andreani, ma aveva pure prodotto studi su Sabbioneta e su Mantova, sull'Alberti e Mantegna e Giulio Romano.

La veduta d'insieme è rivelatrice: guardando il blocco architettonico che si specchia nella grande vasca con le ninfee rosa, si coglie d'improvviso una somiglianza con la visione di Mantova dal ponte San Giorgio. E poi, risalendo questa impressione, si trovano conferme nei simboli albertiani, come l'occhio alato, e nelle evidenti citazioni giuliesche, ritrovando espliciti riferimenti a

Palazzo Tè. Vi sono pure parecchi indizi sabbionetani. Non si tratta di rifacimenti in facsimile ridotto, ma sono interpretazioni appena variate condotte con mano leggera. È anche un'esibizione di abilità progettuale e sfoggio culturale. Nell'affascinante *pastiche* eclettico, molto proviene soprattutto dallo sfarzo architettonico rinascimentale, ma l'indiziale impressione è presto confermata dalla torre che sovrasta il visionario *accrochage* di edifici in scala dimensionale alterata: inequivocabilmente è la nostra Torre dell'orologio di piazza Erbe, accanto alla Rotonda di San Lorenzo, Porta Giulia, suggestioni di Palazzo Tè e altri motivi architettonici giulieschi. Tommaso Buzzi accrocca motivi di Mantova e Sabbioneta confermandone gli aspetti fantastici. Vi è anche, materializzato, il ricordo della veduta ideale di Roma dipinta da Mantegna nella Camera degli Sposi. Il luogo era predestinato: dalla mitologia (Montegiove) alla leggenda della dimora improvvisata da Francesco in viaggio (lo scaturire mitico/simbolico della fonte), al remoto convento, alla bizzarra, cosciente e visionaria impresa di Buzzi che ne fa un moderno tempio dell'architettura fantastica in cui motivi derivati da Mantova e Sabbioneta giocano un ruolo primario.

ABSTRACT

Renzo Margonari dedicates his column "Mantua of Painters" to Tomaso Buzzi, a versatile artist of the 20th century, architect, designer and much more. Margonari focuses on La Scarzuola, Buzzi's own interpretation of an "ideal city", a multi-faceted architectural complex in Umbria that he built with the remains of the original 13th century convent associated with Saint Francis of Assisi. The skyline of the Scarzuola reveals undeniable references to Mantua and some of its best-known monuments.

NOTE


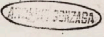
1. Dopo la laurea in architettura presso il Regio Istituto Tecnico Superiore, oggi Politecnico di Milano, Tommaso Buzzi nel 1927 fece parte dell'associazione per la diffusione nella casa delle moderne arti figurative «Il Labirinto», con Paolo Venini, Michele Marelli, Gio Ponti, Carla Visconti di Modrone, Emilio Lancia e Pietro Chiesa. Negli anni Venti e Trenta, come protagonista dello stile Déco, Buzzi fu un progettista famoso, tra i preferiti della borghesia milanese. Tra il 1932 e il 1934 fu direttore artistico della Venini & C., per la quale ideò una serie di vasi dalle forme classiche, rielaborando tecniche tradizionali e inventando nuovi procedimenti. A fianco di Gio Ponti contribuì a organizzare diverse manifestazioni artistiche nazionali e internazionali, tra cui la Triennale di Milano e la Mostra Nazionale dello Sport. Nel dopoguerra, contenendo gli impegni professionali, acquistò in Umbria, in provincia di Terni, La Scarzuola, un antico convento francescano che trasformò nella propria residenza, realizzando il sogno della sua vita: un complesso architettonico caratterizzato da capricci fantastici e spiccato esoterismo.

20

56

Brio Leonardo vincio in loco

M^{se} Leonardo Intendendo che seti firmato in Fiorenza
siamo intrate in speranza de poter conseguire
quel che tanto havemo desyderato de havere
qualche cosa de v^{ra} mane. an^{te} fusti in
questa terra per che ne retrasti de carbonio me
promettesti farmi ogni mo' una volta di colore
Ma per questo seria quasi impossibile non
havendo vui commodità di trasferirvi in qua
vi pregamo che volendo satisfare al obligo de
la fede che haveti al noi voliam convertire
el retracto v^{ro} in un'altra figura, che ne sarà
anchor più grata cioè farmi uno Christo
giovenetto de anni circa duodeci che seria
de quella età che l'haveva quando disputò nel
tempio, et facto cum quella dochezza et suavi-
tà de aere che haveti per arte peculiare
in exc^{lla}. Se serranno da noi compiaciute de
questo n^{ro} summo desyderio: sapiati che ultra
el pagamento che vui medesimo voreti, vi
restarimo talmente obligate che non penserimo
in altro che in farvi cosa grata et
nunc vi offerimo ad ogni comodo et favore
v^{ro}: expectando da noi attiva risposta et
altri favori che ce offerimo. *Leonardo da Vinci*
in loco

1. «Messer Leonardo. Intendendo che seti firmato in Fiorenza, siamo intrate in speranza de poter conseguire quel che tanto havemo desyderato de havere qualche cosa de vostra mane. Quando fusti in questa terra et che me retrasti de carbonio, me promettesti de farmi ogni mo' una volta di colore. Ma perché questo seria quasi impossibile, non havendo vui commodità di trasferirvi in qua, vi pregamo che volendo satisfare al obligo de la fede che haveti cum noi, voliate convertire el retracto nostro in altra figura, che ne sarà anchor più grata, cioè farmi uno Christo giovenetto, de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto cum quella dochezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia. Se serrimo da vui compiaciute de questo nostro summo desyderio, sapiati che ultra el pagamento che vui medesimo voreti, vi resterimo talmente obligate che non penserimmo in altro che in farvi cosa grata [...]», lettera di Isabella d'Este a Leonardo da Vinci, 14 marzo 1504, trascrizione di Giancarlo Malacarne. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2994, L. 17, c. 56r.

MAURO BINI

RITRATTI PER LA «MARCHESANA»

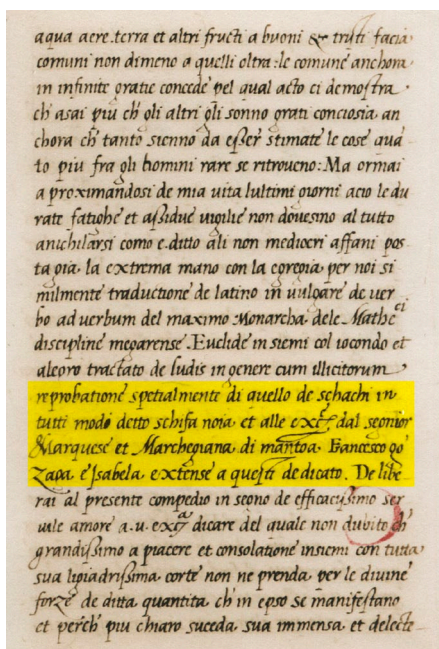
da Leonardo a Maurizio Bonora

Antefatto

Nell'ambito di un incontro per la presentazione dell'edizione facsimilare del *De ludo scachorum* di Luca Pacioli¹, promosso e moderato da Enrica Domenicali il 29 novembre 2013 nella Sala dei Comuni del Castello Estense di Ferrara, fui invitato a tenere una comunicazione sui rapporti tra Isabella d'Este Gonzaga, dedicataria del manoscritto², il suo autore, «fra' Luca dal Borgo» delle *Vite* vasariane, e Leonardo da Vinci. Se in quella sede il protagonista era il Pacioli, in questo articolo in primo piano emergono Leonardo e il suo contrastato rapporto con Isabella, nonché il ciclo di opere pittoriche creato dal 2017 al 2022 da Maurizio Bonora con la sottesa ambizione di inserirsi nel mistero del ritratto leonardesco della *marchesana*. Il ciclo delle 44 opere è stato esposto nel 2023 in Palazzo Turchi di Bagno a cura dell'Università di Ferrara.

Partitosi da Milano dopo la caduta di Lodovico il Moro, Leonardo, diretto a Venezia, si intrattenne breve tempo a Mantova, presso i Gonzaga legati agli Sforza da vincoli di parentela e di amicizia. Durante la sua sosta Leonardo, a compiacere la sua curiosità di artefice di ogni arte, dovè più volte intrattenersi nel ricco Guardaroba e nello «studio» famoso ove la moglie di Gian [sic!] Francesco II, Isabella d'Este, andava accumulando le testimonianze della sua signorilità squisita e del suo gusto affinatissimo³.

Mentre è nota e studiata la collaborazione fra Leonardo e Pacioli, particolarmente attiva durante il decennio di trapasso tra XV e XVI secolo, corrispondente al loro soggiorno milanese e al loro vagare tra Milano, Mantova, Venezia e Firenze – basti citare i lavori grafici di Leonardo per il *De divina proportione* e forse anche quelli del gioco degli scacchi⁴ – più ermetico, nonostante alcune lettere (fig. 1) e diverse ricerche, resta il rapporto dei due con la *marchesana* di Mantova.



2. Luca Pacioli, *De viribus quantitatis*,
 nell'edizione facsimilare di Aboca Museum,
 Sansepolcro 2009. Bologna, Biblioteca
 Universitaria, sezione Manoscritti,
 codice 250, c. 2r.

È certo che i due sodali lasciarono Milano nel dicembre 1499 e che la loro prima tappa fu Mantova; ma su quel soggiorno alla corte gonzaghesca esistono soltanto richiami nella corrispondenza isabelliana e fonti indirette, che non ci dicono della durata esatta del soggiorno e dei loro rapporti *de visu* con la «Primadonna» del Rinascimento italiano. Probabilmente tutto dipese dallo stato di salute di Isabella, incinta già al quarto mese di Federico, futuro duca. In ogni caso il viaggio con prima tappa

a Mantova, il soggiorno, il ritratto a disegno di Leonardo, la dedica del *De Ludo* alla *marchesana* (fig. 2) sono certezze conclamate. Su quelle, unite ad alcune intuibili coincidenze, ho ricavato possibili spunti per arricchire la narrazione.

Le conche di navigazione, o chiuse, sono una sorta di “ascensore” per le barche, che permettono a quest’ultime, attraverso le porte vinciane, di salire o scendere il “gradino” che si è creato a causa del salto d’acqua tra due vie di navigazione, e funzionano sfruttando la forza dell’acqua⁵.

Poco prima dell’alba di una giornata di metà dicembre del 1499, tre uomini avvolti nei tabarri, la testa protetta da larghi cappelli per affrontare il freddo, la nebbia e sfuggire a sguardi di malintenzionati o di spioni, lasciarono Milano navigando sul Naviglio della Martesana dove una chiatte, già preventivamente predisposta, li avrebbe portati nel contado, a Villa Melzi nei pressi di Vaprio d’Adda. I tre uomini non avevano necessità di fuggire da nemici o da pericoli imminenti, non erano ricercati dal nuovo potere, né braccati da scherani o da creditori, ma avevano capito che con la cacciata degli Sforza e il nuovo dominio francese di Luigi XII l’aria a Milano era cambiata e conveniva migrare verso altre contrade, semmai accogliendo gli insistenti, lauti inviti di altri mecenati.

Due dei tre viaggiatori erano personaggi di spicco nel mondo artistico e culturale della corte sforzesca.

Leonardo da Vinci era già Leonardo, 47 anni, artista e intellettuale, genio riconosciuto, desiderato da tante corti italiane e europee. I suoi impegni milanesi avevano subito gravi contraccolpi con la guerra. Il monumento funebre per Francesco Sforza era stato sospeso, rinviato *sine die* per mancanza di fondi e di materia prima (il bronzo per la fusione della grande statua equestre era già stato usato per fabbricare cannoni per la battaglia di Fornovo). Pure l'affresco in Castello Sforzesco nella Sala delle Asse, per il quale aveva ricevuto l'incarico nel 1498, era stato abbandonato. Insomma a Milano la stagione artistica patrocinata dagli Sforza era terminata e non erano ancora ben certi gli intendimenti dei nuovi signori. Leonardo riprese i contatti necessari per valutare il suo futuro e nel giro di due mesi decise di abbandonare la città, previa costituzione di un fondo di seicento fiorini presso un banco fiorentino, manifestando la chiara intenzione di volersi ristabilire a Firenze (dove il suo rientro è documentato dall'aprile 1501).

Luca Pacioli, da Borgo Sansepolcro, aveva raggiunto i 55 anni, era considerato un maestro, nel senso umanistico del termine, docente in varie scuole e università, precettore di giovani rampolli, scienziato, matematico, economista, un *opinion leader* si direbbe oggi, aveva al suo attivo una vasta produzione di elaborati scientifici manoscritti, alcuni già stampati e diffusi nelle scuole, nei circoli intellettuali, perfino imprenditoriali, e nelle corti non solo italiane. Tra i due, a partire dal 1496 quando il Pacioli venne ospitato da Ludovico il Moro, era iniziato uno stretto rapporto di amicizia e di collaborazione creativa. «Erano di maniera Leonardo e il nostro Luca domestici fra loro, che sempre si trovavano insieme, onde il frate suole nominarlo Leonardo suo»⁶.

Il terzo personaggio, per i più ancora anonimo, era Gian Giacomo Caprotti, detto «Il Salai» o «Salaino» (ossia *diavolo* secondo la definizione del Vasari), diciannovenne, bel ragazzo desideroso di affermarsi, garzone della bottega leonardesca ormai da un decennio, pittore apprendista, factotum, modello e, secondo taluni, qualcosa di più.

La prima meta dei tre viaggiatori fu Mantova, raggiungibile da Milano interamente per via d'acqua, probabilmente la più rapida, sicura e fors'anche economica, nonostante le gabelle infrapposte lungo un percorso incuneato tra confini e territori appartenenti a diverse signorie. Successivamente il progetto di viaggio prevedeva il soggiorno a Venezia, anch'essa raggiungibile per via d'acqua, interessante per il Pacioli, alla ricerca di uno stampatore/editore dei suoi manoscritti, intenzionato a riprendere i rapporti con la Scuola di Rialto e gli studi di prospettiva e topografia con l'amico Jacopo de' Barbari⁷. Infine a Firenze, dove i due creativi, si direbbe oggi, erano attesi per impegni pluriennali.

Da Milano lungo il Naviglio della Martesana si poteva raggiungere Vaprio d'Adda fino a Villa Melzi, qui entrare nel bacino della chiusa che consentiva l'accesso al fiume Adda. Il percorso era più che noto a Leonardo grazie ai suoi lavori progettuali sul canale e sulle chiuse, e alle abituali visite in villa al conte

palatino Giovanni Melzi, consigliere di Ludovico il Moro, dove aveva conosciuto il giovanissimo nipote Francesco, che diverrà suo discepolo, compagno di viaggio e lavoro in Francia alla corte di Francesco I e principale erede del suo lascito testamentario. Da Villa Melzi, sempre in favore di corrente, si arrivava al fiume Po a Bocca d'Adda, nei pressi di Cremona. La prosecuzione del viaggio sul grande fiume deve essere stata abbastanza veloce, forse non più di tre giorni, nonostante i pericoli per le piene invernali e le immancabili gabelle da pagare ai signori rivieraschi. Arrivati nei pressi di Governolo, dove il Po riceve il Mincio, i tre viandanti raggiunsero il territorio gonzaghese. Per consentire la navigazione fino a Mantova, tra i due fiumi era stata costruita già sul finire del XII secolo la chiusa che permetteva il superamento del dislivello dei due corsi d'acqua e al contempo lo sbarramento del corso del Mincio in occasione delle piene del Po per salvaguardare l'entroterra mantovano dalle devastanti alluvioni del passato.

Ciò che è nell'universo per essenza, presenza e immaginazione, il pittore lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.
[Leonardo da Vinci, *Trattato sulla pittura*]

È supponibile che già per le feste natalizie del 1499 i tre viandanti abbiano trovato ospitalità nella corte gonzaghese e vi siano rimasti fin verso la fine di febbraio del 1500. Cosa abbiano combinato e chi abbiano incontrato è solo ipotizzabile in ragione di quanto ci è stato lasciato, ovvero il ritratto di profilo di Isabella eseguito da Leonardo, ora al Louvre, e la consegna ai marchesi del manoscritto dedicato *De ludo scachorum*.

Nello studiolo mantovano di Isabella, ancora ubicato al piano nobile del Castello, a lato della *Camera picta*, Leonardo aveva potuto ammirare, forse collaudare i «bei strumenti da suono, di studiatissima sonorità che Lorenzo Gusnasgo da Pavia costruiva in Venezia a secondar l'amore che Isabella portava al canto e alla musica»⁹. È proprio una lettera di Lorenzo da Pavia a Isabella, in accompagnamento a uno strumento, datata 13 marzo 1500, che certifica definitivamente l'autografia leonardesca del ritratto isabelliano del Louvre: «E lè a Venezia Lionardo Vinci, el quale m'a mostrato uno retrato del la S.V. che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fato, non è possibile melio»¹⁰. Giustamente l'abbozzo del ritratto di Isabella rimase dunque nella saccoccia da viaggio di Leonardo come modello per il successivo dipinto. Così termina la fascinosa avventura del famoso ritratto isabelliano concepito da Leonardo soltanto nella sua fase embrionale, mai ripreso, rimasto in attesa nei secoli che qualcuno contraddicesse i documenti storici conosciuti o si azzardasse a mettere mano a un'impresa da far accapponare la pelle.

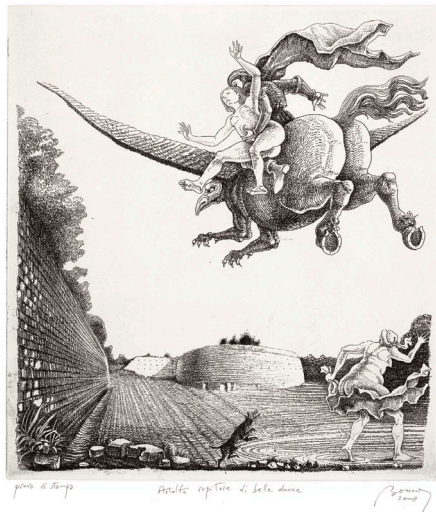
*Del sognare Isabella: un ritratto incompiuto di Leonardo
(titolo di una ricerca artistica di Maurizio Bonora, 2017-2022)*

Ci voleva un artista *venturiero* come Maurizio Bonora, che a Ferrara ha studio dentro l'Addizione Erculea, per prodursi in un sogno pittorico che riattraversasse una storia incompiuta.

Maurizio non me ne voglia se, per dire di questa nuova opera, anziché usare i canoni della critica d'arte – di cui abuserei illecitamente – mi calo nei panni dell'osservatore e del narratore e lo identifico come *venturiero*, termine coevo ai nostri personaggi, non sempre spregevole, suscettibile anche di grandi considerazioni e perfino di simpatie. Restiamo al rapporto simpatetico per classificare le sue diverse, apprezzatissime incursioni in famose opere d'arte della sua città.

Avventure che sgorgano da input onirici probabilmente a lui solo noti, che poi pazientemente realizza con l'ausilio della sua intelligenza filologica ricostruttiva, di una tecnica propria del magistero umanistico e della meticolosità del ricercatore scientifico contemporaneo¹¹.

Appesa a una parete di casa conservo ben incorniciata una sua lastra di rame con inciso un suo sogno letterario, *Astolfo rapitore di belle donne*, un frammento di sogni ariosteschi, dove sotto il paladino in groppa a Ippogrifo con la bella rapita si notano, architettonicamente ben delineate, le mura di cinta di Ferrara¹² (fig. 3). Astolfo sta accanto ad alcune memorie di codici miniati in facsimile che ho editato in passato; anche questo mi fa sentire prossimo a Maurizio, benché lui conclamato artista e io modesto editore/artigiano. Avventurandomi nella gratificante creatività dei codici miniati in facsimile ho teorizzato il paragone del rifacimento di un manoscritto all'esecuzione di uno spartito, alla scoperta, allo studio e all'interpretazione di una composizione musicale, alla trasformazione di un'osservazione in sapere. Molto più completa l'avventura artistica di Bonora: non solo riprende e studia un'antica opera originale, ma vi si immerge a profondità tali da osare riempimenti di lacune originali o generate dall'incuria e dal tempo (vedonsi gli affreschi dei Mesi in Palazzo Schifanoia), fino all'immaginazione dell'esito finale di un'opera mai ultimata da un geniale progettista.



3. Maurizio Bonora, *Astolfo rapitore di belle donne*, acquaforte su rame, 54 x 50 cm, 2008.

La mostra che ho visitato insieme all'artista a Palazzo Turchi di Bagno mi ripropone una costante dei miei interessi artistici. Quante volte ho incontrato Isabella d'Este? A Mantova: in Palazzo Ducale, nei suoi due appartamenti e nei suoi due studioli, prima al piano nobile di Castel San Giorgio, poi quello ben più famoso in Corte Vecchia; in Palazzo San Sebastiano, depositario della summa dell'araldica isabelliana¹³; in Archivio di Stato, per due lasciti prodigiosi, il suo epistolario e un codicetto, l'*Inventario delle gioie* (Codice Stivini), che riassume la sua impareggiabile (bulimica, mi aveva corretto un giorno Federico Zeri) passione collezionistica¹⁴; a Modena, nella sala manoscritti della Biblioteca Estense dove la «Primadonna» del Rinascimento è ritratta ancora in fasce nella *Genealogia dei Principi d'Este*¹⁵, come a segnalare la sua predestinazione; a Ferrara, infine, per aver presentato e promosso in Castello Estense, in Biblioteca Ariostea, a Casa Romei alcune edizioni, sempre musa ispiratrice Enrica Domenicali, a volte con l'esperto ausilio di Gianni Venturi, Alessandra Chiappini e Andrea Sardo.

La mostra di Bonora, finalmente, mi consente di rivedere per la prima volta Isabella nella sua città natale, "ritratta dal vero". Già adulta, nel pieno della sua riconosciuta intelligenza, e della sua fecondità, incinta com'è, al quarto mese, di Federico, che sarà duca dal 1520. Ma non è una mostra, o soltanto una mostra; è un percorso nell'atelier di Maurizio Bonora, trasportato nelle sale di questo palazzo universitario. Un percorso che ovviamente inizia con la ripresa del ritratto sul cartone originario, realizzato secondo il canone leonardesco: «Il dipintore disputa e gareggia co la natura»¹⁶. In questo caso il *dipintore* disputa, interpreta e gareggia con Leonardo: parte con un disegno di abbozzo su carta, di avvicinamento, di facsimilitudine per dirla con i miei trascorsi editoriali, per studiare e ripercorrere le linee, le macchie, gli sfondi reali e possibili, le mani della *marchesana*, con quell'indice proteso che forse indica qualcosa che non ci è dato sapere, i fori per il successivo spolvero, mai avvenuto, ma ora maturo per il possibile esito finale (fig. 4).

Dopo di ch  il *dipintore* del XXI secolo indossa i panni del *venturiero*, comincia l'avventura, con quel progredire per tappe iconografiche il cui traguardo   il ritratto a olio su tela che Leonardo manc , o volle mancare (fig. 5). Un percorso progettuale, di sperimentazioni tecniche, di selezioni cromatiche, visionario soprattutto, che l'artista ha ben sintetizzato nel prologo del dialogo tra Leonardo e Nibbiolo, l'*Acchiappasogni*.

Isabella d'Este e Leonardo da Vinci furono avvolti gi  nel loro tempo, in pieno Rinascimento, da un alone mitico. Il loro incontro pi  significativo avvenne nel Castello di Mantova nel 1500, su invito di Isabella desiderosa di avere un proprio ritratto dipinto dal celebre maestro. L'opera rimase incompiuta e aliment  ipotesi e interrogativi. A dominare il campo   sempre il cartone di Leonardo, disegno di straordinaria levit , dal quale si pu  ancora ripartire nel solco di un mito che induce



4. Maurizio Bonora, Ritratto di Isabella d'Este (da Leonardo), *matita su carta Fabriano*, 70 × 50 cm, 2018.



5. Maurizio Bonora, Ritratto di Isabella d'Este (dal cartone di Leonardo), *olio su tavola*, 65 × 49 cm, 2019.

a formulare nuovi tracciati visivi. Con l'invenzione (di Nibbiolo l'Acchiappasogni) si narra dei ritratti di Isabella, dove la fantasia è messa a dura prova se vuol tenere testa all'indomita sovrana.

Di particolare interesse per il progetto visivo è un breve scritto di Leonardo, *Del sognare*, nel quale si prefigurano possibili sogni, forse fatti da lui o semplicemente inventati per evocare visioni di uno stato sicuramente misterioso da lui definito «meravigliosa follia».

Sigmund Freud nel saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) non si riferisce mai all'artista, ma esclusivamente all'aspetto psicologico e umano del maestro. Ritene che quando questi incontra Isabella per fare il suo ritratto si trovi in un momento particolarmente difficile, al punto da dover smettere di dipingere. Nella sua analisi del ricordo d'infanzia, Freud conclude che in realtà si sarebbe trattato di una fantasia adulta che il maestro avrebbe collocato tra i suoi primissimi ricordi¹⁷.

Un preambolo discorsivo che costruisce un dialogo platonico tra il maestro e il discepolo, che proposto da Maurizio nel linguaggio della modernità si potrebbe leggere come corollario ex post del *Libro di pittura di M. Leonardo da Vinci, Pittore et scultore fiorentino*. Un dialogo che elargisce maestria, scruta la psiche, affonda nell'immaginazione. E va oltre il solo ritratto di Isabella. Il cui esito finale, bellissimo, per la delizia dei miei occhi mi riconduce al ritratto di dama leonardesco più bello in assoluto, a quella *Belle Ferronière* che al Louvre

sta accanto alla *Gioconda* e che viene spesso snobbata dalle file dei visitatori, inconsapevoli e ignari di essere davanti, benché appena di lato, a tanta bellezza.

Le restanti opere del ciclo pittorico di Bonora costituiscono il ricco corollario di tele e di carte dell'“avventura”, il proseguimento di un sogno che ha condotto il nostro artista in campi ritrovati, in visioni letterarie, in esercizi tecnici che compongono e scompongono un'immagine forse volutamente lasciata aperta secondo l'intendimento originario del procreatore.

ABSTRACT

Mauro Bini recalls Leonardo da Vinci's stay in Mantua as a guest of Isabella d'Este between December 1499 and February 1500. The purpose of the meeting is supposed to be the creation of the portrait of the Marchioness, but Leonardo stopped at the design drawing and the oil painting dreamed of by Isabella remained a dream. A dream resumed after more than half a millennium by a fellow citizen of the “Primadonna” of the Renaissance, the Ferrarese artist Maurizio Bonora, who has always been involved in the philological study of the great pictorial cycles of the Estense Renaissance. Starting from Leonardo's drawing, now in the Louvre, Bonora paints the final portrait through an elaborate process that led him to create 44 works, exhibited in 2023 by the University of Ferrara.

NOTE

1. *Gli scacchi di Luca Pacioli. Evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, commentario all'edizione in facsimile del codice *De ludo scachorum*, conservato alla Fondazione Palazzo Coronini Cromberg onlus, Gorizia, a cura di D. Contin e A. Menghini, Sansepolcro, Aboca Museum, 2007.
2. Il manoscritto *De ludo scachorum* [...] *dicto schifanoia*, cit., fu riconosciuto come autografo del Pacioli da Duilio Contin. La dedica al marchese e *marchesana* di Mantova, Francesco Gonzaga e Isabella d'Este, è stata rintracciata da Enzo Mattesini nello studio del manoscritto pacioliiano *De viribus quantitatis*, riportato nello studio *La lingua del manoscritto*, in *Gli scacchi di Luca Pacioli*, cit., p. 101.
3. A. DE RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Roma, Istituto di Studi Vinciani, 1926 («Pubblicazioni dello Istituto di Studii Vinciani in Roma», 7), ristampa anastatica, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 151. Vedi anche, per affinità, *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. Bini, «Civiltà Mantovana», terza serie, XXXVI (2001), supplemento al n. 112.
4. «Sui disegni degli scacchi aleggia il piacevole quanto non confermato sospetto che possano essere opera del grande Leonardo da Vinci», D. CONTIN, *Incontro con Luca Pacioli*, in *Gli scacchi di Luca Pacioli*, cit., p. 66.

5. *Leonardo e l'acqua*, in naviglireloading.eu.
6. Riportato da CONTIN, *Incontro con Luca Pacioli*, cit., citato da B. BALDI, *De le vite de' matematici*, 1587-1589, manoscritto conservato presso il Centro Internazionale di Studi «Antonio Rosmini» di Stresa.
7. CONTIN, *Incontro con Luca Pacioli*, cit., p. 70. Il rapporto tra Pacioli e Jacopo de' Barbari era stato tanto intenso già durante il primo soggiorno a Venezia da essere immortalato nel celeberrimo *Ritratto del matematico fra' Luca Pacioli e giovane ignoto*, dipinto, 1495, Napoli, Museo di Capodimonte. Mentre sull'identificazione del Pacioli non vi sono dubbi, sul giovane ignoto invece sono stati indicati diversi personaggi in quell'anno residenti o di passaggio a Venezia. Per approfondimento vedi *ibid.*, pp. 71-72 e M. BINI, *Albrecht Dürer. I viaggi verso la modernità*, Modena, Il Bulino, 2011 («Studi e ricerche», 1), in particolare pp. 46-56.
8. La costruzione della chiusa (o sostegno) e dei complessi lavori idraulici e di bonifica del territorio mantovano in epoca medievale a opera dell'ingegnere idraulico bergamasco Alberto Pitentino è stata oggetto dello studio di Ercolano Marani pubblicato su «Civiltà Mantovana», II (1967), 8 e II.
9. DE RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica*, cit., p. 151.
10. Archivio di Stato di Mantova, 13 marzo 1500, citata *ibid.*, p. 232.
11. A.P. FIORILLO, *Riattraversare la "storia"*, in M. BONORA, *Del sognare. Isabella: un ritratto incompiuto di Leonardo*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Turchi di Bagno, 19 aprile - 19 maggio 2023), a cura di A.P. Fiorillo e M. Marchetti, Ferrara, Sistema Museale di Ateneo (Università di Ferrara), 2023.
12. L'acquaforte fu commissionata nel 2008 dall'Associazione per la Diffusione dell'Opera Artistica di Modena. *Associazione per la Diffusione dell'Opera Artistica, Modena. Opere 2004-2012*, a cura di M. Bini, Modena, Il Bulino, 2012.
13. G. MALACARNE, *Araldica gonzagesca*, Modena, Il Bulino, 1993; ancora: ID., *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, II: *Il sogno del potere. I Gonzaga marchesi. Da Gianfrancesco a Francesco II (1432-1519)*, Modena, Il Bulino, 2005.
14. *Codice Stivini. Inventario della collezione di Isabella d'Este nello Studiolo e nella Grotta in Corte Vecchia nel Palazzo ducale di Mantova*, edizione in facsimile del manoscritto inv. b. 400 dell'Archivio di Stato di Mantova, a cura di D. Ferrari, Modena, Il Bulino, 1995.
15. *Genealogia dei Principi d'Este*, edizione in facsimile del manoscritto diviso in due frammenti (Ital 720 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena e Fondo Vitt. Emanuele n. 293 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Modena, Il Bulino, 1996).
16. LEONARDO, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV: PITTURA, tomo I, a cura di P. Barocchi, Torino, Einaudi, 1978 («Classici Ricciardi», 82*), p. 731.
17. M. BONORA, in BONORA, *Del sognare*, cit., p. 3.



Joel Edgerton in Il maestro giardiniere di Paul Schrader.

Kōji Yakusho in Perfect Days di Wim Wenders.



CLAUDIO FRACCARI

I MAGNIFICI SETTE

Apici della stagione cinematografica 2023-2024

Multiforme e metamorfico, il cinema si è definitivamente risollevato, dopo la crudele parentesi dell'emergenza sanitaria. Concentrato di arti diverse, consustanziale allo sviluppo tecnologico, esso è specchio pur deformato del mondo, ne sa rielaborare con rapidità i fenomeni, restituendone (letteralmente) la proiezione. Non è tutto: qualunque sia l'argomento in questione, il cinema finisce per parlare di sé. Alcuni esemplari della stagione 2023-2024 lo confermano, ciascuno a suo modo.

Ecco *Il maestro giardiniere* di Paul Schrader sublimare la violenza, odierna e occidentale, attraverso una disciplina ascetica di tradizione orientale, nonché istituire un parallelo fra la botanica e la sintassi filmica. In *Perfect Days* il riferimento all'Estremo Oriente è ancor più diretto ed esplicito, data l'ambientazione a Tokyo e l'ammiccamento al cinema, minimale quanto maiuscolo, di Ozu: l'ordinarietà quotidiana che vi si rappresenta contribuisce a sottolineare lo straordinario equilibrio del protagonista, votato alla memoria del passato, alla lettura, alla meditazione; un punto di approdo per la poetica dello stesso autore, Wim Wenders. Da parte sua, Christian Petzold usa *Il cielo brucia* per denunciare in prima istanza il rapporto compromesso fra uomo e natura, sovrapponendovi l'angoscia di un'incompresa relazione sentimentale e poi un discorso sulle difficoltà della scrittura – che si tratti di un romanzo o di un film. Scrittori sono anche la vittima e la presunta colpevole di *Anatomia di una caduta*; Justine Triet, tra indagine poliziesca e dramma giudiziario, mette in scena l'impossibilità di sciogliere definitivamente il nodo che avviluppa verità e menzogna, finzione e realtà. Continua l'affresco sulle origini sanguinose della società americana, sempre perseguito da Martin Scorsese; con *The Killers of the Flower Moon* il regista italo-americano focalizza un capitolo truce, con magniloquenza epica che però rovescia ogni piedistallo eroico; il messaggio che ne consegue mescola la denuncia civile alla riflessione sulla potenza del

congegno cinematografico. Toni grotteschi, situazioni da teatro dell'assurdo, ironia amara, parsimonia di mezzi espressivi caratterizzano tutta la produzione di Aki Kaurismäki; *Foglie al vento* ne costituisce il campione perfetto: ricco di citazioni e omaggi, sviluppa l'idea che sullo schermo il finto, se dichiarato, non è mai falso. Doviziosa e ipertrofica invece la maniera di Yorgos Lanthimos, che in *Povere creature!* ricorre alla contaminazione fra i generi (compreso il genere sessuale), sbrigliando un fantasioso racconto che oscilla fra passato e futuro per consegnarsi a un eterno qui e ora.

Passiamo in rassegna i titoli selezionati, dedicandovi (*unicuique suum*) un approfondimento critico in forma di recensione.

L'ultimo samurai. Il maestro giardiniere di Paul Schrader

È il capo giardiniere della sontuosa tenuta di Gracewood Gardens; come cura le piante e i fiori, Narvel Roth si prende cura della proprietaria, la matura e aristocratica Norma Haverhill, nel cui letto periodicamente si infila. Ora però lei gli chiede un favore speciale: educare al giardinaggio la sua pronipote Maya, ventenne e meticcina, rimasta orfana. Il difficile presente di costei (ha problemi di droga) si incontra così con il passato torbido di lui (faceva parte di una banda di suprematisti bianchi): l'esito è deflagrante.

Impossibile non riconoscere la mano dell'autore: *Il maestro giardiniere* conclude la trilogia della redenzione iniziata con *First Reformed* (2017) e proseguita con *Il collezionista di carte* (2021), ma più in generale si incastona senza attrito nell'intera filmografia di Paul Schrader – da regista o da sceneggiatore, non fa differenza –, ove il protagonista è sempre gravato da sensi di colpa e si trova coinvolto in vicende che ne fanno riaffiorare l'indole violenta (il remoto *Taxi Driver* insegna). Qui Narvel reca scritti sulla pelle (non per modo di dire) i suoi crimini; nonostante la calma apparente, ha un fuoco che gli serpeggia dentro. E proprio la sua cultura botanica, che egli esprime negli scarni dialoghi ovvero attraverso la *voice over* che esplicita quel che sta scrivendo sul suo diario, rappresenta un paradigma allegorico: l'ordine dei giardini predispone all'armonia ma non esclude il conflitto fra specie diverse; e quanto è coltivato può ben combinarsi a elementi selvatici.

Sia l'algida Norma di Sigourney Weaver che la turbolenta Maya di Quintessa Swindell sono destinate a incrociarsi con il Narvel di Joel Edgerton. Al quale ben si addice un comportamento monolitico e zen: parco di parole e gesti, annusa per esempio il terriccio o esalta il contatto fra i piedi nudi e il suolo. Non stupisce allora che, al pari di un samurai, sia maestro nell'uso delle armi non meno che nella pratica dell'ikebana. L'arte giapponese delle composizioni floreali pare in effetti la stessa con cui la regia organizza le inquadrature, ove la

simmetria si ottiene con interventi recisi (i tagli di montaggio), qualche anomalo sommovimento (della cinepresa) o scarti improvvisi dalla linea narrativa (gli essenziali flashback), la specularità comportamentale (ovvero drammaturgica) fra i personaggi, pur sempre passibile di increspature. Applauso convinto allora alla discrezione di Schrader, intesa come sobrietà e come sottigliezza.

Viaggio a Tokyo. Perfect Days di Wim Wenders

Hirayama pulisce i bagni pubblici di Tokyo, secondo una meticolosa routine; in auto ascolta vecchie musicassette, a casa legge libri d'altri tempi e disparati (Patricia Highsmith, Aya Koda, Steinbeck). Minime le variazioni che intervengono giorno dopo giorno; eppure, di costui affiora a poco a poco l'ostinazione all'isolamento non meno che il sorriso rivolto al mondo. Lo stupore commosso per un raggio di sole che filtra attraverso il fogliame (da Hirayama subito immortalato con uno scatto della sua macchina fotografica, ovviamente analogica) basta per lui a conferire un senso all'esistenza.

Perfect Days è una magnifica parabola ove il regista Wim Wenders (che sceneggia con Takuma Takasaki) si pacifica con se stesso attraverso il rock di gioventù; la colonna sonora (con fonte sempre diegetica) annovera infatti *hit* stagionate ma intramontabili di musicisti come Patti Smith, The Animals, Van Morrison, Otis Redding o Nina Simone – cui va aggiunto Lou Reed, una famosa canzone del quale presta il titolo al film. Il lavoro modestissimo che Hirayama svolge costituisce la chiave interpretativa del film: non importa la mansione dell'individuo, quanto la sua funzione in ottica sociale. Per questo il Giappone è il contesto indispensabile, con il suo tradizionale rispetto per ciò che attiene alla collettività e all'ambiente naturale. Altrettanto decisivo è l'ammiccamento al cinema dell'incomparabile Yasujiro Ozu. Non solo sul piano onomastico: il nome del personaggio riecheggia quello del protagonista di *Il gusto del saké* (1962), ultimo capolavoro di Ozu. Sul piano tecnico, Wenders adotta il formato 4:3 *d'antan*, e piega la sua sintassi per avvicinarsi alla cifra stilistica del maestro nipponico: ricorre spesso all'inquadratura fissa, privilegia il campo totale, indugia sulla medesima scena, semmai riprendendola da angolazioni diverse. Il risultato è ipnotico e induce alla meditazione: le azioni più semplici e quotidiane significano di per sé, assumendo una valenza catartica, in grado di compensare (non neutralizzare) la cognizione del dolore; l'esatto contrario di ciò che accade in un qualsiasi film hollywoodiano. È così che l'omaggio a Ozu si completa: in un rullino che attende di essere sviluppato, per scoprire quale fotografia sarà riuscita e potrà essere conservata, quali giorni saranno "perfetti" – cioè, etimologicamente, completati perché vissuti davvero.



Thomas Schubert e Paula Beer
in *Il cielo brucia* di Christian Petzold.

*Fuoco fatuo.
Il cielo brucia
di Christian Petzold*

Leon accetta l'invito del-l'amico Felix: passeranno alcuni giorni lontano dalla città, nella casa vacanze della famiglia del secondo, situata in una foresta vicina al mar Baltico. L'idea è di lavorare senza la pressione della folla: se Felix deve ideare un progetto fotografico per accedere a

un corso universitario, Leon intende completare il romanzo che da tempo lo impegna. Tuttavia, trovano la dimora occupata da Nadja, giovane quanto loro; dovranno trovare il modo di convivere. Il più contrariato è Leon, che vede in lei un disturbo alla sua concentrazione; quando poi, nottetempo, la sente amoreggiare senza ritegno, il disappunto diventa irritazione. Intanto, un incendio sta devastando i boschi della Germania settentrionale; alimentato dal vento, si sta estendendo e le prime avvisaglie non sono troppo distanti dalla casa di Felix.

Il motivo allegorico del fuoco, a poco a poco ma inesorabilmente, conduce *Il cielo brucia* del tedesco Christian Petzold dalla commedia al dramma. Il corpulento, sgraziato Leon resta a lungo ignaro della fiamma che cova dentro di lui: l'immagine di Nadja, bella e sfuggente, lo tormenta; ne patisce la vitalità e ne sottovaluta il potere seduttivo. Quando finalmente si rende conto di essere da lei attratto, nega a sé la possibilità di cedervi, salvo pentirsene. Il romanzo che sta scrivendo sembra del resto non procedere, oppure procedere nella direzione sbagliata: la vita e l'amore sono a un passo, ma l'alibi della scrittura (letteraria non meno che filmica) può confondere, trattenere, ostacolare.

Il cinema di Petzold è caratterizzato da due elementi fondamentali: l'importanza attribuita alla topografia e lo sviluppo sornione delle vicende. Allo spettatore occorre perciò la pazienza di ambientarsi e di attendere, al pari dei personaggi; anche qui gli eventi minimi, la leggerezza dei toni, l'*impasse* iniziale, le dinamiche rallentate celano il rovello interiore, che si manifesterà non appena i recipienti, colmati, tracimeranno. Solo allora "il cielo" si dimostra in grado di "bruciare", anche se percepirlo potrà essere tardivo e non lasciare scampo. Meritatissimo l'Orso d'argento ricevuto al festival di Berlino: sceneggiatura, regia e recitazione sono ineccepibili perché non ci si accorge della presenza di una sceneggiatura, di una regia, di una recitazione.

Il processo.
Anatomia di
una caduta
di Justine Triet

A inaugurare il film è una musica assordante, che disorienta lo spettatore e disturba il dialogo fra la scrittrice Sandra Voyter e una giovane intervistatrice. È il



Sandra Hüller in Anatomia di una caduta di Justine Triet.

modo roboante con cui Samuel, il marito di Sandra, segnala la sua presenza al piano di sopra. Non passa molto che costui viene trovato morto davanti allo *chalet* di proprietà della coppia; con tutta evidenza, è precipitato: incidente, omicidio o suicidio? Poiché in casa c'era solo lei, Sandra finisce sotto indagine e poi sotto processo.

L'opaco caso giudiziario al centro di *Anatomia di una caduta* ha come premessa la difficile convivenza fra due personalità diverse, a tratti in rotta di collisione se non in competizione: anche l'insegnante Samuel aveva infatti ambizioni da scrittore, però frustrate, a fronte del successo della moglie. Va aggiunto che il figlio dei due, il preadolescente Daniel, è ipovedente in seguito a un incidente di cui il padre si sentiva responsabile. La regista Justine Triet (che firma l'ottima sceneggiatura con Arthur Harari) mira ancora più in alto: la vicenda funge da apologo per un'intrigante riflessione sull'ambiguità del linguaggio. Quanto contano le parole urlate durante un litigio coniugale e magari registrate con un cellulare? Quanto i pensieri affidati alle pagine di un libro? E i ricordi, o le confessioni fatte a un terapeuta, possono davvero disegnare un affidabile profilo psicologico? Come in un *Rashomon* odierno, le verità sono molteplici come i punti di vista, e il giudizio si fa di conseguenza arduo, incerto, labile – oltretutto, minato dai pregiudizi correnti. Toccherà al piccolo Daniel (e al suo cane) contribuire a sciogliere i dubbi della corte, non certo l'enigma. Che resta irrisolto, perché poggia sull'insondabilità dell'animo umano.

Entro un cast davvero convincente svetta Sandra Hüller: per conferire la necessaria ambiguità alla Sandra della finzione, l'attrice tedesca (che qui recita in francese e in inglese) non esita a renderla ora schietta, ora reticente, sempre ruvida, spigolosa, repulsiva. La Palma d'oro ottenuta dal film a Cannes è in gran parte merito suo.

Balla coi lupi. Killers of the Flower Moon di Martin Scorsese

Alla fine dell'Ottocento, la nazione pellirossa degli Osage venne trasferita dalle regioni del Missouri e dell'Arkansas a una contea dell'Oklahoma, dal suolo infruttuoso. Senonché negli anni Venti del secolo scorso vi si scoprirono ricchi giacimenti di petrolio, tanto che il reddito *pro capite* degli Osage diventò presto tra i più alti degli States. Ciò attirò l'attenzione dei bianchi che, tra matrimoni misti e morti sospette, si accaparrarono molte delle redditizie proprietà di quella riserva indiana. A ciò è dedicato il libro di David Grann, da cui discende il film omonimo diretto dall'inossidabile Martin Scorsese.

L'abnorme minutaggio di *Killers of the Flower Moon* (oltre i 200') è giustificato da due fattori: da un lato, l'articolata sceneggiatura di Eric Roth vuole sottolineare l'abominevole comportamento dei bianchi nei confronti dei nativi americani, come già aveva fatto Grann; dall'altro, deviando invece sensibilmente dal modello letterario, si concentra meno sulle indagini dell'FBI (che trovano spazio solo nell'ultima parte) e più sul personaggio contraddittorio di Ernest Burkhart. Costui, reduce di guerra, viene accolto a braccia aperte dallo zio William Hale, detto «il Re», autorità locale che funge da intermediario fra la comunità dei nativi e quella in rapida crescita dei bianchi. Più precisamente, Hale impiega Ernest come una delle sue tante pedine per ottenere la supremazia sul territorio: non solo spinge il nipote a sposare l'*osage* Mollie, con l'obiettivo finale di impossessarsi dei beni di lei e della sua famiglia; lo usa anche come braccio o come messaggero delle proprie oscure trame. Ernest obbedisce senza troppe domande né scrupoli; del resto, benché dimostri genuino affetto verso Mollie, non sembra in grado di discernere tra il bene e il male. Semplicità com'è, si accontenta delle giustificazioni accampate dallo zio, abile manipolatore, che rappresenta il vero *vilain* della storia (e della Storia): in apparenza bonario e serafico, svela a poco a poco la sua anima nera, il cinismo criminale con cui orchestra l'eliminazione di coloro che dovrebbe proteggere – attraverso malattie indotte, omicidi o attentati dinamitardi.

Con ritmo studiato e sinuoso, la magistrale regia di Scorsese ottiene un progressivo coinvolgimento dello spettatore così da renderlo partecipe del discorso sotteso. Ecco allora che il film si pone come l'ennesimo tassello nella ricostruzione scorsesiana delle origini americane – dai celeberrimi *mafia movies* a *Gangs of New York* –, contrassegnate da violenze, abusi, delitti in nome di una presunta civilizzazione a senso (e beneficio) unico. La cinepresa danza intorno ai personaggi, ne scruta da vicino gli umori, si introduce negli ambienti con ampi movimenti circolari; ottimo l'ausilio del comparto tecnico, sorretto dalla pastosa fotografia di Rodrigo Prieto, dal montaggio sapiente della solita Thelma Schoonmaker, dalla musica tambureggiante di Robbie Robertson (purtroppo la sua ultima), che mescola sonorità etniche ad accenti rock. Quanto alla



Robert De Niro e Leonardo DiCaprio in Killers of the Flower Moon di Martin Scorsese.

recitazione, Leonardo Di Caprio e Robert De Niro forniscono un ulteriore saggio della loro bravura, pur sfiorando a tratti la maniera; è però la Mollie di Lily Gladstone – pacata e intensa, morbida e acuta – a suscitare un’ammirata sorpresa.

Nel segmento finale, la vicenda viene riproposta in forma di radio-dramma (un’analoga *performance* andò effettivamente in onda il 3 agosto del 1935 nel programma «G-Men»), ove il culmine è costituito da un cameo dello stesso Scorsese, a suggello di un’opera che graffia senza rinunciare alla pienezza maestosa della narrazione. Lo schermo si spegne su una coreografia tribale che, ripresa dall’alto, sembra alludere alla *flower moon* del titolo – la luna piena di maggio, così chiamata dai nativi americani perché foriera di florescenze. Una luna che somiglia al volto di Mollie, prima florido e sorridente, poi triste e sfiorito.

Addio al linguaggio. Foglie al vento di Aki Kaurismäki

La presunta allegria del pub, del karaoke, della sala cinematografica; il vero disagio della fabbrica per l’uno, del supermercato per l’altra. Comunque, è la tristezza che informa le esistenze del metalmeccanico Holappa e della cassiera Ansa; il loro incontro, fatto di rare parole e di molti sguardi, ove la speranza si spegne presto in rassegnazione, sembra fatale, però in senso negativo. Infatti, lui



Jussi Vatanen e Alma Pöysti in Foglie al vento di Aki Kaurismäki.

perde il foglietto su cui è scritto l'indirizzo di lei; persino un tram s'intromette a impedire o dilazionare quella relazione malcerta. Sullo sfondo, una Helsinki astratta e insieme concreta nel suo pauperismo feriale; intorno, attraverso le voci dei notiziari, riecheggia sinistra la guerra in Ucraina.

L'ineffabile Aki Kaurismäki propone con *Foglie al vento* (meglio il titolo originale che vale "Foglie cadute") un dramma breve quanto tagliente, minimalista ma caustico, straniante e straziante. Fedele alla sua poetica, egli opera sul binomio ancipite di assenza e presenza: nei locali pubblici si canta invece di parlare; in silenzio si assiste ai film, affidando loro le frasi che i personaggi non sanno dire; il conflitto bellico, pur fuori campo, invade e lede un idillio che sembra peraltro impossibile. Due perdenti si rispecchiano, scambiandosi le rispettive fragilità: Holappa è un bevitore e un fumatore accanito, Ansa sconta la cronica incapacità di essere accomodante; entrambi, presto licenziati, sono precari nel lavoro e nella vita – figurarsi nell'amore. Eppure, Kaurismäki li pone accanto e li costringe al contatto; ne sviluppa il sentimento reciproco, e lo offre in ostensione agli spettatori, con la generosità di chi, nonostante tutto, crede ancora nell'umanità e nella forza salvifica del cinema. Non per caso cita in obliquo grandi registi, suggerendo la propria consonanza con Jean-Luc Godard o David Lean, Charlie Chaplin e Luchino Visconti, Jim Jarmush o Robert Bresson. Fra i quali, ultimo ma non minimo, trova posto il cineasta finlandese, verso cui dichiariamo la nostra personale affezione. Che esce rafforzata da *Foglie al vento*, un capolavoro di sintesi e densità espressiva.



Emma Stone e Mark Ruffalo in Povere creature! di Yorgos Lanthimos.

La moglie di Frankenstein. Povere creature! di Yorgos Lanthimos

Non si è mai abbastanza preparati quando si assiste a un'opera di Yorgos Lanthimos: sorprende sempre. Anche qui, adattando per lo schermo il romanzo di Alasdair Gray (con la complicità in sceneggiatura di Tony McNamara, già al suo fianco per *La favorita*), il cineasta greco allude a una direzione (quella gotica) per prenderne mille altre.

Ecco lo sfregiato dottor Godwin Baxter, novello Frankenstein, che crea in laboratorio una giovane donna, a partire dal corpo di una suicida incinta in cui innesta il cervello del feto (maschio) di lei. Basterebbe questo a insinuare la questione della fluidità di *gender*, giusta l'allusione alla partenogenesi, cioè a una nascita autonoma, senza fecondazione. Si aggiunga che la nuova creatura viene denominata Bella; dalla dittologia canonica di "la Bella e la Bestia" si passa dunque a una mostruosa, inquietante identificazione: "la Bella è la Bestia". Durante la sua crescita, Godwin le affianca il timido suo assistente Max McCandles, destinato a esserne il marito di convenienza. Dopo essere stata più o meno educata a livello cognitivo, Bella diviene preda di Duncan Wedderburn, un avvocato privo di scrupoli. Costui, donnaiolo e narciso, crede di poterne godere impunemente le grazie, non supponendo che lei abbia una fulminea

capacità di apprendimento. Si ritroverà da incube a succube, oggetto prima delle brame sessuali di Bella, da cui verrà abbandonato poi. Le sorprese non sono finite, ma conviene non anticiparne altre.

Povere creature!, femminilizzando il personaggio centrale, si pone innanzitutto come una restituzione compensativa verso la celebre ma poco celebrata autrice di *Frankenstein, o il Prometeo moderno*, Mary Shelley. L'età vittoriana di contesto, ricostruita con un lindore volutamente posticcio, è innervata di dettagli futuribili, così da portare la fantascienza a fondersi con la fantastoria – a beneficio delle istanze del presente. La progressiva emancipazione di Bella, che da marionetta con istinti animaleschi diviene una donna disinvolta, padrona di sé, che sceglie invece di essere scelta, anche con famelicità sessuale, costituisce il nucleo discorsivo principale. Fa da contrappeso il netto indebolimento della figura maschile: se il padre putativo Godwill è sì un dio (God) però castrato, Max (nome antifrastico) è da subito incapace di esercitare la potestà maritale, mentre Wedderburn (“che brucia chi si sposa”) viene sconfitto sul suo stesso terreno, quello della seduzione – nessuno insomma sa essere un Pigmalione per Bella. La metamorfosi della quale trova riverbero nel multiforme ammiccamento ai generi, dal fantastico distopico all'horror, dalla commedia di costume al melodramma, persino al romanzo di formazione (tutti comprensivi delle rispettive parodie). La rapidità con cui Bella si accultura, inoltre, sembra uno stigma da Intelligenza Artificiale, cui si accorda la cieca fiducia nella (propria) scienza di Godwill, demiurgo dalla smisurata *ybris*.

La deformazione barocca che al solito Lanthimos impone alle immagini (uso massiccio di grandangoli, per di più con oscillazione fra bianco/nero e colore) è qui più funzionale che mai, a rimarcare l'iperbolica mistione fra realtà e grottesco. Gli attori trovano ciascuno la propria camicia di forza nei personaggi (Dafoe in Godwill, Youssef in Max, Ruffalo in Duncan); viceversa, a Emma Stone è affidato un ruolo complesso e liberatorio, che le consente di conferire a Bella un vitalismo eccentrico, vibratile, stupefacente. Le medesime qualità del film, Leone d'oro a Venezia.

ABSTRACT

Claudio Fraccari reviews seven *magnificent* movies released in 2023, a sample of how cinema keeps being a mirror of the world, reflecting and re-elaborating its phenomena. Western violence; the extraordinary composure of a Japanese man in his everyday life; the compromised relationship between men and nature; the impossibility of unfastening the knot that ties truth and untruth; the bloody origins of the American society; the unlucky encounter of two losers; a reinterpretation of the myth of Frankenstein and asexual procreation — these are among the main topics of the selected movies. Whatever it may reflect, however, and no matter what it tells, cinema always ends up talking about itself.

NOTA

I titoli spurii che accompagnano ciascun segmento appartengono a film che hanno qualche corrispondenza (tematica e/o formale) con quelli recensiti; anche il titolo complessivo obbedisce a tale ambivalenza: rimanda a un famoso film e insieme allude all'eccellenza che ha condotto alla settemplice scelta. Si precisano, nell'ordine, gli estremi essenziali delle opere così implicitamente citate.

- *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven*) di John Sturges (USA 1960)
- *L'ultimo samurai* (*The Last Samurai*) di Edward Zwick (USA - Nuova Zelanda - Giappone 2003)
- *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō monogatari*) di Yasujirō Ozu (Giappone 1953)
- *Fuoco fatuo* (*Le Feu follet*) di Louis Malle (Francia-Italia 1963)
- *Il processo* (*Le Procès*) di Orson Welles (Francia - Germania Ovest - Italia - Jugoslavia 1962)
- *Balla coi lupi* (*Dances with Wolves*) di Kevin Costner (USA 1990)
- *Addio al linguaggio* (*Adieu au langage*) di Jean-Luc Godard (Svizzera 2014)
- *La moglie di Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*) di James Whale (USA 1935)

FILMOGRAFIA

In calce alle schede tecniche si riposta anche in quali sale mantovane siano stati presentati in prima visione i film, con indicazione della data da cui è iniziata la programmazione.

IL MAESTRO GIARDINIERE (*Master Gardener*)

REGIA: Paul Schrader

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Paul Schrader

FOTOGRAFIA: Alexander Dynan

SCENOGRAFIA: Ashley Fenton

COSTUMI: Wendy Talley

MUSICHE: Devonté Hynes

MONTAGGIO: Ben Rodriguez Jr.

INTERPRETI: Joel Edgerton, Sigourney Weaver, Quintessa Swindell, Esai Morales

ORIGINE: USA 2022

CINEMA: Mignon, 14 dicembre 2023

PERFECT DAYS

REGIA: Wim Wenders

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Takuma Takasaki, Wim Wenders

FOTOGRAFIA: Franz Lustig

SCENOGRAFIA: Towako Kuwashima

COSTUMI: Daisuke Iga

MONTAGGIO: Toni Froschhammer

INTERPRETI: Kōji Yakusho, Tokio Emoto, Arisa Nakano, Aoi Yamada

ORIGINE: Giappone-Germania 2023

CINEMA: Mignon, 4 gennaio 2024

IL CIELO BRUCIA (*Roter Himmel*)

REGIA: Christian Petzold

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Christian Petzold

FOTOGRAFIA: Hans Fromm

SCENOGRAFIA: Petra Ringleb, Felicity Good

COSTUMI: Katharina Ost

MONTAGGIO: Bettina Böhler

INTERPRETI: Thomas Schubert, Paula Beer, Langston Uibel, Enno Trebs

ORIGINE: Germania 2023

CINEMA: Carbone, 29 novembre 2023

ANATOMIA DI UNA CADUTA (*Anatomie d'une chute*)

REGIA: Justine Triet

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Arthur Harari, Justine Triet

FOTOGRAFIA: Simon Beaufils

SCENOGRAFIA: Emmanuelle Duplay, Cécile Deleu

COSTUMI: Isabelle Pannetier

MUSICHE: Amine Bouhafa

MONTAGGIO: Laurent Sénéchal

INTERPRETI: Sandra Hüller, Swann Arlaud, Milo Machado Graner, Samuel Theis

ORIGINE: Francia 2023

CINEMA: Ariston, 26 ottobre 2023

KILLERS OF THE FLOWER MOON

REGIA: Martin Scorsese

SOGGETTO: dal libro *Gli assassini della terra rossa* di David Grann

SCENEGGIATURA: Martin Scorsese, Eric Roth

FOTOGRAFIA: Rodrigo Prieto

SCENOGRAFIA: Jack Fisk, Adam Willis

COSTUMI: Jacqueline West

MUSICHE: Robbie Robertson

MONTAGGIO: Thelma Schoonmaker

INTERPRETI: Leonardo DiCaprio, Lily Gladstone, Robert De Niro, Jesse Plemons

ORIGINE: USA 2023

CINEMA: Ariston / Cinecity / Starplex, 28 ottobre 2023

FOGLIE AL VENTO (*Kuolleet lehdet*)

REGIA: Aki Kaurismäki

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Aki Kaurismäki

FOTOGRAFIA: Timo Salminen

SCENOGRAFIA: Ville Grönroos

COSTUMI: Tiina Kaukanen

MONTAGGIO: Samu Heikkilä

INTERPRETI: Alma Pöysti, Jussi Vatanen, Janne Hyytiäinen, Nuppu Koivu

ORIGINE: Finlandia 2023

CINEMA: Ariston, 21 dicembre 2023

POVERE CREATURE! (*Poor Things*)

REGIA: Yorgos Lanthimos

SOGGETTO: dal romanzo di Alasdair Gray

SCENEGGIATURA: Tony McNamara, Yorgos Lanthimos

FOTOGRAFIA: Robbie Ryan

SCENOGRAFIA: Zsuzsa Mihalek, Shona Heath, James Price

COSTUMI: Holly Waddington

MUSICHE: Jerskin Fendrix

MONTAGGIO: Yorgos Mavropsaridis

INTERPRETI: Emma Stone, Willem Dafoe, Mark Ruffalo, Ramy Youssef

ORIGINE: USA - Regno Unito - Irlanda 2023

CINEMA: Ariston / Cinecity / Starplex, 25 gennaio 2024

Rubens a Palazzo Te: pittura, trasformazione e libertà, Mantova, Palazzo Te, 7 ottobre 2023 - 28 gennaio 2024, a cura di Raffaella Morselli con la collaborazione di Cecilia Paolini; catalogo Venezia, Marsilio, 2023.

Il linguaggio universale di Rubens parte da Giulio Romano

È l'estate dell'anno 1600 quando Pieter Paul Rubens giunge a Mantova al seguito del duca Vincenzo I Gonzaga, che aveva da poco conosciuto a Venezia, la prima tappa di un viaggio alla scoperta dell'arte italiana: un incontro fatale che segnerà per sempre la sua futura carriera di artista e diplomatico. Al suo arrivo in Italia Rubens non è semplicemente uno sprovveduto ventitreenne di belle speranze, ma un raffinato gentiluomo, umanista, poliglotta, intriso di cultura classica e che in patria è già un affermato maestro. Lo spessore del giovane artista viene immediatamente fiutato dal duca di Mantova, che se lo accaparra in men che non si dica come suo consigliere e pittore di corte, ruolo di cui rimane testimonianza a Mantova nella splendida e purtroppo incompleta *Pala della Trinità* in Palazzo Ducale. Dall'esperienza presso la corte gonzaghesca si diparte una rete di rapporti e amicizie, italiane ed europee, che pongono le basi per una serie di committenze, linfa dell'opera artistica di Rubens negli anni a venire.

La mostra di Palazzo Te, curata da Raffaella Morselli con la collaborazione di Cecilia Paolini, è un ritorno a casa: dopo 400 anni Rubens varca di nuovo la

soglia della splendida villa di Federico II Gonzaga per incontrare Giulio Romano. Quando Rubens finalmente arriva sull'isola del Te, Pippi è già morto da 54 anni, ma qui la sua presenza è ancora viva, e il fiammingo la assorbe cercando di cogliere le suggestioni giuliesche facendole sue e fissandole indelebilmente nella mente,

oltre che sul suo taccuino. Ne scaturisce un repertorio infinito di echi dell'arte antica tradotti nella pittura parlante di Giulio e di presenze mitologiche che popoleranno la produzione artistica di Rubens fino al termine della sua vita, e che saranno reinterpretati dal maestro di Anversa in chiave neostoica, secondo la corrente filosofica teorizzata da Justus Lipsius, di cui i fratelli Rubens erano convinti seguaci.

Le sezioni della mostra sono magistralmente cucite addosso al palazzo, ed è proprio quest'ultimo a dettare i temi e a costituire il gioco dei rimandi con le



Pieter Paul Rubens, Romolo e Remo allattati dalla lupa, olio su tela, 1616. Roma, Pinacoteca Capitolina.



opere esposte, che il visitatore può confrontare con le figure di Giulio Romano da cui spesso prendono le mosse, aiutato dal gioco di luci che ne eviden-

zia i dettagli: le morbide forme di Deianira e delle Tre Grazie di Rubens si accostano, nella Sala di Amore e Psiche, con le Veneri e le Psiche di Giulio, così come il Lucifero espulso dal san Michele di Rubens riecheggia il Fetonte giuliesco del soffitto della sala omonima, oltre alla figura di Giove della Sala dei Giganti nella figura dell'arcangelo, solo per citare alcuni esempi.

Una bella sorpresa di questa esposizione è senza dubbio il grande spazio dedicato a un altro fiammingo dalla spiccata personalità, che mutua dal maestro e poi collega e amico Rubens la conoscenza dell'arte italiana, di cui non aveva mai potuto fare esperienza diretta: è Jacob Jordaens, che incanta con il suo soffitto dipinto ispirato proprio alla favola antica narrata dal Pippi nella Sala di Amore e Psiche. Ma la mitologia non è l'unico tema amato da Rubens, fervente cattolico

e uomo integerrimo, paladino della moralità e della volontà che anima anche la sua fulgida carriera di ambasciatore iniziata presso la corte gonzaghesca e poi proseguita in Spagna, Francia, Olanda e Inghilterra: la pace in Europa, a cui contribuirà personalmente grazie alla fondamentale azione diplomatica portata avanti nella guerra dei Trent'anni.

La figura che emerge da questa mostra, in conclusione, è sicuramente quella di un artista universale, creatore del primo linguaggio figurativo europeo della storia dell'arte, ma anche di un uomo di grande cultura e apertura mentale, oltre che di altissima levatura morale, che riesce a mettere a frutto i suoi molti talenti facendo della pace non soltanto un soggetto da dipingere, ma un obiettivo da raggiungere.

ANASTASIA MALACARNE

Ripensare lo spazio e il tempo. XVI Premio Città Di Bozzolo - x Biennale Don Primo Mazzolari, Bozzolo, Palazzo dei Principi, 2 dicembre 2023 - 11 febbraio 2024, a cura di Matteo Galbiati; catalogo Albissola Marina, Vanillaedizioni, 2023.

Il titolo svela un intento programmatico: «Ripensare lo Spazio e il Tempo» implica infatti una notevole estensione concettuale, ancor più se applicata alle arti figurative. La XVI edizione del «Premio Città di Bozzolo» (x «Biennale Don Primo Mazzolari», secondo la nuova formulazione) si è valsa della curatela del critico e docente Matteo Galbiati, su incarico del Comitato Tecnico-Scientifico presieduto da Irma Paggiari, assessore alla Cultura. Il Premio è come sempre promosso dal Comune di Bozzolo e gestito dalla Fondazione intitolata a Don Primo Mazzolari, che ne fu nel 1954 l'ideatore.

Le novità di questa edizione sono state sensibili: innanzitutto, l'allargamento a tecniche e stili affatto diversificati, ma proprio perciò in grado di rappresentare meglio i fermenti del panorama artistico di stretta contemporaneità. Ecco allora che alla pittura iconica e aniconica si è apposta quella informale, alla fotografia la grafica, alla scultura la pitto-scultura, con varianti ulteriori. Così, il tema cardinale proposto ha potuto conoscere declinazioni materiche e ottiche, policrome o decolorate. Per niente trascurabile, poi,

che l'allestimento presso il Palazzo dei Principi abbia privilegiato un opportuno distanziamento fra gli esemplari presentati (a ciascun artista era consentito, oltre a quella candidata al premio, di esporre altre due opere): non solo il relativo isolamento consentiva maggior respiro nella fruizione; ogni proposta diveniva epicentro di un micro-universo, ove la frazione spazio/tempo da relativa poteva per un istante farsi assoluta. Ultimo ma non minimo, alla Giuria di esperti, responsabile dell'assegnazione del Premio, si è voluta aggiungere l'acquisizione di un voto espresso dai visitatori.

Gli scatti fotografici di Alessandra Baldoni (il dittico *Atlas_12*), di Carla Iacono (*Re-velation 16*) e di Lucrezia Roda (*Steel Life #11*) si sono costituiti come intervalli solo in apparenza meccanici, rispetto a dipinti come quelli di Marco Grimaldi (*Ultima conversazione*), di Tamás Jovanovics (*Always Look at the Bright Side of Constructivism IV*), di Maurizio Pometti (*Ancora tu? ma non dovevamo vederci più?*), che ostentavano modalità più legate alla tradizione pittorica; gli uni e gli altri hanno però inteso contraddire



le aspettative, mediante personalissime rielaborazioni. Ancora maggiore sorpresa avranno destato la xilografia su tessuto di Asako Hishiki (*Migratori*), le sagome di tappeti ritagliati di Armida Gandini (*Geografie umane*), il silicone misto a pigmenti di Lev Khesin (*Awgabit*), il monotipo xerografico e foglia d'oro su carta velina di Gianni Moretti (*Studio per un monumento*), i quindici elementi verbo-visuali di Patrizia Novello (*Sul numero tre in rapporto all'uno*), le stampe botaniche d'epoca sotto vetro a nido d'ape di Gianluca Quaglia (*Orchidea Vesparia*); d'altronde, l'aggettanza dei gessi colorati con elementi organici e dunque cangianti di Attilio Tono (*PSW13*) o degli oggetti incollati su carta di Cesare Galluzzo (*tre rifiuti, dieci anni*) si prendevano molte libertà rispetto alle consuetudini scultoree. In tale poliedro espressivo di alta qualità, la Giuria (composta da figure di levatura nazionale e internazionale quali Paolo Campiglio, Kevin McManus, Andrea Dall'Asta, Chiara Gatti, Alessandro Bonfanti) ha eletto vincitore Marco Grimaldi, cui è andato il premio-acquisto; il voto popolare ha invece incoronato Asako Ishiki: all'artista giapponese sarà dedicata una personale entro il 2024, in data da stabilire. Il catalogo, anch'esso curato da Galbiati per i tipi di Vanillaedizioni, si segnala per l'ottima definizione delle immagini, che comprendono la riproduzione a tutta pagina delle opere esposte, ma anche alcuni scorci che rendono conto della peculiarità del progetto espositivo.



Introducono i segmenti dedicati ai singoli artisti le note interpretative redatte per l'occasione dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti «Santa Giulia» di Brescia – quasi che il presente funga da viatico per il futuro.

CLAUDIO FRACCARI

LINA SCALISI, *Potere e Sentimento. Strategie matrimoniali nel Rinascimento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, 140 pagine, ISBN 978-88-9359-816-3, 18 euro.

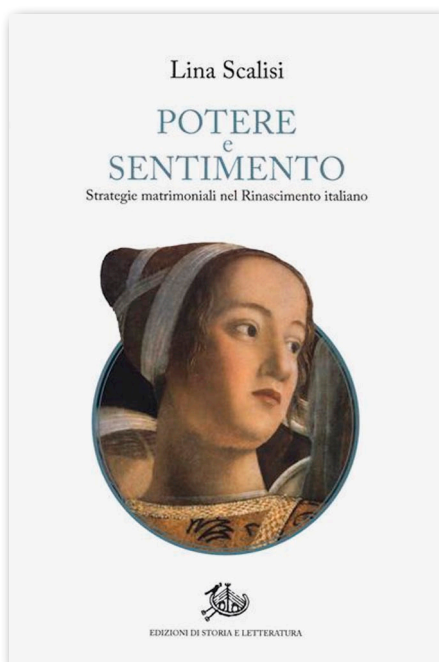
La letteratura critica intorno alla famiglia Gonzaga degli ultimi decenni ha evidenziato una moltiplicazione di studi sulle figure femminili di questa dinastia. In essi le donne Gonzaga sono finalmente indagate nella loro autonomia e non più, come nella tradizione, nello sfondo degli avvenimenti descritti dalle varie storie della casata, o nelle biografie dei diversi capitani del popolo, marchesi o duchi, in cui si mostravano in prevalenza nei consueti ruoli, talvolta diversi ma talaltra coincidenti, di mogli, figlie, sorelle o madri, a dispetto delle funzioni che esse svolsero, non solo nell'ambito familiare, ma anche nella società dell'epoca in cui vissero e di cui furono protagoniste. E ancora, alle tradizionali e ben note figure di Isabella d'Este, Giulia o Elisabetta Gonzaga, celebrate in particolar modo nell'ambito delle arti e della letteratura, negli anni gli scritti hanno aggiunto personaggi femminili meno studiati.

In questo nuovo orientamento verso le figure femminili della dinastia meno

rievocate, si inserisce il volume *Potere e Sentimento. Strategie matrimoniali nel Rinascimento italiano* di Lina Scalisi, professoressa ordinaria di Storia moderna all'Università di Catania. Attraverso un apparato documentario di tutto rispetto e in buona parte inedito, l'autrice indaga la figura poco nota di Susanna Gonzaga del ramo di Gazzuolo (1485/87 - ca. 1549), e con lei alcune altre figure femminili dell'epoca, con le quali riemergono «dalla

nebbia del passato personaggi che furono centrali nelle storie familiari e nella storia generale del loro tempo e che solo l'appiattimento su di una storiografia fondata sugli uomini ha fatto scomparire» (p. 9).

Sposa dell'anziano vedovo Pietro di Cardona, conte di Collesano in Sicilia, la Gonzaga si trasferì nel 1515 nell'isola dove nacquero i suoi tre figli Antonia, Diana e il maschio Artale, rimanendo essa stessa vedova nel 1522. Il grave lutto non le impedì di tessere alleanze e intrecci familiari tra i Cardona del marito, i del Balzo dai cui proveniva sua madre, e



i potenti Avalos, Sanseverino, Acquaviva e Villamarino, con i quali pure era in qualche modo imparentata, nei numerosi soggiorni presso la corte napoletana dove fu protagonista con la figlia Antonia, dalla stupenda voce, dei magnifici ricevimenti in onore dell'imperatore Carlo v dopo la vittoria nell'impresa di Tunisi del 1535. La nomina del cugino Ferrante Gonzaga a viceré di Sicilia in quello stesso anno la pose in una posizione privilegiata nei confronti della nobiltà siciliana di quegli anni, anche per la parentela diretta con la viceregina Isabella di Capua, anch'essa una del Balzo da parte di madre.

Ma nel volume sfilano volta per volta una serie di altre figure femminili protagoniste, a conferma di quanto si è affermato poco sopra, della vita culturale, sociale e politica della prima metà del Cinquecento tra Napoli e la Sicilia, a

partire dalla stessa figlia di Susanna, Antonia; Giulia Gonzaga, contessa di Fondi sposa del potente Vespasiano Colonna e zia paterna del futuro viceré di Valencia Vespasiano Gonzaga Colonna; o Diana di Cardona, e le intricate trattative matrimoniali che la videro in un primo tempo promessa sposa a Cesare, figlio del viceré Ferrante Gonzaga, per poi essere data in moglie al citato Vespasiano Gonzaga Colonna di Sabbioneta, dove finirà i suoi giorni in circostanze misteriose che costituiscono l'oggetto di una prossima pubblicazione di Giovanni Sartori e Tersilla Federici. Diana chiude il cerchio di quelle strategie matrimoniali rinascimentali, tra potere e sentimento, che hanno dato il titolo al bello e intrigante volume di Lina Scalisi.

RAFFAELE TAMALIO

Referenze iconografiche del volume

Copertina: archivio e collezione Umberto Padovani, autorizzazione concessa.

Pagine 10-25: archivio S. Paccagnini; figg. 1, 4, 6, 8-II, 13-15, 17-19 su concessione del Ministero della Cultura - Palazzo Ducale di Mantova - divieto di duplicazione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo - D. Lgs. 42 del 22 gennaio 2004 artt. 107-108 (figg. 1, 4, 6, 8, 11, 15-16 e 18-19: foto Ghigo Roli; fig. 9: foto Paccagnini-Capelli; fig. 10 e fig. 14, elaborazione di Claudio Tedaldi: Archivio fotografico del Museo di Palazzo Ducale; figg. 13 e 17: foto M. Castrichini, dal volume M. CASTRICHINI, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, Todi, Ediard, 1996); figg. 2-3 Parigi, Musée du Louvre, autorizzazione richiesta dall'autore; fig. 5 Londra, National Gallery; fig. 7 New Haven, Yale University Art Gallery, pubblicata dall'autore ai sensi della dicitura «No Copyright»; fig. 12 Berlino, Staatliche Museen, Münzkabinett, pubblicata dall'autore ai sensi della dicitura «Public Domain», creatore dell'immagine Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann).

Pagine 34-57: archivio G. Cucchiara; figg. 1-1a, 14, parte di 23-26, 27-28 collezione privata; figg. 2-3, 5 e 17 Mantova, Palazzo Te (2-3 e 17 Camera degli Stucchi, 5 Camera delle Aquile) ©Comune di Mantova, Musei Civici, autorizzazione concessa il 16 febbraio 2024, prot. 0019262; figg. 4, 6-7, 9, 11, 13, 19-20, 22, parte di 23-25 Parigi, Musée du Louvre (invv. 3656, 3485, 18855, 8562, 3623, 618, 3552, 3556, 3555), ©GrandPalaisRmn (foto: figg. 4 e 11 Gérard Blot, figg. 6 e 19-20 Thierry Le Mage, fig. 7 Stéphane Maréchal, fig. 13 Jean-Gilles Berizzi, fig. 22 Adrien Didierjean); fig. 7a Bassano del Grappa, collezione Remondini, inv. VIII-232-927, Musei civici di Bassano del Grappa, autorizzazione concessa, è vietata ogni ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi mezzo; fig. 8 collocazione ignota; fig. 10 Haarlem, Teylers Museum, inv. K 3 008, da *Primiticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra di Bologna, Palazzo Re Enzo, gennaio-aprile 2005, a cura di D. Cordellier et al., Milano, 5 Continents, 2005; fig. 12 Royal Collection Trust / ©His Majesty King Charles III 2024; fig. 15 Musei Vaticani, Sala di Costantino, foto ©Governatorato scv - Direzione dei Musei, autorizzazione concessa; figg. 21 e parte di 26 Vienna, Albertina, inv. 14201; figg. 29-30 Chicago Art Institute. invv. 1998.96 e 1998.97; figg. 18 e 23-26 elaborazioni grafiche.

Pagine 60-64: archivio R. Ragione e C. Lattanzi; Mantova, Archivio di Stato, Fondo Calzolari nn. 738, 740, 741, autorizzazione n. 10/2023 concessa il 4 dicembre 2023.

Pagine 78-87: archivio G. Sava; figg. 1, 3, 6 e 8 collezione privata (figg. 1, 3 e 6 foto GardaPhoto, Salò; fig. 8 da C. TELLINI PERINA, *Paesi e battaglie di mano del Schivenoglia*, «Paragone. Arte», LIII (2002), 43, tav. 36); fig. 2 e 7 ubicazione ignota (foto rispettivamente da *Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi*, catalogo della mostra di Osimo, Palazzo Campana, 18 marzo - 30 ottobre 2016, a cura di P. Di Natale, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, p. 210 e E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1982, fig. 282); figg. 4-5 autorizzazione concessa dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Cremona, Lodi e Mantova (foto Massimo Sidoli, Mantova).

Pagine 92-105: archivio U. Padovani; fig. 1 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Costumi Lazio, m. 2-1, autorizzazione concessa; figg. 2-3 collezione Umberto Padovani; figg. 4-7 Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana (rari 184, 185, 187, 233), autorizzazione n. 2/2024 (prot. 6797).

Pagine 116-122: archivio D. Trevisan; Archivio Storico del Comune di Mantova, Sezione novecentesca, cat. III.2.5, PG. 4318/35, autorizzazione n. 3/2003 (figg. 1-6 foto ©Debora Trevisan, figg. 7-13 foto ©Elisa Appendino).

Pagina 126: archivio R. Margonari.

Pagine 130-137: archivio M. Bini; fig. 1 Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2994, L. 17, c. 56r, autorizzazione concessa il 27 maggio 2024, prot. 1967, ai sensi dell'«Accordo di collaborazione tra l'Archivio di Stato di Mantova e la Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova per l'utilizzo di immagini a scopo divulgativo»; fig. 2 Biblioteca Universitaria di Bologna, sezione Manoscritti, codice 250, c. 2r, dall'edizione in facsimile Sansepolcro, Aboca Museum, 2009; fig. 3 collezione Mauro Bini; figg. 4-5 per gentile concessione di Maurizio Bonora.

Pagine 140-149: archivio C. Fraccari.

Pagine 154-158: archivi A. Malacarne, I. Pagliari, R. Tamalio, immagini fornite per finalità di recensione.

Gli autori 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 MAGGIO 2024
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

Mauro Bini, Guido Cucchiara, Claudio Fraccari
Claudia Lattanzi, Anastasia Malacarne, Renzo Margonari
Sergio Paccagnini, Umberto Padovani, Roberto Ragione
Giuseppe Sava, Raffaele Tamalio, Debora Trevisan

Gli argomenti

I murali arturiani di Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova
Due intriganti scoperte dal mondo di Giulio Romano
Il complesso religioso di Sant'Orsola a Mantova
Per lo Schivenoglia: *Venere, Marte e Amore* "in notturno"
Due calendari da muro stampati a Mantova per il 1750 e il 1771
Le ritrovate formelle di Francesco Coccia dall'ex palazzo dell'INPS
Mantova dei pittori: Tomaso Buzzi
Ritratti per la *marchesana*: da Leonardo a Maurizio Bonora
Apici della stagione cinematografica 2023-2024
Mostre e libri

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