LA REGGIA

giornale della Società per il Palazzo Ducale fondato da Luigi Pescasio

Tariffa *Associazioni Senza Fini di Lucro*: Poste Italiane S.p.A. – Sped. in Abb. Postale – D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 2, DCB Mantova
Reg. Trib. di MN n. 2/2001 – Distribuzione gratuita ai Soci – Contiene inserto
Direttore responsabile: **Alessandro Colombo**

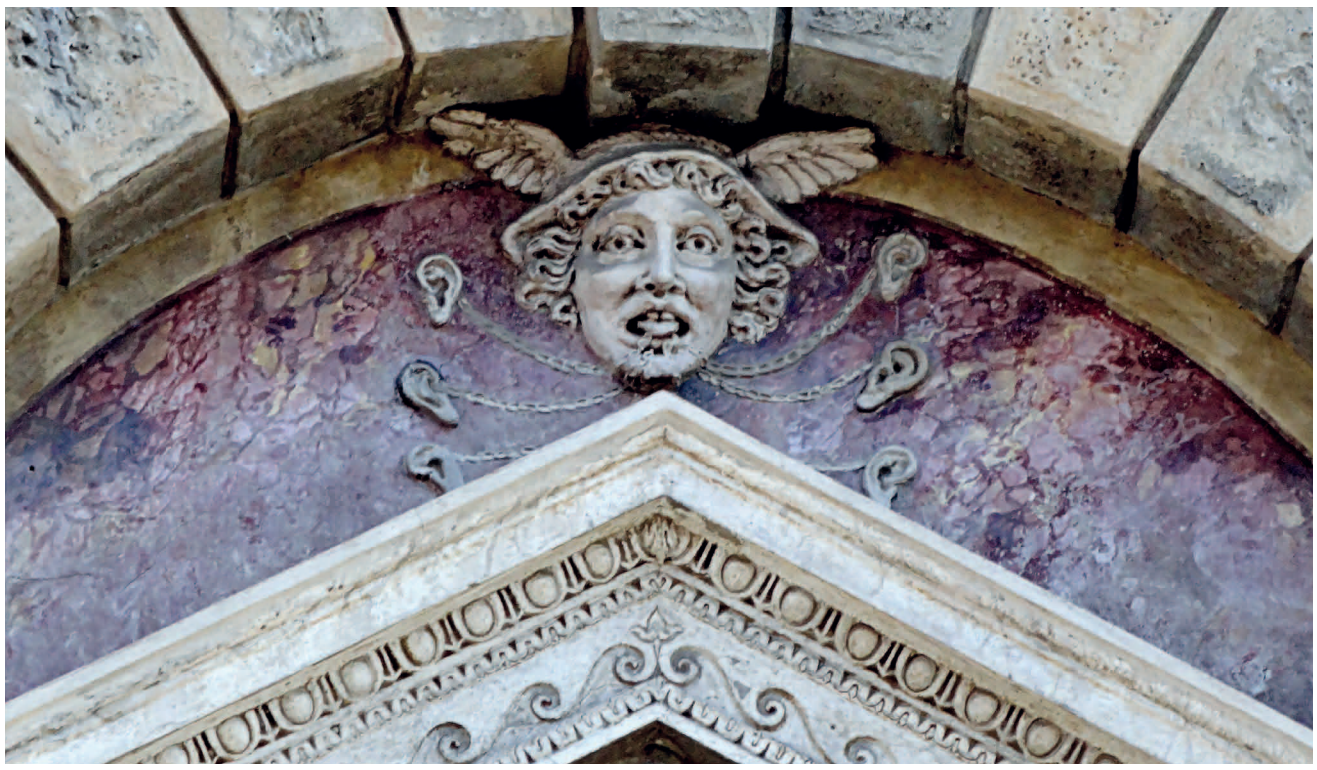
Anno XXXI • N. 2 (120) – Giugno 2022
Grafica e stampa: **Publi Paolini s.r.l.**, via R. Zandonai 9, Mantova

Allegoria dell'eloquenza

Rodolfo Signorini | parte prima

NON ARMIS OPVS EST
Non c'è bisogno delle armi (Lucrezio, *De rerum natura*, V 232)

ΟΠΛΟΝ ΜΕΓΙΣΤΟΝ ΕΣΤΙΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΛΟΓΟΣ
Formidabile arma per l'uomo la parola (Menandro[1], *sentenza 621*)



Nota a tutti i Mantovani è la casa di Giulio Romano (1544-1800), sita in già contrada dell'Unicorno, poi contrada Larga, oggi, via Carlo Poma 18, ma forse non tutti si sono soffermati ad ammirarne attentamente la facciata. Al di sopra del portale è la statua di *Hermes*/Mercurio con caducéo nella destra e ai piedi un ariete, sacro al dio. Al di sopra del simulacro è una protome (testa) della divinità, alla cui lingua sporgente, alla punta, sono attaccate sei catenelle di metallo che si saldano ad altrettante orecchie poste ad entrambi i lati del viso, tre e tre. Si tratta della

ALLEGORIA DELL' ELOQUENZA.

Le fonti letterarie necessarie per comprendere il significato della singolare immagine sono la *Diceria o Ercole* dello scrittore greco Luciano di Samòsata (Samsat in Turchia, 125 d. C., - Atene, fine del secondo secolo), e *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (Reggio Emilia 1531-1569)[2]. Luciano esordisce dicendo che i Celti o Galli attribuiscono l'arte del parlare, la facondia, l'eloquenza non a Hermes/Mercurio, come assegnano i Greci ma ad Ercole, che chiamano Ogmio. Inoltre descrivono il loro Ercole vecchio, con pochi capelli sulla fronte, rugoso, con la clava nella destra, l'arco allentato nella sinistra e la faretra ad armacollo. Ma in tutto Ogmio è come Ercole, HERCVLES GALLICVS. Inoltre, prosegue Luciano, "Quel vecchio Ercole tira una gran moltitudine di uomini tutti legati per le orecchie. I legami sono catenelle sottili fatte di oro e di ambra, simile alle più belle collane. E benché per sì debol modo condotti, essi non pensano di fuggire, e potrebbero facilmente. Né resistono affatto o puntano i piè mostrandosi restii d'andare innanzi. Ma seguono lieti e gioiosi, e applaudiscono al conduttore sospingendosi tutti e volonterosi di prevenirlo allentano quel legame, e pare che si dorrebbero se ne fossero sciolti. Ma la cosa che più parve più strana di tutte, ve la voglio anche dire. Il pittore non avendo dove attaccare gli altri capi delle catenuzze, perché nella mano destra il dio tiene la clava, e nella

Casa di Giulio Romano (1544-1800); Mantova, via Carlo Poma, 18. In alto: protome di Hermes/Mercurio, con sei catenelle infisse nella punta della lingua sporgente e ancorate ad altrettante orecchie. Sotto: particolare con la statua di Hermes/Mercurio con caducéo e ariete.

sinistra l'arco, … gli forò la lingua in punta, e così dipinse che egli li tira e volge ad essi la faccia e sorride"[3]. Luciano aggiunge che si lasciò istruire da un Celta/Gallo che parlava greco sul significato di quella figura: "Il parlare noi altri Celti non crediamo come fate voi greci, che sia Mercurio, ma lo rassomigliamo ad Ercole, perché questi è molto più forte di Mercurio. E se qui è rappresentato vecchio, non ti sia maraviglia perché soltanto il parlare mostra in vecchiezza la sua piena forza e maturità […]". Vincenzo Cartari precisa dicendo che per i Celti / Galli "se non fu Hercole il medesimo che Mercurio, ben fu da lui poco differente" (HERCVLES GALLICVS) e "l'adoravano per lo Dio della prudenza, e della eloquenza in questa guisa, come racconta Luciano […]. Era vecchio quasi all'estrema vecchiaia, tutto calvo, se non che haveva alcuni pochi capegli in capo, di colore fosco in viso, e tutto crespo, vestito di una pelle di lione, e che nella destra teneva una mazza, & un arco nella sinistra, e gli pendeva una faretra da gli homeri, poi allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro, e di argento sottilissime, con le quali ei si traheva per le orecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguitava però volontieri. Facile cosa è da vedere che questa imagine significa la forza della eloquenza, la quale davano quelle genti ad Hercole perché come dice il medesimo Luciano, fu Hercole più forte assai, e più gagliardo di Mercurio: e lo facevano vecchio, perché ne i vecchi la eloquenza è più perfetta assaj, che ne i giovani. Come Homero ci mostra per Nestore, dalla cui bocca, quando parlava pareva che

continua a pag. 2

Paolo Bertelli
Appunti intorno al ciclo pisanelliano del Palazzo Ducale
pag. 5

Maurizio Ottorino Ghizzi
Leon Battista Alberti (Genova 1404 – Roma 1472)
pag. 8

Autore
Mantovani illlustri: Learco Guerra
pag. 16

continua da pag. 1

Allegoria dell'Eloquenza

Rodolfo Signorini | parte prima

stillasse dolcissimo mele". Purtroppo il miele della dolce, quieta eloquenza colloquiale in dialoghi pazienti e sapienti di mutua comprensione, antidoto sicuro contro l'ottusità del furore, non appartiene agli attuali tempi feroci, crudeli, criminali, nei quali prevalgono l'urlo delle sirene, gli scoppi dei bombardamenti, i tuoni della violenza e della brutalità. E in tanta tenebra della ragione si odono lamenti di moribondi, pianti di madri e di bimbi, imperativi di morte. Risorge e trionfa la demoniaca, implacabile bestia umana, non mai spenta, che si nutre di tribulazione, di sgomento, di follia e di disperazione, di angoscia, e solamente di male.

Possa questa lettura persuadere a colloqui di pace, a rivelare agli uomini la loro miglior parte e a persuaderli che il loro massimo privilegio è il possesso della PAROLA, del VERBUM, che li distingue da tutti gli esseri viventi e li rivela d'origine e di natura divine, simili a Dio, elevati al sommo grado, capaci di parlare con Dio.

Ci si educhi dunque a parlare correttamente a usare i termini più appropriati, più persuasivi, convincenti, seducenti: è cosa degna della propria dignità e strumento di elevazione spirituale che può rendere le persone altri Mercurii, altri Ercoli, altri Nestori. Se poi qualcuno si rammaricasse pensando di non sapersi esprimere convenientemente e di non essere facondo, ma d'avere un eloquio stentato, questo può dipendere da poca padronanza dei concetti che si vogliono comunicare, ma ricordi la sentenza assegnata a Catone il Censore: *Tene rem, verba sequentur* (Sii padrone dell'argomento, le parole seguiranno).

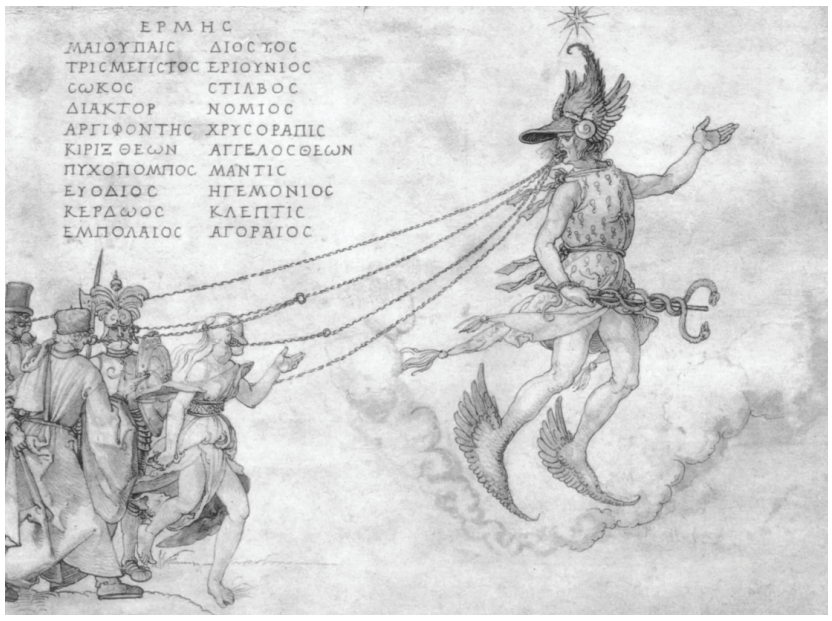
Concludo aggiungendo che notissimo attributo di Mercurio fu il caducéo (caduceus/caduceum), segno di pace e di prosperità, e attualmente emblema dei farmacisti.

Per la parte iconografica hanno collaborato Laura Savazzi e Gilberto Scuderi

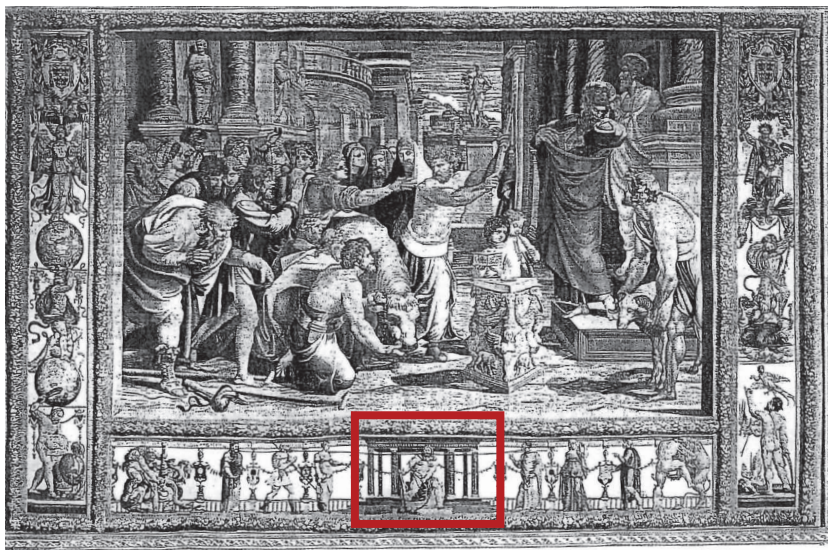
Caducéo (o cadùceo) s. m. [dal lat. caducĕus o caducĕum, che è dal gr. κηρύκειον, dor. καρύκειον «insegna dell'araldo», der. di κῆρυξ «araldo»]. Questa l'origine, secondo la leggenda: *Mercurio vide due vipere fra loro in contesa. Le toccò coi proprio bastone ricevuto da Apollo ed esse vi si attorcigliarono e rimasero concordi disponendosi simmetricamente.*

Il caducéo come il simbolo della farmacia può essere interpretato in questo modo: due serpenti rappresentano uno la dose terapeutica e l'altro la dose tossica, il veleno. Il farmacista è così rappresentato con il bastone alato perché si eleva al di sopra delle parti in quanto conoscitore dell'una e dell'altra. Le ali significano prosperità. In questa leggenda, la verga rappresenta l'armonia raggiunta attraverso la comunicazione. Nell'antica Grecia, il caducéo divenne il simbolo degli araldi negoziatori di pace. Pare che al tempo della civiltà romana gli araldi che si presentavano a due popoli fra loro in conflitto come conciliatori esibissero il caducéo, e al suo apparire cadessero le discordie. Il vocabolo caduceator serve a designare il messaggero di pace (Liv., XXXII, 32); il caducéo è raffigurato in Roma come un bastone d'ulivo, ornato di ghirlande. Si porti dunque sempre un caducéo nel cuore. Gioverà due volte: a superare la violenza altrui con la sola potente arma della parola e a nutrire sempre sentimenti di concordia e di pace.

Caducéo scolpito sulla testata d'angolo di Palazzo Arrivabene (via Giovanni Arrivabene e via Fratelli Bandiera, 18: contrada della Serpe, presumibilmente indicata dal serpente ivi scolpito sul lato verso via Arrivabene), a significare che i fratelli Giovanni e Giovanni Pietro Arrivabene fondarono l'edificio nel 1481 VNANIMES, come si legge nella sottostante epigrafe

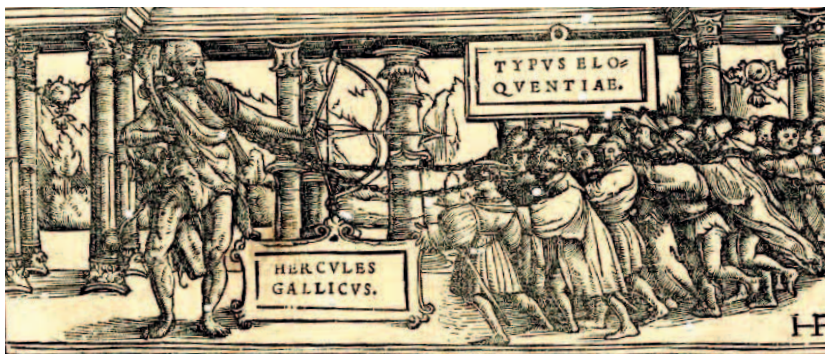


A sinistra: Albrecht Dürer (Norimberga, 21 maggio 1471 - 6 aprile 1528), *Allegoria dell'Eloquenza*, 1514. Albertina (KK Inv. 5127), Vienna. A destra: *Allegoria dell'Eloquenza*. Hercules Gallicus. V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*. Lione, Stefano Michele, 1581, p. 284.



Allegoria dell'Eloquenza
A sinistra HERCULES GALLICUS nella cornice inferiore dell'arazzo raffaellesco *Sacrificio di Listra*. Sullo sfondo la statua di Hermes/Mercurio.

Sopra: HERCULES GALLICUS attrae gli ascoltatori. Particolare.



Sopra: HERCULES GALLICUS-TYPUS ELOQUENTIAE Frontespizio delle edizioni di Cratander a Basilea di Pomponio Mela, Isocrate e delle opere di Andrea Alciati negli anni tra il 1519 e il 1529, British Museum, Londra.

ALCIATO at Glasgow. Toutes les emblemes, Lyon, 1558

Hercules Gallicus, in *Racconto dell'Esequie fatte in Cremona all'eminentissimo signor Cardinale Pietro Campori Vescovo d'Essa Città* (1643). Il prelato (Castelnuovo di Garfagnana, 1553 - Cremona, 4 febbraio 1643) presumibilmente equiparato per la sua eloquenza a Hercules Gallicus

Sotto: *Hercules Gallicus*. A. ALCIATI. Emblemata cum commentarijs amplissimis, Patavii, Typis Pauli Framberti 1661, p. 751, Emblema CLXXXI

Allegoria dell'Eloquenza: *Hercules Gallicus* (variante) in Lucia Pregreffi, *Erasmo come Ercole nell'adagio "Herculei labores"* Dottorato di ricerca, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Filologia Greca e Latina, ciclo XXIV, 2013

NOTE

1)
MENANDRO, Sentenze, a cura di Giuseppe Pompella, Milano, B. U. R., 1997, p. 88, 621; C. Sono grato per la segnalazione all'amico chiar. mo prof. Gabriele Burzacchini. PERNIGOTTI, Menandri Sententiae, Firenze (Olschki) 2008, p. 372; qui sono indicate anche le fonti di questa massima, che sono due: a) il cod. U (Vat. Urb. gr. 95, prima metà del XIV sec.); b) un ostrakon (nella raccolta O.Petr.Mus. [Ostraca Petrie Museum] 62576 [8]r, 5-6). Circa l'ELOQUENZA Cesare Ripa scrisse: "Per la figura dell'Eloquenza dipingeremo Anfione, il quale con il suono della Citara, & con il canto, si veda, che tiri à se molti sassi, che saranno sparsi in diversi luoghi. Ciò significa, che la dolce armonia del parlare dell'Eloquenza persuade, & tira à se gl'ignoranti, rozzi, & duri huomini, che qua è là sparsi dimorino, & che insieme convengono, & civilmente vivino" (C. RIPA, Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione, Roma, Lepido Faeij, M. D. C. III, p. 129).

2)
V. CARTARI, Le imagini de i dei de gli antichi, Lione, Stefano Michele, 1581.

3)
LUCIANO DI SAMOSATA, I dialoghi e gli epigrammi, trad. Luigi Settembrini, a cura di Danilo Baccini, Roma, Ed. Casini 1962, pp. 755-757: 755-756.

4)
Si v. L.Müller, Über den Hermesstab, Copenaghen 1864; O.A. Hoffmann, Hermes u. Kerykeion, Marburgo 1890; Daremberg e Saglio, Dict. des antiquités gr. et romaines, III, ii, pp. 1807-08.

Il mito dell'unicorno da Isabella... al web

La collezione della Wunderkammer di Palazzo Ducale si arricchisce a giugno di un dente di narvalo, creduto ai tempi un corno d'unicorno

Fu il medico danese Olaus Worm nel 1655 (anche se la sentenza definitiva arrivò più tardi, nel 1716, per mano di Michael Bernhard Valentini), a spezzare l'incantesimo: gli unicorni non esistono. Era dunque "solo" un dente di narvalo quel vanto della Wunderkammer gonzaghesca che un inventario del 1540-1542, poco dopo la morte di Isabella d'Este, collocava nella Grotta: «una corna di alicorno longa palmi sette e mezo, la quale è posta sopra l'armarii, suso duoi rampini torti de fuora via». Secondo l'Aldrovandi, ospite nel 1571 di Guglielmo Gonzaga, il corno mantovano era uno dei due più belli presenti in Europa, rivaleggiando con l'esemplare in possesso di re Sigismondo di Polonia: «Un unicorno della lunghezza di nove palmi ... Fatto a spirale, è scanalato e contorto, di colore bianchiccio». Poco più tardi appare uno scritto (Olivi, 1584) con un'ulteriore descrizione che ne qualifica caratteristiche e titolarità: «partem veri Monocerotis cornu, colore albicante, haud quaquam illi absimile, quod in Naturae archivio Excellentissimi & Serenissimi Ducis Mantuæ habetur».

Non che il corno di Isabella fosse una novità assoluta per la corte: oltre un secolo prima, Anna Visconti (terza moglie di Francesco I Gonzaga) aveva ricevuto nel febbraio del 1404 un «petius de alicorno, cum catenella de argento», forse lo stesso finito qualche anno dopo a Paola Malatesta, sposa di Gian Francesco Gonzaga, descritto come «unum frustrum ossii de unicorno fulcitum argento, cum una chatenela alba», ossia un pezzo d'osso d'unicorno ornato d'argento, con una catenella bianca.

Dall'antichità e fino al XVII secolo la reale esistenza degli unicorni, o liocorni, mai fu messa in discussione. Il primo a parlarne fu, quattro secoli prima di Cristo, Ctesia di Cnido, medico di Artaserse Mnemone: egli scrisse che nell'Indostan viveva questa specie di asino dal vello bianco e dalla testa purpurea, sulla quale spiccava un unico corno, bianco nella parte prossimale, nero nella centrale e cremisi nella distale. Probabilmente è a questa descrizione che si affida Teodoro Ghisi, forse non prima del 1570, aggiungendo la riproduzione di un unicorno su un codice miniato del Quattrocento, oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

Un corno di unicorno, secondo Ambroise Paré (1582), "valeva più dell'oro".

Non che il costo dell'oggetto fosse un ostacolo per i signori di Mantova, anzi: il collezionismo eclettico dei Gonzaga era costantemente alla ricerca di stupefacenti rarità. L'armadillo imbalsamato della Wunderkammer, ad esempio, pare fosse il più bello d'Italia; per non dire dell'esemplare femminile di ippopotamo tassidermizzato che reggeva, appesa a una picca, la mummia di Passerino Bonacolsi (coperta da un velo, per non far inorridire le dame di corte). Per inciso, questa straordinaria tassidermia, forse la più antica di mammifero esistente, è esposta in mostra fino ai primi di ottobre.

Il corno di unicorno, in ogni caso, più volte ammirato e studiato nel corso del Cinquecento e del primo Seicento, era uno dei maggiori vanti della collezione gonzaghesca di "naturalia e mirabilia", titolo scelto per l'esposizione permanente ospitata nella Galleria delle Metamorfosi – finalmente restituita al percorso museale di Palazzo Ducale – che oscillava tra i fasti della Wunderkammer e i reperti di un vero e proprio museo di scienze naturali.

Il fascino dell'unicorno, le sue fattezze, i misteriosi avvistamenti, la sua stessa esistenza intrigavano (lo stesso Leonardo da Vinci non ne fu immune) e ispiravano credenze. Si supponeva per esempio che il corno dell'animale fosse un valido antidoto al veleno, utilizzato a quei tempi con grande disinvoltura, ampiamente giustificandone la presenza nelle corti; perfino, come evidenziava Stefano L'Occaso in un suo saggio del 2010, sul "Trono della Consacrazione" dei reali di Danimarca nel castello di Rosemborg. Isabella d'Este, tuttavia, più probabilmente esibiva quel trofeo per il suo intrinseco valore allegorico: come nel caso di Anna Visconti, Paola Malatesta e Cecilia Gonzaga (effigiata in una medaglia di Pisanello accanto a un liocorno), l'accostamento stava a significare l'irreprensibilità morale di colei che lo possedeva. Era l'età dell'oro per il mito dell'unicorno: di lì a poco, ai primi del Seicento, cominciò a prendere corpo un diverso e più razionale approccio alle scienze naturali, caratterizzato da quel sempre più marcato scetticismo nei confronti di miti e leggende che troverà poi definitiva affermazione con l'Illuminismo.

Per la cronaca, il dente di narvalo arriverà dal Canada: Palazzo Ducale l'ha acquisito tramite Joe Verni, dealer autorizzato a trattare con gli Inuit. L'importazione del pezzo è stata resa possibile attraverso una serie di autorizzazioni concesse da autorità canadesi, europee e italiane.

Un dente di narvalo

Fare cultura tra i giovani, e non solo, attraverso il linguaggio dei fumetti

Chi l'avrebbe mai detto: Isabella d'Este – la Prima Donna del Rinascimento, collezionista e mecenate, accorta politica, moglie e madre dal carattere non facile – protagonista di una *webcomic*, ovvero una striscia a fumetti pubblicata in rete a puntate.
Si tratta di un progetto partito lo scorso anno dalla direzione del Palazzo Ducale di Mantova e prodotto da Rulez con il patrocinio del Ministero della Cultura: l'obiettivo è utilizzare le potenzialità dei nuovi media e un linguaggio innovativo per avvicinare nuovo pubblico - segnatamente i giovani - ai capolavori del nostro patrimonio monumentale, artistico e letterario. Sono 24 gradevolissimi episodi a cura di Lorenzo Ghetti (sceneggiatura) e Rita Petruccioli (sua la grafica), pubblicati online ogni giovedì sul sito web www.isavincetutto.com e sul profilo Instagram @isavincetutto. In cartaceo sono ospitati sull'inserto *Virgilio* della Gazzetta di Mantova, accompagnati da una puntuale contestualizzazione del direttore di Palazzo Ducale, Stefano L'Occaso.

Naturalia e Mirabilia: la mostra

É stata finalmente riaperta al percorso museale la Galleria delle Metamorfosi, con una collezione e un allestimento inediti a rievocare la Wunderkammer dei Gonzaga. I reperti sono stati acquistati in giro per il mondo sulla base di inventari e resoconti dell'epoca, a partire dalle cronace del tedesco Josef Fürttenbach che nel 1626 restò affascinato dalla spettacolare collezione di esemplari animali, minerali e vegetali esposti: una "campionatura scientifica" dell'universo allora conosciuto, studiatamente esibita per stupire.

Le conferenze a margine

10 giugno, Palazzo Ducale (Atrio degli Arcieri) ore 17.30
DANIELA SOGLIANI
Le Meraviglie del mondo. Animali, fiori e altre curiosità esotiche nella corrispondenza Gonzaga

24 giugno, Palazzo Ducale (Atrio degli Arcieri) ore 17.30
STEFANO L'OCCASO
Presentazione della pubblicazione *Naturalia e mirabilia. Scienza alla corte dei Gonzaga* a cura di S. L'Occaso e M. Zurla

8 luglio, Palazzo Te (Spazio Te) ore 18:
FRANCESCO MORENA
Mantova, i Gonzaga e il collezionismo di esotica

notiziario

Eventi, appuntamenti e attività culturali 2022

a cura della Segreteria della Società e della Redazione de «La Reggia»

IL CINQUE PER MILLE A FAVORE DELLA SOCIETÀ PER IL PALAZZO DUCALE

Invitiamo i Soci che da aprile a giugno 2022 presenteranno il modello per la dichiarazione dei redditi, a destinare il proprio **CINQUE PER MILLE** alla nostra associazione indicando il codice fiscale

93016950201

Anche in questo modo si potrà essere partecipi dell'attività di conservazione e di restauro del patrimonio storico ed artistico mantovano, a cui sono destinati i nostri sforzi e le nostre risorse.

ISCRIZIONI ANNO 2022 ALLA SOCIETÀ PER IL PALAZZO DUCALE

Ringraziamo tutti i soci che hanno già rinnovato l'adesione alla nostra associazione per l'anno in corso. A chi ancora non ha versato la quota chiediamo gentilmente di provvedere, per consentire alla nostra associazione di svolgere la sua normale attività. Attraverso l'associazione ci si inserisce direttamente nella vita culturale della città, si entra nella sua storia e si partecipa concretamente al recupero di tante testimonianze del nostro straordinario passato. Nei suoi 120 anni di vita la nostra Società tanto ha fatto, ma tanto resta da fare. Vi chiediamo di restare con noi e di adoperarvi per raccogliere nuove adesioni tra familiari e amici: con nuove iscrizioni avremo anche maggiori mezzi per operare a favore della nostra città e del suo territorio. I Soci ricevono ogni trimestre "La Reggia", apprezzato giornale che dal 1992 pubblica articoli di storia e arte legati a Mantova, al Mantovano e ai temi della cultura in generale. Inoltre, presentando alla biglietteria di piazza Sordello la tessera dell'anno in corso, si riceve un biglietto d'ingresso gratuito per il Palazzo Ducale e il Museo Archeologico Nazionale.

Quote associative 2022
Soci studenti: € 20
Soci ordinari: € 60
Familiari: € 20
Soci sostenitori: da € 100 in su

I versamenti vanno effettuati con bonifico sul c/c attivo presso Banca Monte dei Paschi

IBAN: IT 42 P 01030 11509 000004918265
BIC: PASCITMM

oppure sul sul c/c postale n. 34821264
intestato alla Società per il Palazzo Ducale

In alternativa, è possibile iscriversi direttamente presso la sede di piazza Sordello 42 (il mercoledì ore 15.30-17.30; il sabato ore 10.00-12.00).

Come di consueto nei mesi estivi di luglio e agosto resta chiusa la sede e viene sospesa l'attività culturale per la scarsa adesione. I soci saranno comunque informati nel caso di eventi che ora non si possono prevedere. Ci incontreremo in settembre con nuove iniziative interessanti che speriamo siano di vostro gradimento. Auguriamo a tutti un'estate serena.

GIOVEDÌ 23 GIUGNO
Progetti e cantieri per Mantova

Sono previsti nella nostra città interventi da parte della Soprintendenza per il recupero di edifici che necessitano di essere riqualificati e valorizzati. Gabriele Barucca, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, ha gentilmente accolto la nostra richiesta di illustrare i progetti, che sono di grande interesse per i mantovani. Ci ritroveremo alle ore 17.30 presso l'Atrio degli Arcieri in Palazzo Ducale, con ingresso libero da Piazza Pallone.

SABATO 25 GIUGNO
Due artisti mantovani: Lanfranco e Giuseppe Gorni

Proponiamo un itinerario per conoscere meglio due artisti mantovani: Giuseppe Gorni da Nuvolato (1894–1975) e Lanfranco da Quingentole (1920–2019). Inizieremo la nostra visita da Nuvolato, paese natio di Gorni, architetto, scultore, pittore, poeta e scrittore. Tutto il paese parla di lui: scuole, cimitero, facciate di case, edifici. Fra le sue opere, molte raffigurano tipici paesaggi fra il Po e il Secchia, testimoniando l'amore dell'artista per la sua terra e per la civiltà contadina. A trent'anni dalla morte, il Comune istituì il "Museo Diffuso" che accoglie sculture, incisioni, disegni, dipinti. Usciti dal museo, visiteremo la bella chiesa matildica di San Fiorentino che tanto affascinava l'artista. La sosta per il pranzo sarà presso l'Agriturismo "F. Goldoni". Il pomeriggio ci recheremo a Quingentole, paese di Lanfranco Frigeri, pittore e scultore, in arte semplicemente Lanfranco. La sua popolarità è internazionale, i suoi dipinti sono stati esposti in tutta Europa e negli Stati Uniti. È considerato il vero protagonista dell'arte fantastica della seconda metà del Novecento. Magritte lo annoverò fra i più interessanti artisti del secolo, Peggy Guggenheim lo considerava un artista destinato a divenire celebre e acquistò i suoi dipinti. Visiteremo la mostra delle sue opere presso il Municipio, antica dimora dei Vescovi di Mantova, e poi la chiesa intitolata a San Lorenzo Diacono e Martire. È necessario iscriversi al più presto. Andremo con i mezzi privati; chi desidera un passaggio lo può comunicare alla segreteria. Appuntamento a Nuvolato, davanti alla chiesa, alle ore 10.00. La quota di partecipazione (40 euro) comprende anche il pranzo.

Le prenotazioni ai vari eventi si effettuano telefonando ai numeri
347 401 1521 oppure 335 623 8822
segreteria@societapalazzoducalemantova.com

Manifestazioni ed eventi ai quali la Società per il Palazzo Ducale ha presenziato, rappresentata dal Presidente

Sabato 3 marzo, ore 10, Sala delle Capriate della Parrocchia di S. Andrea: *Riforma della Scuola e dell'Istruzione*, relatori l'on. Matteo Colaninno e Filomena Bianco, ex Provveditore agli Studi di Mantova.

Giovedì 17 marzo, ore 10, Palazzo Soardi: Conferenza stampa *Mantova e Mantovani nel Mondo* sul tema dei migranti italiani e dell'intestazione della stazione di Mantova a Papa Pio X.

Martedì 22 marzo, ore 10, al Gradaro: Santa Messa in omaggio alla Delegazione dell'Associazione Weingarten-Mantova, i cui rappresentanti hanno poi messo a dimora nell'orto carolingio i vitigni della cittadina tedesca come segno di fraternità con la gemellata città di Mantova.

Martedì 29 marzo, ore 16,30, nuova sala conferenze nel Residence universitario di Via Solferino e San Martino a Mantova: lezione su *L'assetto di Mantova nel periodo carolingio*. Relatori Giordano Fermi, Alberto Manicardi (archeologo), Simone Sestito (Soprintendenza), Arturo Calzona (storico medievalista dell'Università di Parma).

Giovedì 7 aprile, ore 16,30, Sala delle Capriate della Parrocchia di S. Andrea: seconda lezione su *Carlo Magno a Mantova, ritrovamento del Sacro Sangue, Fiori e Piante nel Capitolare "De Villis"*. Relatori Graziano Mangoni, Roberto Capuzzo e Ariodante Franchini.

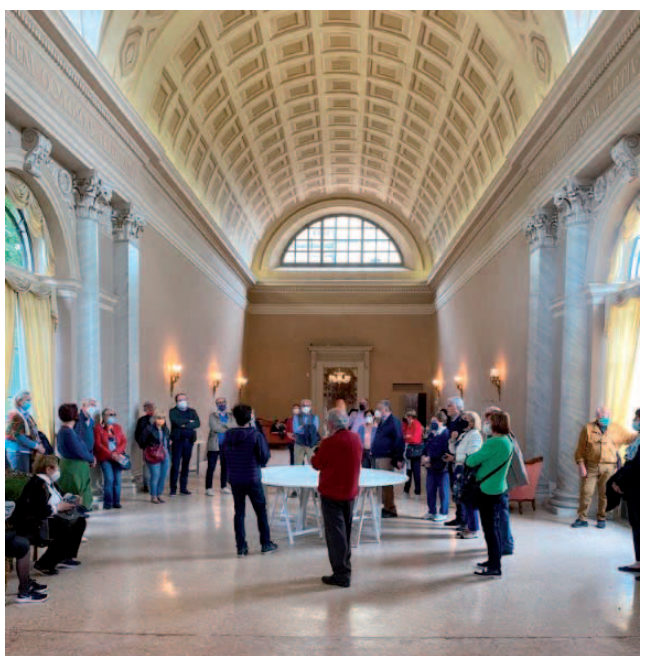
Giovedì 28 aprile, ore 16,30, Palazzo della Cervetta: terza lezione su *Mantova e Paderborn – Due Capitali del Sacro Romano Impero*. Relatori Claudio Bondioli Bettinelli (presidente Via Carolingia Mantova), Noel Orsat (segretario generale associazione Via Carolingia Europea), Sveva Gai (archeologa del Comune di Weingarten).

Venerdì 3 maggio, ore 16,30, Sala delle Capriate della Parrocchia di S. Andrea: *I Capitolari Mantovani di Carlo Magno*. Relatori Renata Salvarani (Università per Stranieri di Roma), Pierpaolo Bonacini (Università di Modena e di Reggio Emilia).

Mercoledì 4 maggio, ore 16,30, Sala degli Addottoramenti del Liceo Classico Virgilio: *Le tappe della conquista di Carlo Magno della Lombardia*. Relatori Rinaldo Rosso (Istituto Universitario di Studi Europei di Torino, Paolo Trentini (Presidente Ass. Scarponauti).

Venerdì 6 maggio, ore18.00, Palazzo della Ragione: presentazione, a cura del Politecnico di Milano, del programma di *Mantovarchitettura 2022*. Relatori: il rettore del Politecnico, il prorettore della sede di Mantova Federico Bucci, il sindaco di Mantova Mattia Palazzi.

Venerdì 8 maggio, ore 11.00, Palazzo Ducale: presentazione a cura di Stefano L'Occaso, direttore Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova, della mostra *Naturalia e Mirabilia* in corso nella riaperta Galleria delle Metamorfosi.



La visita alle località venete di Campese, Possagno e Maser, prevista per il 28 maggio scorso, è stata rinviata a settembre per motivi organizzativi

Qui a fianco un paio di scatti relativi alle trasferte del 26 marzo a Parma (a sinistra, il teatro di Ranuccio Farnese) e del 30 aprile a Villa Sommi Picenardi

Immagini a cura di Alessandro Sarzi Amadé

Appunti intorno al ciclo pisanelliano del Palazzo Ducale

Alla ricerca del Santo Graal e dei cavalieri perduti

Paolo Bertelli

Nell'estate del 2018 un gruppo di studiosi italiani e spagnoli ha potuto approfondire, come mai prima d'ora era stato fatto, il ciclo pittorico di Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova, grazie ad un accordo tra il Complesso Museale, allora diretto da Peter Assmann, e le università di Verona e Lleida. Si è trattata di un'ampia campagna di studio e diagnostica non invasiva che ha prodotto interessanti evidenze intorno ai dipinti murali della grande sala di Corte Vecchia, meno opportunamente definiti "affreschi". Come meno opportunamente solitamente si considera Pisanello artista tardogotico e non, più correttamente, tra i primi grandi maestri del Rinascimento. Anche in vista della mostra che si terrà in autunno in Palazzo Ducale dedicata ad Antonio Pisano e al riallestimento della sala che ancor oggi accoglie i suoi dipinti, credo opportuno indicare in questa sede alcuni spunti di riflessione che vengono in questi giorni dati alle stampe in un volume di diagnostica artistica delle Università di Valencia e di Viterbo. Penso potrà interessare agli amici lettori de La Reggia (e approfitto per salutare l'attuale direttore Alessandro Colombo e quello precedente Franco Amadei, il cui impegno, serietà e attenzione hanno custodito e custodiscono questa preziosa rivista) andare alla scoperta di alcuni aspetti inediti o poco noti delle pitture murali in questione. Ad esempio: perché il dipinto risulta essere così poco comprensibile, e accattivante da un punto di vista visivo? Perché in realtà tale ciclo pittorico dovrebbe essere considerato di importanza tale da insidiare il pregio con cui si tiene la Camera Picta? Perché l'allestimento che abbiamo visto per svariati decenni è sostanzialmente insoddisfacente? Esistono inoltre altre parti di tali dipinti asportate e non più in situ?

L'aspetto

Il visitatore spesso attraversa la Sala del Pisanello con poco interesse, senza rendersi conto del pregio di ciò che vede. L'allestimento sul quale avevamo ragionato al termine della campagna di analisi, non a caso prevedeva sia installazioni multimediali, sia apparati didascalici, sia una parziale ricostruzione dei dipinti capace di mostrare come sarebbero stati se conclusi. Nonché l'utilizzo della realtà aumentata anche attraverso il video mapping. Di fatto è difficile comprendere come una parte non piccola della decorazione risulti quasi conclusa, anche per il fatto che questa si concentra nella parte superiore del dipinto. Al contrario le grandi campiture nere di fondo devono, ad esempio, essere pensate come base per la stesura del verde dei prati e delle fronde degli alberi. E le armature rimangono spesso non dipinte in quanto da decorare con l'applicazione di una lamina metallica (argento, oro e stagno), certamente punzonata per permettere una diversa rifrazione della luce e probabilmente anche meccata per aumentare la gamma di colori a disposizione. Il ciclo avrebbe dovuto dunque essere preziosissimo e spettacolare (fig. 1), con le armature capaci di scintillare alle luci del camino e delle torce: una sorta di dipinto su tavola ma enorme nelle dimensioni. Per la tecnica, per i particolari (si vedano le posture e i ritratti), per la grandezza della superficie dipinta, tale decorazione che allude all'incoronazione di Gianfrancesco Gonzaga e al parallelo tra il Graal e il Preziosissimo Sangue, doveva essere di straordinaria modernità e impatto visivo, solo formalmente e in alcune parti di sapore tardogotico.

Fig. 1 - Un particolare dei trombettieri della scena del torneo-battaglia e la sua ricostruzione cromatica corretta, che illustra il dipinto come sarebbe stato se concluso da Pisanello (rielaborazione di Paolo Bertelli, ricostruzione di Miquel Herrero Cortell)

Fig. 2 - Particolare della parete meridionale con la lacuna coincidente con un cavaliere (Bohort?) e l'elaborazione grafica di tale porzione con esaltati i confini della parte dipinta, il posizionamento delle tracce della sinopia e una ideale ricostruzione grafica della figura mancante (rielaborazione di Paolo Bertelli)

Fig. 3 - Particolare della parete est del ciclo pisanelliano con la lacuna corrispondente a un cavaliere nella quale si è riposizionato il particolare della sinopia con, ben evidente, la figura mancante (rielaborazione di Paolo Bertelli)

Del Santo Graal e di cavalieri piccoli

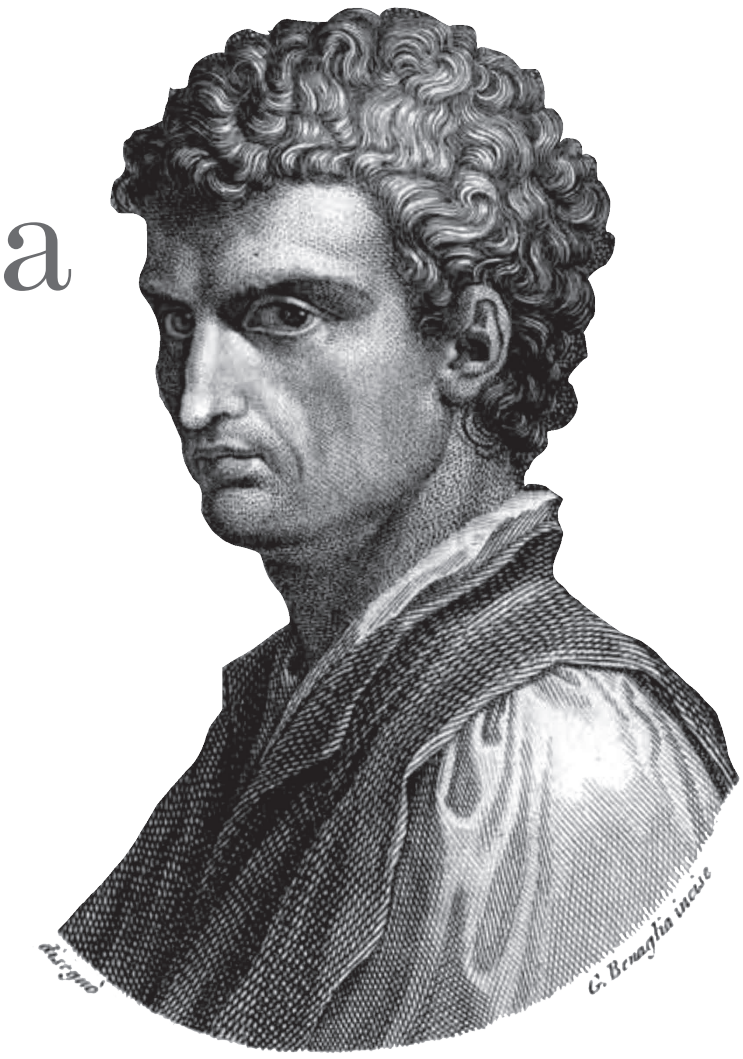
Ancora alcune curiosità: si parla di Graal, ma forse non tutti sanno che quello che si definisce come tale, usualmente, in epoca contemporanea (soprassedendo alle allusioni al Sang Real e altre disavventure neuronali) è una costruzione alquanto distante dal significato originario (rimando per questo all'emblematico libro di Francesco Zambon). E, inoltre, forse sarebbe il caso di ragionare se una nota figura che compare nel torneo-battaglia sia veramente un nano (mah) o forse un ragazzo, appunto di taglia ridotta, con la funzione di affiancare il proprio cavaliere di riferimento.

Del recupero e di cavalieri perduti

Come è noto, solo nel cuore degli anni Sessanta del Novecento avvenne l'individuazione dei dipinti murali, ad opera dell'allora Soprintendente, Giovanni Paccagnini, il loro scoprimento, lo strappo e il restauro. Credo però sia rilevante l'argomento delle figure perdute. Molte sono presenti solo a livello di sinopia, e la presenza di alcune tracce di affresco sulla parete ovest e al centro della parete nord, non aiutano a speculare su quanto fosse ampia la parte dipinta, e quanto sia sopravvissuto alle varie vicende che hanno caratterizzato la decorazione pisanelliana. Altri spunti, invece, appaiono assai più cogenti. Almeno due cavalieri sembrerebbero, infatti, mancare all'appello: le evidenze tecniche indicherebbero come possibile che tali porzioni del dipinto con le figure siano sopravvissute fino allo strappo. La prima si colloca sulla parete meridionale, tra la finestra di sinistra e l'angolo orientale della sala. Il pannello dello strappo attualmente esposto mostra, infatti, una sagomatura perfettamente coincidente con un cavaliere incedente verso sinistra. Ben riconoscibili, ricorrendo anche al relativo frammento di sinopia, sono il muso del cavallo, il dorso e il posteriore, e la figura verticale del cavaliere al centro (fig. 2). La precisione e il disegno complesso della lacuna sembrano escludere un danno o una mancanza accidentale. E, tra l'altro, forse sarebbe possibile individuare in tale figura il protagonista della narrazione, Bohort che giunge alla corte di re Brangoire. Subito dopo, alla parete est, all'incirca alla stessa altezza, a sinistra del cavaliere in cui si riconosce Gianfrancesco Gonzaga e di quello caricato dei colori gonzagheschi, è una seconda lacuna relativa ad un armato a cavallo. La mancanza è evidenziata sovrapponendo il dipinto murale alla sinopia nera che tuttora conserva tale immagine (fig. 3). Anche in questo caso la precisa forma della lacuna e, addirittura, la coincidenza con la figura della sinopia, portano a pensare che con un alto grado di probabilità il cavaliere in questione sia sopravvissuto alle ingiurie del tempo e sia stato staccato contestualmente al resto del dipinto pisanelliano, senza però comparire tra i brani di dipinto esposti. Ipotesi gravida di conseguenze, di suggestioni e di sperati ritrovamenti. E chissà se un giorno potranno essere individuate anche altre parti del dipinto che oggi si considerano perdute.

Genova 1404 – Roma 1472

Leon Battista Alberti



Maurizio Ghizzi

Il testo antico di Vitruvio (80-15 a.C.) *De architectura* si apre con queste parole: "L'architettura è arte dotata di molte dottrine", quindi l'architetto deve essere un geometra, un matematico, deve conoscere le scienze naturali, la filosofia, la storia, la musica per capire le proporzioni armoniche, insomma deve avere una cultura completa. L. B. Alberti incarna alla perfezione la figura dell'intellettuale a tutto tondo: era architetto, pittore, astronomo, musico, letterato, insomma era ciò che oggi definiremmo un genio versatile perché capace di fondere nella sua cultura sia il lato scientifico che quello letterario ed entrambi elevarli allo stato dell'arte. L'Alberti è considerato il maggior codificatore delle teorie del Rinascimento. Incarna l'intellettuale puro del Rinascimento; infatti, a differenza di Brunelleschi, non frequenta i cantieri, non coordina gli operai, non organizza i lavori edili. È un fine letterato, scrive un trattato sulla famiglia, il *De equo animante*, gli *Intercaenales*. Nel 1435 scrive in volgare *De pictura* dedicandolo a Filippo Brunelleschi; nello stesso anno, dedica a Gianfrancesco Gonzaga la stesura in latino del trattato che risulta molto più completa (trattato dedicato alle leggi prospettiche). La sua fama si deve però soprattutto al fatto di aver verificato, indagato, studiato i fondamenti del nuovo linguaggio architettonico. Studia a fondo il *De architectura* di Vitruvio (architetto romano del 1° sec. a.C.) e, basandosi su quegli studi, elabora i criteri della nuova architettura scrivendo, nel 1443, il *De re aedificatoria*, opera composta di 10 volumi, ciascuno dei quali descrive minuziosamente tutti gli aspetti dell'edilizia. Per mezzo di questo imponente trattato, l'Alberti cerca di fornire uno strumento scientifico per scoprire quali sono le leggi razionali, che erano state alla base del modo di costruire degli antichi, per proporre una nuova architettura che sia il punto di partenza per la nascita di una nuova società. Dopo aver studiato presso l'università di Bologna, nel 1433 viene nominato da papa Eugenio IV abbreviatore apostolico. Nel 1438 segue il papa a Ferrara dove si apre un concilio che si prefigge di redimere lo scisma d'oriente. Da Bisanzio arriva l'imperatore dell'impero romano d'oriente Giovanni VIII Paleologo. L'Alberti conosce Leonello d'Este con cui si ipotizza abbia concordato l'erezione dell'arco trionfale sostenente la statua equestre del padre Nicolò III d'Este. Più probabile, anche se sempre nel campo delle ipotesi, gli si possa attribuire qualche consiglio sull'erigendo classico campanile della cattedrale. Intorno al 1450 scrive il trattatello *Descriptio urbis Romae*, con cui delinea la Roma della sua epoca cercando di metterne in risalto l'antica magnificenza attraverso la descrizione delle antiche vestigia. L'impegno dell'Alberti è tutto teso a codificare i canoni architettonici della città antica per mezzo dei quali progettare una nuova città a cui far corrispondere una città rinnovata; ecco che nasce l'idea della "città ideale", di una città pianificata *ex novo* razionalmente, che caratterizzerà la seconda metà del '400 e il '500. Com'era consuetudine tra i personaggi importanti e illustri dell'epoca, anche l'Alberti adotta un'impresa (emblema) con cui vuole identificare la propria personalità [vedi il rovescio delle sei medaglie di Leonello d'Este coniate da Pisanello che rappresentano le sue virtù, oppure uno degli emblemi più famosi di Lorenzo il Magnifico rappresentato da un alberello d'alloro (chiaro riferimento a lauro e Lorenzo) circondato da una corona di foglie di olivo con il motto "SEMPER VIRESCUNT" (sempre vivi)]; adotta "l'occhio alato" con il motto «QUID TUM?». Come l'occhio del leone non morirà mai perché alato, così la fama di Leon (chiaro riferimento al leone dell'emblema) Battista Alberti sarà imperitura.

Medaglia di L.B. Alberti (1446-1450 circa) di Matteo de' Pasti

PALAZZO RUCELLAI (FIRENZE)

I Rucellai sono una famiglia molto importante di Firenze; partendo dal commercio della seta diventano grandi banchieri e commissionano all'Alberti i progetti di diversi lavori architettonici. Intorno al 1446 Alberti progetta il palazzo residenza di Giovanni Rucellai che verrà realizzato da Bernardo Rossellino tra il 1446 e il 1451 (si ipotizza che il 1451 sia la data di realizzazione delle prime tre campate a partire da sinistra, alle quali sarebbero state aggiunte le altre quattro arrivando così alla data del 1460). Attraverso l'uso del bugnato a conci levigati l'edificio si mostra solido più che sfarzoso, sottintendendo che la famiglia Rucellai è forte e potente. Il palazzo si imposta su un basamento che imita l'opus reticolatum (reminiscenza della Roma antica). La facciata presenta due portali d'ingresso inseriti simmetricamente, due cornicioni aggettanti che ne segnano i piani e il cornicione superiore, molto più sporgente, che ne conclude lo sviluppo verticale. I tre piani sono contraddistinti da lesene appena rilevate che ripropongono gli ordini classici dorico, ionico e corinzio. I conci del bugnato riducono le loro dimensioni via via che dal piano terra si sale verso l'alto. Mentre il piano terra è solcato da una serie di finestrelle quadrate che danno luce al mezzanino, ai due piani superiori si aprono una serie di bifore simmetricamente incorniciate dalle lesene. La novità albertiana, rispetto allo stile gotico, sta nell'aver inserito una bifora in una struttura architettonica con arco a tutto sesto; l'arco è sottolineato dalla ghiera a bugnato che lo circonda totalmente mentre tra la finestra e l'arco superiore vengono inserite due arcatelle con un oculo centrale (segno dell'attenzione quasi maniacale dell'Alberti per l'elemento geometrico nella sua essenzialità). Ci troviamo di fronte ad una facciata la cui scansione è fatta dalla ripetizione dello stesso modulo e questo sistema sarà d'ora in poi alla base del palazzo rinascimentale non solo toscano.

TEMPIO MALATESTIANO (RIMINI)

Nel 1447 l'Alberti è chiamato a Rimini da Sigismondo Pandolfo Malatesta per trasformare l'antica chiesa gotica di san Francesco in un tempio dedicato alle memorie dei Malatesta. Il tempio è rimasto incompiuto e su come dovesse essere concluso sono state fatte infinite ipotesi. Il progetto del nostro architetto prevede di rivestire la chiesa esistente con un paramento all'antica di pietra bianca d'Istria. Il fianco destro è rivestito da una sequenza di archi trionfali sotto i quali sono collocate le tombe di famiglia; viene ripresa la stessa struttura dell'acquedotto romano. La facciata è scandita da tre archi trionfali sostenuti da semipilastri dorici e incorniciati da semicolonne corinzie; nell'arco centrale è inserito il portale d'ingresso sormontato da un timpano triangolare. I due spioventi superiori svolgono la funzione di mascherare la parte alta della vecchia facciata gotica e, probabilmente, tutto avrebbe dovuto concludersi con un altro arco trionfale posto al centro della parte superiore della facciata, quindi un'altra citazione della classicità romana la cui fonte, per Rimini, è facilmente individuabile nell'arco di Augusto posto a poche centinaia di metri dal tempio stesso. Da una medaglia di Matteo de Pasti si intuisce che il progetto albertiano prevedeva l'erezione, sull'incrocio del transetto, di una cupola ispirata a quella del Pantheon.

SANTA MARIA NOVELLA (FIRENZE)

La facciata della chiesa è progettata dall'Alberti nel 1456 su commissione del banchiere Giovanni Rucellai. Come nel caso del Tempio Malatestiano, anche qui ci troviamo di fronte alla necessità di rivestire la facciata di una chiesa esistente, ma l'Alberti deve risolvere un problema più complesso perché deve adattare il progetto mantenendo alcuni elementi preesistenti: in basso le tombe inquadrate da archi a sesto acuto e i portali laterali; superiormente la quota di apertura del rosone che era già stata stabilita. Si presume abbia preso spunto anche dalla facciata della basilica di San Miniato al Monte costruita tra il XIII e il XIV sec. che segue una tradizione fiorentina-toscana (vedi anche Santa Maria del Fiore), secondo cui l'apparato decorativo riesce magistralmente a razionalizzarne gli spazi mediante l'alternanza dei marmi bianchi e verde scuri. L'Alberti riprende questa tradizione anche perché, costretto dalla fascia esistente, lascia le due porte laterali ogivali e sostituisce quella centrale con una porta incorniciata da un grande portale con arco a tutto sesto. Non è certo il suo intervento, anche se probabile, sulla fascia inferiore e riguardante le otto arcatelle incorniciate da lesene corinzie, mentre è documentata la sua azione progettuale nella parte superiore della facciata scandendola in senso orizzontale con un grande cornicione che la divide in due parti. Per mascherare alcune contraddizioni della struttura (come la mancata corrispondenza fra lesene superiori e inferiori, per via della preesistenza del rosone), crea un'alta fascia con una serie di forme quadrate. Lo slanciato attico, sormontato da un timpano triangolare, mostra quali sono le parti strutturali e portanti mediante la messa in evidenza delle paraste a bicromia bianca e nera. Per raccordare la navata maggiore con quelle laterali, notevolmente più basse, l'Alberti idea le due volute capovolte (quella di destra fu rivestita di marmi solo nel 1920). Le volute adottate dal nostro architetto diventeranno una costante nei templi rinascimentali del '400 e '500.

SANT'ANDREA (MANTOVA)

La facciata di Sant'Andrea è fortemente innovativa rispetto alla tradizione dell'architettura ecclesiastica e non avrà seguito nella storia dell'arte; ci troviamo di fronte ad un'opera di assoluta sperimentazione. L'Alberti si ispira con evidenza alla classicità dei monumenti di Roma antica fondendo due modelli dell'architettura classica, il tempio e l'arco di trionfo. Il pronao ha la fronte concepita secondo un impianto modulare ad quadratum. Posata sopra un alto zoccolo di sette gradini, la facciata è tripartita da quattro lesene corinzie d'ordine gigante su alti basamenti, che reggono la trabeazione, ornata da una teoria di nove angeli (iconografia simbolica delle nove gerarchie angeliche dell'Empireo) su cui poggia il timpano triangolare. Nelle zone laterali, più strette della centrale, si sovrappongono un piccolo portale architravato, una nicchia, una finestra arcuata; l'arco centrale, coronato da un elaborato archivolto, poggia su una cornice mediana sorretta da paraste corinzie scanalate. I capitelli delle lesene laterali e delle paraste sono simili (palmette e foglie d'acanto) e si richiamano allo stile protorinascimentale toscano. Prima del massiccio restauro avvenuta tra il 1828 e il 1833, la facciata era dipinta. Nel progetto di L.B. Alberti ciò che ha sempre attirato l'attenzione è il grande arco sporgente al disopra del timpano della facciata; è con questa strana soluzione che ancora una volta il grande architetto dimostra la propria attenzione alla città reale, alla città alla quale l'edificio deve rapportarsi non solo in pianta ma anche in alzato. La volta interna della navata è infatti più alta della facciata perché, se è vero che le misure dell'edificio devono essere tra loro proporzionali, è altrettanto vero che la stessa "armonia" deve esistere con gli altri edifici della città. Probabilmente anche la facciata del Tempio Malatestiano si doveva concludere con un fastigio simile.

La navata con volta a botte (i cassettoni sono dipinti) è affiancata da sei cappelle per lato (tre maggiori e tre minori). L'impostazione architettonica delle pareti longitudinali della navata è la medesima della facciata. Nelle specchiature minori troviamo, in basso, piccoli portali architravati per i quali si accede a piccole cappelle, e in alto oculi che danno luce alla navata; si ipotizza che tra portali e oculi vi fossero, come in facciata, delle nicchie sostituite nel 1780 da riquadri rettangolari affrescati. Lesene di ordine gigante su alti basamenti reggono la trabeazione sulla quale s'imposta la volta a botte della navata. Paraste addossate alle precedenti lesene reggono gli archi delle cappelle maggiori che hanno la volta a botte cassettonata e pianta quadrata. Anche le cappelle minori sono a pianta quadrata e, ai quattro angoli, ghiere in cotto partono dal pavimento e reggono una trabeazione su cui si imposta una calotta sferica. Le sequenze delle cappelle svolgono anche una indispensabile funzione statica; insieme con i contrafforti esterni e i nicchioni della parte alta delle pareti assorbono la spinta della grande volta a botte della navata, costruita senza l'uso dei tiranti in ferro. Sotto l'aspetto dell'ingegneria edile, quest'opera rappresenta il raggiungimento di uno dei risultati più ambiziosi dell'età del Rinascimento.

Fonti: Lezione Università di Verona del 2010 – Prof. Loredana Olivato.

1472 SANTANDREA

550 ANNIVERSARIO della morte di Leon Battista Alberti e dell'inizio dell'edificazione della Basilica di S.Andrea in Mantova

Celebrazioni per i 550 anni dalla morte di Leon Battista Alberti e dalla posa della prima pietra della Basilica di Sant'Andrea

QUESTO SARÀ PIÙ CAPACE, PIÙ ETERNO, PIÙ DEGNO, PIÙ LIETO

Baptista

In una celebre lettera autografa a Ludovico Gonzaga l'Alberti presenta il progetto relativo alla basilica di Sant'Andrea: "*Illustrissime domine mi (...) io intesi a questi dì che la signoria vostra et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea, et che la intentione principale era per havere gram spatio dove molto pupulo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti, piaqquemi, ma non mi par apto alla intentione vostra; pensai et congettai questo, qual io ve mando.* Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto; *costerà molto meno (...). S'el ve piaserà, darò modo de notarlo in proportione. Raccomandomi alla vostra signoria*". Il garbato, ma non troppo, riferimento è al progetto presentato da altro architetto fiorentino. L'Alberti prevarrà, ma non potrà vedere l'opera compiersi: scompare nel 1472, lo stesso anno in cui viene posata la prima pietra della nuova Basilica.

Al momento di andare in stampa, non è stato ancora completato il programma delle celebrazioni per le due ricorrenze, che occupano tutto il 2022. Appena disponibili, gli eventi organizzati dal Comune di Mantova e da altre prestigiose istituzioni cittadine saranno pubblicati sul sito della Società e nel prossimo numero de La Reggia. Di seguito il calendario dei soli eventi religiosi e culturali organizzati da giugno a cura di Diocesi di Mantova, Basilica di S. Andrea, Compagnia del Preziosissimo Sangue di Gesù Cristo in Mantova e Volontari della Basilica.

Domenica 12 giugno dalle ore 15.30, in Basilica
Esposizione dei Sacri Vasi e Messa solenne (18.30)
nell'anniversario della posa della prima pietra

Lunedì 20 giugno ore 21, in Basilica
Vespro della Beata Vergine di Monteverdi nell'ambito del Festival Monteverdi 2022
a cura della Fondazione Artioli - Mantova Capitale Europea dello Spettacolo

Venerdì 17 giugno, 22 luglio, 26 agosto, ore 21
Visite serali ad angoli nascosti della Basilica
svelati da Fabio Braghiroli

Fino al 30 novembre mercoledì, sabato e domenica dalle 15.30 alle 17.30 in Basilica, Sacrestia della Compagnia del Preziosissimo Sangue
La Reliquia del Sangue e i Sacri Vasi. L'antico culto del Preziosissimo Sangue nelle monete, nei libri e nei documenti
Mostra a cura della Compagnia del Preziosissimo Sangue di Gesù Cristo in Mantova

Gli stemmi delle famiglie mantovane

GianCarlo Malacarne

XXIX puntata

Proseguiamo l'itinerario volto a costituire una sorta di archivio delle famiglie aristocratiche mantovane le quali, se non sostenute da chiare e inossidabili patenti di nobiltà, hanno comunque avuto modo di innalzare insegne distintive. Sappiamo come lo stemma, soprattutto dal XVII secolo, si costituisse spesso in disprezzo delle più elementari norme araldiche e senza che nessuna concessione fosse effettuata da chi era demandato a tanto ufficio. Sappiamo anche come più che frequentemente famiglie pervenute ad un elevato tenore di vita sociale, in spregio alle norme costituissero stemmi propri che di nobile nulla manifestavano né esprimevano in contenuti specifici sotto il profilo strettamente simbologico. A titolo meramente esemplificativo possiamo citare: bastava che una qualunque famiglia si chiamasse Ferrari, perché subito potesse porre nelle proprie insegne dei ferri da cavallo; una famiglia Rossi non avrebbe tardato ad innalzare uno scudo di rosso pieno; una famiglia Martelli sarebbe senz'altro ricorsa alla proposizione nel proprio scudo di uno o più martelli. Ecc. ecc.

Insomma, quando la "scienza del blasone" perse nozione delle proprie origini e importanza, e nessun "araldo" che potesse definirsi tale avrebbe potuto garantire l'autenticità di uno stemma, ecco che pullularono ovunque stemmi completamente inventati e spesso non rispondenti ai caratteri, normative e peculiarità proprie degli scudi araldici che duchi, re ed imperatori avevano concesso nei secoli a coloro che avevano meritato o che si erano distinti nel contesto sociale del tempo.

Intervenne l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, nel tentativo di porre un poco d'ordine e mettere all'indice gli "inventori" di insegne come di genealogie bugiarde, ma ormai il danno era stato fatto in dimensioni non più correggibili e inutili furono bandi, decreti e leggi, delle quali ognuno si fece beffe.

Al di là di tutto ciò, oggi dobbiamo comunque mantenere memoria di questa fascinosa frangia della nostra storia, che veri o falsi che siano, ci consegna lacerti simbologici che spesso aiutano ad identificare famiglie, stabilire epoche, riconoscere insegne che altrimenti andrebbero perdute e dimenticate.

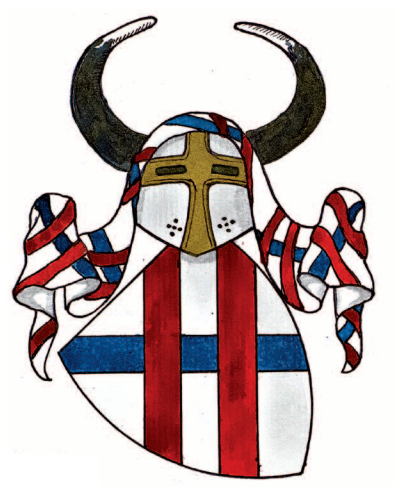
In questi anni abbiamo cercato di portare all'attenzione dei lettori de La Reggia, significativi brani di queste storie, che al di là di inconfutabili prove e testimonianze, si agitano in un singolare e suggestivo contesto.

Famiglie blasonate:

ADELARDI
ANSELMI
CARACCI
CUSANI
GALEAZZI
GUIDI DI BAGNO
IPPOLITI
PAPINI
RIVA
SANTI
SCOVOLI
STANGA
TRIDAPALI

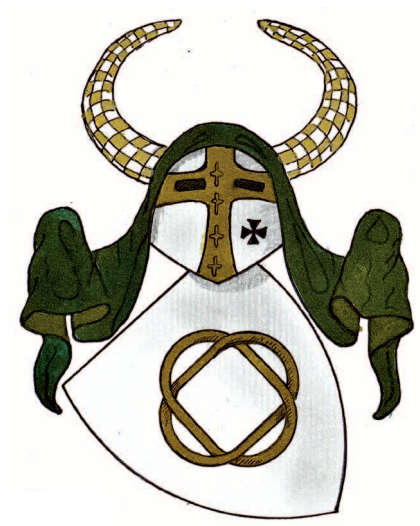
Adelardi

D'argento alla banda d'azzurro e due sbarre di rosso attraversanti sul tutto



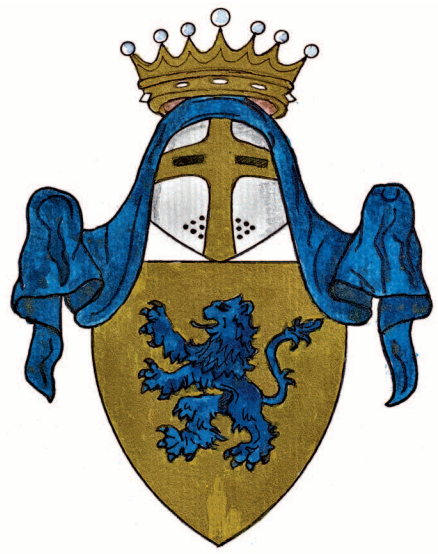
Anselmi

D'argento a due ellissi incrociate e concatenate d'oro



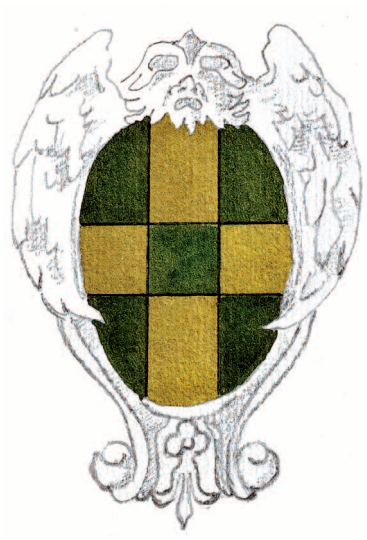
Caracci

D'oro al leone d'azzurro



Cusani

Ai punti equipollenti di verde e d'oro



Stanga

Palato d'oro e di nero

Tripadali

Di verde alla banda d'oro

Guidi di Bagno

Inquartato in decusse d'argento e d'azzurro

Papini

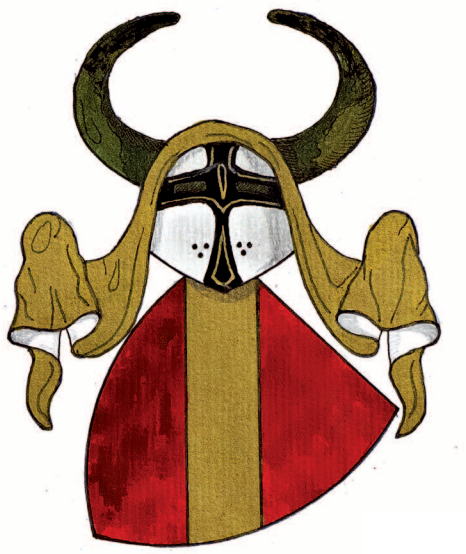
Partito da un palo d'oro;
nel I: d'azzurro a un triangolo d'argento;
nel II: d'argento a un calice in palo d'oro

Riva

Fasciato di verde e d'argento

Ippoliti

Di rosso alla banda d'oro

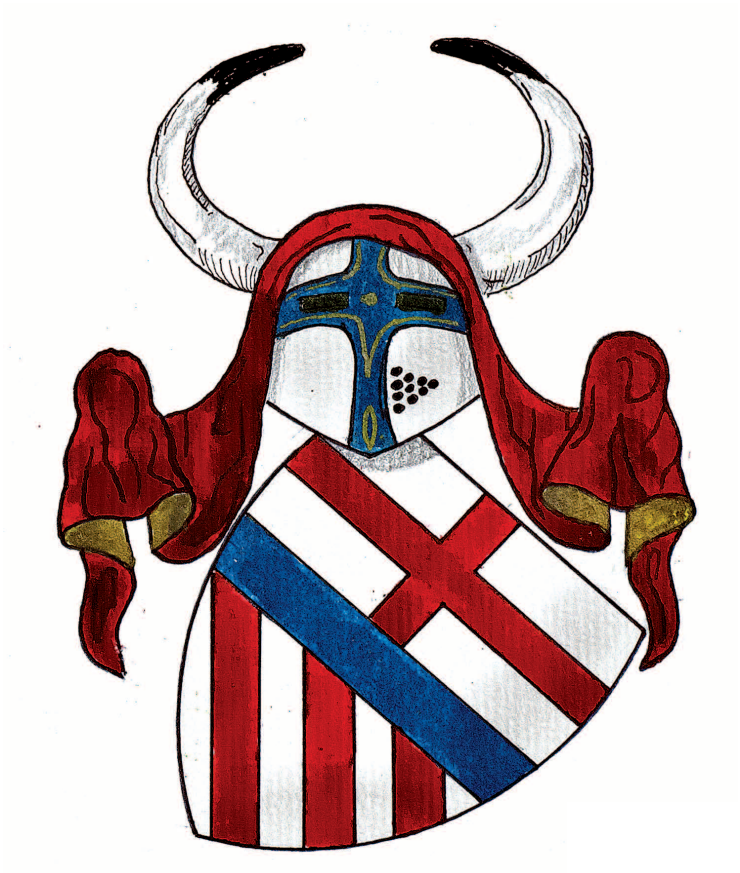


Scovoli

Di rosso alla scopetta in palo d'oro e saggina d'argento

Galeazzi

Spaccato d'argento:
nel I: alla croce di rosso;
nel II: a tre bande di rosso:
alla fascia d'azzurro attraversante sul tutto



Santi

Di nero a due fasce d'oro; al calice in palo d'argento attraversante sul tutto

Disegni di GianCarlo Malacarne

Bibliografia

M. Castagna, *Stemmi e vicende di casate mantovane*, Zanetti Editore, 2002.
M. Castagna, V. Predari, *Stemmario Mantovano*, 3 voll., Zanetti Editore, 1991.
J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli – Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri* (titolo originale *Dictionnaire des symboles*), BUR, Dizionari Rizzoli, Milano 1986
G. Di Crollalanza, *Enciclopedia Araldico-Cavalleresca*, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1980 (ristampa).
Documenti Patrii D'Arco, *Le Famiglie Mantovane*, Archivio di Stato di Mantova
G. Malacarne, *Araldica gonzaghesca – La storia attraverso i simboli*, Modena, Il Bulino, 1992
G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova - Una stirpe per una capitale europea* (opera in 6 tomi, 2004-2010).

Mantova: fu vero Dada?

Roberto Floreani

La città di Mantova può vantare un solido retroterra futurista, fin dalla pubblicazione l'8 febbraio 1909, su *La Gazzetta di Mantova*, del Manifesto lanciato da Marinetti, ben 12 giorni prima della celeberrima uscita su *Le Figaro* a Parigi, segnale inequivocabile di una presenza sensibile del Futurismo sul territorio. Sensibilità che verrà riconosciuta a livello nazionale sulla rivista *L'Italia futurista*, dove compariranno i nomi dei "paroliberi" mantovani Cantarelli, Diobelli, Cenna, Rebecchi, Cardone e Molesini che, soprattutto da quel momento, diverranno collaboratori di svariate riviste futuriste, anche con la pubblicazione di numerose sintesi teatrali. Tale esperienza diverrà propedeutica per la realizzazione, nel 1917, di una propria rivista, *Procellaria*, che fin dai primi numeri avrà l'ambizione di mantenere un respiro internazionale.

Seguendo questo orientamento, il 24 febbraio 1917 Cantarelli scriverà la sua prima cartolina al dadaista Tristan Tzara – che pubblicherà un suo testo nel quarto numero di *Procellaria* – comunicando all'Italia la propria esperienza dell'anno precedente al Cabaret Voltaire di Zurigo dove, di fatto, inizierà la stagione dissacratoria del Dadaismo.

Nel maggio 1916 il teorico dadaista Hugo Ball ha già pubblicato sul numero unico della rivista *Dadaismo* anche testi di Marinetti e Cangiullo, dando vita a una contaminazione tra avanguardie che, soprattutto agl'inizi, appare del tutto paritaria.

Tuttavia, dopo questo inizio apparentemente pacifico, le pubblicazioni di Tzara non daranno parere positivo sulla rivista *Procellaria*, procurando uno scollamento all'interno della sua redazione, fino alla sottoscrizione di Cantarelli del Manifesto dadaista, pubblicato a Berlino nell'aprile del '18. Presa di posizione che non gl'impedirà, l'anno seguente, di firmarsi "Gino Cantarelli futurista" sulla rivista *Dinamo* e di partecipare all'esposizione futurista organizzata da Marinetti a Milano, nel corso dello stesso anno.

Ma Tzara, cui interessa molto l'adesione italiana al Dadaismo, pone le basi per la nascita di una rivista dadaista italiana, e nel luglio del 1920 viene infatti in Italia per battezzare l'uscita di *Bleu*, che ha alimentato quale tramite rispetto ai contributi internazionali.

Il 21 luglio Tzara, di fatto, fonda il gruppo dadaista italiano con Fiozzi, Cantarelli, Bacchi, Rebecchi e Julius Evola, che non interverrà agl'incontri per impegni bellici.

Il 12 gennaio 1921 Tzara pubblica il manifesto antifuturista, dove afferma: *Il Futurismo e morto, Di cosa? Di Dada,* con Evola e Cantarelli tra i firmatari. Ma l'effetto di questa adesione, forse perché forzata da Tzara, procurerà sul gruppo mantovano una reazione contraria, anche per il simultaneo depotenziamento del messaggio dadaista, riavvicinandolo progressivamente al Futurismo, fino alla completa ri-adesione, con i testi su *Mantova Ardita* e su *Marciare non Marcire* del 1924: segnali precisi di una rinascita futurista che si perfezionerà con la pubblicazione di *Mantova futurista*, il 23 dicembre 1928.

L'impressione storiografica che se ne ricava è che, per i futuristi mantovani, il Dadaismo sia stata quella sirena d'internazionalità cui agognava l'asfittica provincia italiana di quegli anni; e che quindi l'adesione al Dadaismo sia stata più di facciata che di sostanza, nella speranza di trovare quegli sbocchi internazionali preclusi anche allo stesso Futurismo fin dalla disputa innescata contro il Cubismo dominante, con le mostre alla galleria Barnheim Jeune di Parigi nel 1912 e 1913.

Ci sono aspetti rilevanti del Dadaismo che appaiono come la completa antitesi di quelli del Futurismo: fortemente individualista, anti-militarista, nichilista il primo; collettivista, interventista, vitalistico il secondo, pur uniti da un'antineutralità nei confronti del passatismo immobile e di un atteggiamento sopra-le-righe dissacratorio, seppur con modalità differenti, i quali, se non analizzati nello specifico, possono creare analogie che, nella realtà, manifestano insanabili differenze di fondo.

Sicuramente, tra le forti intenzioni di Tzara c'era quella di cercare un proselitismo Dada tra le fila dei futuristi, ma con un intendimento teorico sicuramente differente da quello degli artisti mantovani che – messi di fronte alla contrapposizione antifuturista del 1921 da parte di Tzara – rendono tiepida la loro adesione, per poi rientrare e con più convincimento di prima nelle fila originarie del Futurismo, grande madre di tutte le Avanguardie. Ai futuristi mantovani rimane comunque il grande merito di essere gli artefici dell'unico laboratorio dadaista italiano, avvalorato dall'attività della rivista *Bleu*, dove compariranno i contributi dei maggiori artisti a livello internazionale di quegli anni.

Gruppo di artisti mantovani, con Filippo Tommaso Marinetti al centro, all'inaugurazione della Mostra nazionale d'arte futurista. Sotto: Il primo numero (luglio 1920) della rivista Bleu, edita a Mantova

ROBERTO FLOREANI

Artista, scrittore e performer, Roberto Floreani (Venezia, 1956) è considerato il miglior astrattista della sua generazione: Pietrangelo Buttafuoco l'ha definito "erede di Umberto Boccioni". Dal 1985 ha realizzato oltre 80 mostre personali e nel 2009 ha rappresentato l'Italia alla LIII Biennale di Venezia.
Grande appassionato e studioso di Futurismo, ha scritto numerosi saggi sull'argomento tra cui *Ubaldo Serbo: Aeropoeta futurista* (Campanotto, 2007); *Futurismo antineutrale* (Silvana, 2010); *I Futuristi e la Grande Guerra* (Campanotto, 2015); *Umberto Boccioni. Arte-Vita* (Mondadori Electa, 2017). Di recente uscita il saggio "*Astrazione come Resistenza*" (De Piante, 2021). Come performer, dal 1999 realizza le *Serate Futuriste in Guanti di Daino* dedicate negli anni a Boccioni, Dottori, Depero, Majakovskij e Filippo Tommaso Marinetti, commissionate per il 150° della Campari. Collabora con università, accademie e riviste.

Lo *Splendido e Fenomenale* duca Vincenzo I Gonzaga

Sandro Sarzi Amadè | parte prima

Mantova passò dal XVI al XVII secolo con il quarto Duca, Vincenzo I Gonzaga, nato il 21 settembre 1562, figlio primogenito di Guglielmo e di Eleonora d'Austria; Vincenzo successe al padre Guglielmo nella titolarità del Ducato di Mantova e del Ducato del Monferrato nel mese di settembre dell'anno 1587. Se il padre è passato alla storia, nonostante qualche vicenda discutibile, come il Principe illuminato che portò all'apice della floridezza l'economia, la potenza e la considerazione dei Gonzaga in Europa, con il figlio Vincenzo possiamo azzardare i primi sentori del declino economico e morale e i primi segnali della fase discendente del potere della famiglia. Il Duca Vincenzo ebbe una "contradditoria condotta" nel modo di governare i due territori e i risultati non furono, in effetti, sempre appaganti e tanto meno apprezzati. La sua intelligenza e le sue conoscenze furono molto ben coltivate e curate da grandi maestri, tanto da essere anche considerato dai contemporanei come "Principe di varia ed elegante cultura". L'indole tuttavia, che è inclinazione dell'animo e predisposizione naturale del carattere, si manifestò molto presto nel giovane Gonzaga, con tutta la forza delle incoerenze che lo avrebbero distinto per tutta la vita. La sua predisposizione festaiola e spendacciona lo rendevano "poco gradevole" anche al padre Guglielmo, personaggio parsimonioso e oculato; a queste attitudini bisogna aggiungere quella di "seduttore spericolato", formando un quadro personale caratterizzante e abbastanza completo.

A soli 17 anni conobbe a Ferrara la bellissima Barbara Sanseverino, con molti più anni di lui, al tempo Contessa di Sala Baganza e sposa di Gilberto Sanvitale; il giovane Gonzaga iniziò con lei una complicata quanto appassionata relazione, ricambiato dalla donna con altrettanta spericolata passione. Vincenzo si trasferì addirittura a Viadana per un periodo, presso parenti, per potere essere "più comodo a Parma". Già vivendo questa vicenda per così dire "di cuore", diventata di pubblica conoscenza, sul filo del rasoio personale e politico, Vincenzo volle esagerare e contemporaneamente prese a frequentare, per imposta indicazione familiare, anche Margherita

In senso orario: il Duca Guglielmo, padre di Vincenzo (Kunsthistorische Museum, Vienna). Vincenzo I Gonzaga (Jean Bahuet, John Paul II Collection, Varsavia). James Crichton, l'*ammirabile Critone*. Eleonora d'Austria, madre di Vincenzo (Kunsthistorische Museum). "Forse che sì, forse che no", il motto di Vincenzo a Palazzo Ducale

Farnese - giovanissima figlia di Alessandro, duca di Parma e Piacenza - che nel 1581 sarebbe diventata la sua prima moglie.

Il matrimonio, che sembrava avere portato la pace tra due famiglie di fatto "acerrime nemiche" dal 1547, durò meno di un anno poiché una comprovata malformazione anatomica della sposa impediva la nascita di eredi. Vincenzo la ripudiò, come si usava fare a quei tempi; il matrimonio fu annullato, non senza difficoltà, con l'intercessione decisiva di Carlo Borromeo, presso Papa Gregorio XIII, probabilmente versando qualche "gratitudine" nelle casse pontificie. Margherita, lasciata a Mantova la cospicua dote di 100.000 scudi, ritornò a Parma e prese la via del convento. Mentre il padre Guglielmo, preso dal frenetico impegno di tutte le teste nobili del tempo, ovvero di dare un sicuro erede maschio alla Casata, si adoperava per cercare un altro "matrimonio conveniente" per il figlio Vincenzo, questi continuava nella conduzione della sua vita principesca di "pericoloso scapestrato".

Inciampò anche in un gravissimo "giallo di corte" di cui si parlò e si commentò a lungo in tutte le "famiglie nobilissime" d'Europa: l'omicidio del giovane scozzese James Crichton, conosciuto anche come Ammirabile Critonio. Costui, una vera enciclopedia vivente, era stato chiamato alla corte dei Gonzaga da Guglielmo che era rimasto impressionato e ammirato dalla sua cultura e dalle sue capacità espressive e artistiche definite, universalmente, fenomenali. Una notte, mentre Vincenzo passeggiava in cerca di avventure per l'attuale via Roma, allora chiamata via San Silvestro, accompagnato da un certo Ippolito Lanzoni - popolarmente conosciuto come "imbattibile campione di nefandezze" - accadde che, in un'improvvisa zuffa, il giovane Critonio uccidesse il Lanzoni, rimanendo a sua volta colpito a morte dalla spada di Vincenzo. Trasportato nella vicina Spezieria Sirena, nella Contrada del Mastino (l'attuale via Tassoni, all'angolo con via Cavour), il giovane morì poche ore dopo. L'inchiesta sulla vicenda, che ebbe come unico testimone lo stesso principe ereditario Gonzaga, finì naturalmente nel nulla e a Vincenzo fu riconosciuto di avere agito, come diremmo oggi, per legittima difesa. Ma sia a Mantova sia nell'intera Europa tutti rimasero convinti che la faccenda fosse andata in modo ben diverso, adducendo questioni di invidia e gelosia tra Critonio e il futuro Duca. Divenne il principe più "chiacchierato" del suo tempo nel bene e nel male tanto che il padre Guglielmo, per combinare il secondo matrimonio del figlio, dovette accettare di farlo sottoporre ad un'incredibile prova di virilità e capacità riproduttiva.

continua a pag. 13

MANTOVANI ILLUSTRI

Learco Guerra

14 ottobre 1902 – 7 febbraio 1963

Learco Guerra, nipote della *Locomotiva umana*

Era una delle consuete giornate invernali della nostra Mantova. Un freddo umido che ti entra nelle ossa e una foschia pronta a tramutarsi in nebbia. Io e mio fratello Carlo eravamo nel grande salotto dell'appartamento al secondo piano della casa di Corso Vittorio Emanuele 29 intenti a giocare al Giro d'Italia. Questo gioco, praticamente un gioco dell'oca, consisteva nel simulare una tappa della corsa utilizzando il tappeto del salotto che ben si prestava in quanto aveva, alla estremità dei quattro lati, dei quadrati ricamati uno diverso dall'altro. Stavo tirando i dadi quando squillò il telefono e mi alzai dal tappeto per andare a rispondere. Nel salone d'ingresso, appeso al muro, campeggiava un grosso apparecchio nero. Era mia mamma che ci chiamava dall'Ospedale Niguarda di Milano dove il nonno era ricoverato da un po' di giorni per le complicazioni seguite alla seconda operazione al cervello per contrastare il morbo di Parkinson.

"Ciao Learco, mi dispiace ma devo dirti che il nonno sta andandosene. Non c'è più nulla da fare. Preparati e dillo anche a tuo fratello".

Il mio nonnone stava morendo in un letto di ospedale a Milano. Mi allontanai dal telefono quasi fosse un aggeggio odioso e, lentamente, con le lacrime dissi a mio fratello quello che aveva comunicato la mamma. Io avrei compiuto 11 anni il giorno dopo e già sapevo che non sarebbe stato un bel compleanno. Ma così, no, non me lo sarei mai immaginato!

Non ricordo bene come reagì mio fratello, di due anni e mezzo più giovane, alla notizia. Da parte mia l'aver avuto la prima biciclettina

da corsa a tre anni, la frequentazione della casa milanese del nonno e il portare il suo stesso nome mi creavano grande dolore, così come nella vita da adulto, a volte, l'essere Learco mi creerà sconcerto.

Inoltre, nei giorni seguenti, mi resi realmente conto del seguito che aveva mio nonno negli ambienti sportivi e di quanta gente gli volesse realmente bene per l'umanità che sapeva comunicare, per i ricordi che la sua figura suscitava e ravvivava, per le amicizie e la stima che lo circondavano.

Era nato a San Nicolò Po il 14 ottobre 1902 da Pasqua Galusi (la mia nonnina piccola piccola) e da Attilio Guerra (grande, era molto grande). Dopo essersi fatto notare per l'esuberanza giovanile aveva iniziato ad aiutare il papà nei lavori di edilizia che questi eseguiva. Era un "sotcaldera" anticamera del muratore.

Giocava a calcio nella squadra del paese ma sognava un futuro da ciclista come il suo idolo coetaneo Alfredo Binda. Le entrate familiari però non consentivano l'acquisto di una bicicletta per cui, per il momento, Learco e papà Attilio si limitavano ad andare al lavoro in tandem. Pare che lui, dietro, rischiasse spesso di addormentarsi.

Poi, un giorno, il geniale Negri, artigiano e inventore del paese, gli costruì una bicicletta rudimentale con quelli che sempre in gergo ciclistico sono chiamati "tubi del gas", data la poca nobiltà e la pesantezza del metallo impiegato.

Al nonno, però, bastò per iniziare ad allenarsi negli intervalli di mezzogiorno, a progettare di iscriversi alle prime gare e poi a parteciparvi.

Fu un disastro!

A ciò si aggiunse la diagnosi del medico di fiducia "Non puoi sostenere queste fatiche; se continui così fra sei mesi sei morto!".

Povero nonno e adesso? Adesso inizia a comparire il campione tenace che sarebbe stato.

Cambia la sua alimentazione e prende ad allenarsi sempre di più. Al papà Attilio non piace che il suo Learco insegua il sogno ciclistico ma, per fortuna, la mamma Pasqua lo incoraggia e lo sostiene.

Così a 26 anni, nel 1928, con una bicicletta Maino procuratagli dalla generosità di alcuni appassionati mantovani, Learco Guerra inizia a vincere le sue prime corse da "dilettante" e a farsi notare da un signore di nome Costante Girardengo (detto "Il Campionissimo") che è alla ricerca di un corridore da contrapporre al suo acerrimo rivale Alfredo Binda.

Nel giugno del 1929 ha già 27 anni quando, dopo aver fatto le sue prime apparizioni nelle gare dei professionisti (arriva al 24° posto al Giro d'Italia), tra lo stupore e la sorpresa generale sulla pista di Carpi conquista il titolo italiano nella gara di mezzofondo – specialità che negli anni successivi sarebbe stata chiamata "individuale a punti" – battendo tutti i migliori stradisti e pistard del momento. In primis Alfredo Binda.

Era il suo primo titolo di campione nazionale. Ne avrebbe conquistati ben 7 fra strada e pista: cinque Campionati Italiani su strada per professionisti dal 1930 al 1934 e un altro titolo nazionale su pista nel 1942 nella specialità del mezzofondo dietro motori ("stayer").

L'anno successivo partecipa ancora al Giro d'Italia ma con ben altre ambizioni, e infatti conquista due vittorie di tappa e alcuni altri piazzamenti nei primi cinque.

Il 1930 va ricordato soprattutto per la sua prima partecipazione al Tour de France che gli vale il secondo posto finale conquistato nonostante avesse corso praticamente da isolato contro tutti gli stranieri che vedevano in lui, erroneamente, il simbolo del fascismo italiano.

Learco è ormai identificato come l'anti Binda e le folle italiane lo acclamano ad ogni apparizione per quel suo gareggiare generoso. Tanta è la popolarità e l'empatia tra lui e il pubblico che viene portato in trionfo nella sua Mantova e indetta una sottoscrizione popolare che – prima nella storia – frutta l'ingente somma di 111.000 lire.

Giro d'Italia 1961: Learco con i nipotini Learco Jr e Carlo sull'ammiraglia della VOV

L'anno poi si conclude con un altro importantissimo piazzamento: il secondo posto ai campionati del mondo vinti da Alfredo Binda.

Ormai definito da tutti "la Locomotiva Umana" per la snervante andatura che sapeva mantenere sul passo, Learco si appresta ad iniziare la stagione successiva con obbiettivi sempre maggiori.

I "girardenghiani", inoltre, hanno trovato l'anti Binda per cui tifare; lo stesso Costante Girardengo è il suo direttore sportivo alla Maino.

Quell'anno 1931 gli riserverà soddisfazioni uniche e storicamente irripetibili, quali la conquista della prima *maglia rosa* della storia nella tappa Milano-Mantova del Giro d'Italia, e il *Campionato del mondo* su strada per professionisti nell'inusuale cronometro individuale di 172 chilometri, infliggendo molti minuti di distacco a tutti gli avversari.

Un'altra soddisfazione lo accompagna in quei giorni di agosto: è nata la secondogenita Carla, che papà Attilio avrebbe voluto si chiamasse Vittoria in ricordo di quel trionfo a Copenaghen. Gino, il primogenito avuto da Letizia nel 1924, ha una sorellina!

Il 1932 è invece un anno interlocutorio anche se si susseguono i successi nelle gare in linea su strada e cresce la sua popolarità: soprattutto nel sud dell'Italia, grazie anche alla vittoria nel Giro di Campania che gli vale la terza maglia di Campione Italiano su strada.

Archiviato quell'anno difficile, la "Locomotiva Umana" si prepara per bene durante l'inverno avendo come obbiettivo la "Classica di Primavera" che non fallisce, trionfando a Sanremo nonostante la concorrenza dei velocisti puri fosse altissima.

Un altro impegno importante lo attende: proprio nella sua Mantova si sarebbe disputata una cronome-

Learco Guerra sul Circuito di Belfiore a Mantova nel 1933

tro valida per il campionato nazionale e Learco non può fallire. Sul circuito di Belfiore vince e viene immortalato in curva nella sua foto classica che esprime tutta la sua potenza atletica.
Partecipa al Giro d'Italia ma è costretto al ritiro dopo la famosa caduta di Villa Glori a Roma e quindi ritenta l'avventura del Giro di Francia dove, ancora una volta, finisce secondo contro tutti ma con ben otto giorni in *maglia gialla* e alcune strepitose vittorie di tappa. Tra queste l'ultima, con l'apoteosi al Parco dei Principi di Parigi.
Nel 1934 il nostro campione riserva la massima concentrazione per il Giro d'Italia, intenzionato a smentire i detrattori secondo i quali non avrebbe mai vinto la corsa rosa, in quanto non portato per le grandi salite. E invece la tenacia di mio nonno viene finalmente premiata con la vittoria finale, unita a dieci vittorie di tappa, che lo ripaga dei sacrifici affrontati nei cinque anni precedenti.
Proseguendo nella stagione subirà invece avuto una grande delusione terminando ancora secondo nel Campionato del Mondo, rifacendosi poi con le vittorie nella massacrante Roma-Napoli-Roma di ben 462 chilometri.
Quel 1934 è forse il suo anno migliore, con ben ventidue vittorie, e si conclude con il prestigioso successo nel Giro di Lombardia cui segue il Giro della Provincia di Milano (cronometro a coppie con Piemontesi).
Negli anni dal 1935 al 1943 Learco continua a correre con successo, anche se risente dell'avanzare dell'età e quindi, da generoso e altruista qual è, si adopera come gregario per un altro mantovano suo compagno di squadra: Vasco Bergamaschi. Questi infatti, anche con l'aiuto di Guerra, vince l'edizione del Giro d'Italia 1935.
Inizia inoltre a evidenziarsi la dote di talent scout quando, sempre in quel 1935, segnala e vuole nella sua squadra un promettente giovane corridore toscano: Gino Bartali. E, come fece Girardengo con lui, ne aiuta l'ascesa fino alla conquista del Giro d'Italia del 1936.
L'attività della "Locomotiva Umana" è ormai orientata al primo amore: la pista. In questo settore del ciclismo gareggia in molte sei giorni e si dedica al mezzofondo dietro grosse moto. In questa specialità, denominata stayer, vince il titolo italiano nel 1942 e non bissa il successo nell'anno successivo semplicemente perché costretto al ritiro per rottura della sella.
Con questa gara la carriera del professionista su strada e pista ormai è terminata, così come la seconda guerra mondiale.
A Learco, nel 1946, viene dato l'incarico di commissario tecnico della nazionale italiana professionisti, che svolge per due stagioni senza successi eclatanti non volendo gestire la rivalità Coppi-Bartali.
Dopo una breve parentesi da industriale della bicicletta, torna alla strada nel 1948 come direttore sportivo di una squadra ciclistica che porta il suo nome.
Con questo ruolo porterà le sue squadre a vincere ben quattro edizioni del Giro d'Italia con Hugo Koblet (primo successo straniero), Carlo Clerici e Charly Gaul (2 volte).
Aiuterà i suoi corridori ad affermarsi anche quando vestiranno le maglie delle rispettive nazionali nelle manifestazioni internazionali, quali Tour e Campionati.
Furono infatti scoperti o seguiti da lui molti dei più forti professionisti stranieri: Bobet, Koblet, Clerici, Van Looy, Poblet, Bahamontes, Gaul. Epiche furono le stagioni nelle squadre Faema ed Emi.
Sul finire degli anni 50 si affaccia purtroppo la terribile malattia che lo porterà alla fine: il morbo di Parkinson.
Questo non gli impedirà di scoprire gli ultimi due suoi corridori di grande valore: Vittorio Adorni e Gianni Motta.
Riesce a far passare professionista il primo nella squadra Vov; non ci riesce con il secondo, che milita nelle giovanili della Faema.
Il 7 febbraio 1963 ci lasciava un uomo nato 120 anni or sono che ha attraversato due guerre, una dittatura, un virus detto "spagnola", innumerevoli cadute e anche radiosi successi sulle strade di tutta Europa: un muratore che aveva saputo riscattare le sue umili origini con perserveranza, coraggio, abnegazione, umanità e altruismo. Un amante dei cavalli, degli aerei, delle auto.

Le vittorie della "locomotiva umana"

1928 *(23ª Legione "Mincio" - indipendente)*
Giro della Provincia di Ferrara
1929 *(professionista, nella "Maino")*
Coppa dell'Appennino a Vignola (Modena)
Coppa Diamante a Sala Consilina (Salerno)
Giro della Campania: tappa Benevento-Napoli
Campione d'Italia di mezzo fondo senza allenatore
1930 Giro d'Italia: (2 tappe) Napoli-Roma e Ancona-Forlì
Tour de France: (3 tappe) Caen-Dinan, Marsiglia-Cannes, Nizza-Grenoble
Circuito dei Monti Berici a Vicenza
Predappio-Roma
Coppa Caivano
Campione d'Italia
1931 Giro della Calabria
Giro d'Italia: (4 tappe) Milano-Mantova, Mantova-Ravenna, Roma-Perugia, Perugia-Montecatini
Circuito di Padova
Campione del mondo a Copenhagen
Campione d'Italia
1932 Giro di Campania
Giro di Toscana
Giro d'Italia: (6 tappe) Milano-Vicenza, Ferrara-Rimini, Teramo-Lanciano, Foggia-Napoli, Napoli-Roma, Torino-Milano
Predappio-Roma
Campione d'Italia
1933 Milano-San Remo
Circuito di Belfiore a Mantova
Giro d'Italia: (3 tappe) Milano-Torino, Genova-Pisa, Firenze-Grosseto
Tour de France: (5 tappe) Lilla-Charleville, Evian-Aix les Bains, Aix les Bains-Grenoble, Tarbes-Pau, Caen-Parigi
Campione d'Italia
1934 Giro di Campania
Giro del Piemonte
Giro d'Italia: *vincitore della 22ª edizione* e di 10 tappe: Torino-Genova, Genova-Livorno, Livorno-Pisa, Pisa-Roma, Roma-Napoli, Campobasso-Teramo, Teramo-Ancona, Ancona-Rimini, Rimini-Firenze, Bologna-Ferrara
Gran Premio Valle Scrivia a Novi Ligure
Milano-Modena
Roma-Napoli-Roma
Criterium d'Europa a Nizza
Giro di Lombardia
Giro della Provincia di Milano (con Domenico Piemontesi)
Campione d'Italia
1935 Giro di Campania
Giro d'Italia: (5 tappe) Mantova-Rovigo, Rovigo-Cesenatico, L'Aquila-Lanciano, Lanciano-Bari, Napoli-Roma
Milano-Modena
Giro di Romagna
Giro del Veneto
Giro della Provincia di Milano (con Fabio Battesini)
Sei Giorni di Anversa (con Jules Van Nevel)
1936 *(con la Legnano)*
Gran Premio dell'Industria (con Gino Bartali-Fabio Battesini-Giovanni Gotti)
Giro della Provincia di Milano (con Gino Bartali)
1937 Giro d'Italia: (1 tappa) Roma-Napoli
Criterium di Lugano
1939 Criterium di Firenze
Criterium di Casalecchio di Reno
1942 *(con la Umberto Dei)*
Campione d'Italia di mezzofondo con allenatore

continua da pag. 11

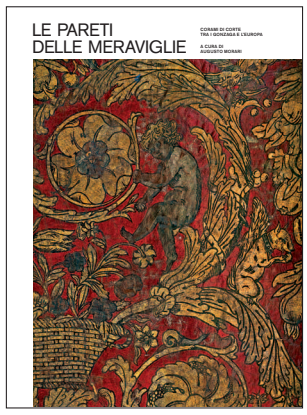
Lo Splendido e Fenomenale duca Vincenzo I Gonzaga

Sandro Sarzi Amadè | parte prima

Prima di concedere in matrimonio la figlia Eleonora, infatti, la famiglia Medici pretese, attraverso il controllo di alcuni luminari della scienza, di dimostrare che il fallimento del precedente matrimonio non fosse stato per responsabilità di Vincenzo. Così girava il mondo !
Vincenzo in seguito, per tranquillizzare tutti, ebbe con Eleonora de' Medici sei figli ed è un fatto certo che ne ebbe, almeno, altri cinque fuori dal matrimonio. Politicamente cercò durante il suo Ducato di trovare un modo, "abbastanza pacifico" per accordarsi con i contestatori e redimere le controversie. Soffocò con difficoltà, ma sempre diplomaticamente (addirittura con l'intervento di Papa Clemente VIII) le frequenti ostilità con i principi di Castel Goffredo e Castiglione delle Stiviere; mantenne, con più facilità del previsto nonostante le continue insidie Savoiarde, la pace nel Monferrato i cui proventi finivano a rimpinguare felicemente le casse mantovane, spesso asfittiche anche per le sfrenate spese e le perdite al gioco del nostro duca. La pace goduta dal Ducato mantovano con il duca Guglielmo continuava, tuttavia, anche con Vincenzo. Nonostante gli episodi privati, che oggi definiremmo vergognosi, seppe mantenersi amici l'imperatore Rodolfo, il pontefice, i re di Spagna e Francia anche elargendo abbondanti doni, prestiti e manifestando, in vari modi, disponibilità alla conciliazione.

continua sul prossimo numero

Eleonora de' Medici (Justus Sustemans, Kunsthistorische Museum), seconda moglie di Vincenzo



Le pareti delle meraviglie

Mariarosa Palvarini

È difficile in tempi di guerra scrivere di bellezza, quella bellezza eterna ed infinita che sta misteriosamente suggellata nelle opere dei grandi maestri, come anche in "cose" affidate alle arti decorative, nate per offrire e conservare negli uomini il senso del "ben vivere" civile, elegante, etico, capace di dare alla vita quotidiana orizzonti rasserenanti.

Da tempo la Fondazione di Palazzo Te esplora questi aspetti, emersi in tempo di pace dalle corti rinascimentali italiane tra cui quella dei Gonzaga a Mantova, ed espone arazzi, disegni, maioliche, bronzetti, gioielli ed altro, preziosi documenti per la ricerca.

Rientra nel progetto questa rara, insolita mostra sul corame a cura di Augusto Morari (18 marzo - 26 giugno 2022 a Palazzo Te), s'intende il cuoio conciato e impreziosito per farne pagine, coprire libri e cofanetti, "spalere" da appendere alle pareti di stanze e creare intimità, celare porte, evitare freddo, umidità, usura, sporcizia.

Come dalle difficoltà, dalle guerre, dalle stragi, dai sacrifici, la storia ha insegnato all'umanità - nonostante tutto - ad andare avanti, così dalle pelli sanguinolente di pecore e capre, con un faticoso lavoro di pulitura e di lavaggi in luoghi nauseabondi, attraverso il lavoro di tante povere mani, favorito da sostanze vegetali o minerali (l'allume), nacque un prodotto morbido, leggero, inattaccabile, impreziosito da decorazioni con oro, argento, colori e lacche, segreti tramandati dal lontano Oriente.

Dalla Cina, attraverso la Via della seta fino alla Persia, alla Turchia, ai regni Arabi passati dalle coste africane alle città spagnole di Cordova, Siviglia e Granada, i cuoi di stile "moresco" fecero conoscere le tecniche di lavorazione di un materiale sul quale stampare motivi non esclusivamente ornamentali, bensì simbolici e stilizzati: fiori in vasi entro cornici ogivali; peonie, zinnie, narcisi, tulipani della cultura di Iznik, cuciti e chiusi da nastri, cordoni ritorti e bordi punzonati per creare effetti luminosi; frutti benauguranti fecondità – i melograni – oppure ciuffi di palme lanceolate allusivi alla gloria, ai quali aggiungere reminiscenze dall'età classica; le rose, il mirto, i nodi intrecciati, comune patrimonio di diversa origine sintetizzati nel termine "moresco", tradotto nel legno delle tavolette da soffitto, nelle miniature, nei tessuti, in broccati e velluti che Venezia, emporio di merci e officina artigianale, imparò a riprodurre.

Dalla parte propedeutica, necessaria per intendere il lavoro di preparazione del cuoio nella bottega del coramaio, Augusto Morari ci conduce negli ambienti di Palazzo Te – le Sale dei Cavalli, di Psiche, dei Venti, delle Aquile – immaginando le pareti coperte di tessuti, arazzi, ricchi corami, appesi ai ganci celati dai "cornisotti", tutte stanze arredate con dovizia di "mobili, stipi, cassoni, sculture antiche e moderne, dipinti".

Attraversata la loggia sul giardino, sorprende poi il visitatore con un *coup de teatre*: la riproduzione fotografica di una parte di stanza, coperta da cuoi decorati e dorati cuciti insieme (l'autentica sta al Musèe des Arts Decoratifs di Parigi), proponendo l'effetto finale cromatico e suggestivo di una antica "spalera" di corame.

Viene ricostruita inoltre in un angolo della sala una minuscola "camera picta" da Andrea Mantegna per il marchese Ludovico Gonzaga in Palazzo Ducale, dove l'artista sembra far scorrere una tenda di cuoio "cordovano" e aprirla sul paesaggio intorno e sul ritratto di famiglia, lasciando in ombra la parete dell'alcova celata da cortine.

Tutto era prezioso in questa stanza, anche il pavimento, proposto in vetro e oro da un maestro veneziano, ma il tempo ha spento i colori: l'azzurro del cielo, i rossi degli encarpi, i blu del tappeto sul camino, l'incarnato dei volti, mortificando la doratura dei tessuti in una tonalità gialla da cui emerge solo la trama dei nodi e simboli della casata.

Morari ha voluto proporre in questa minuscola ricostruzione la memoria di un passato splendido che ancora ama ma non ritrova nel restauro del Te di gusto neoclassico con pareti uniformi ed algide e pavimenti a terrazzo veneziano ideati dal Pozzo.

Finalmente arriviamo alla sorpresa che ci era stata promessa!

Potremmo toccare la spessa superficie sulla quale scivolano o si nascondono gli effetti di luce creati dalle punzonature e dalle decorazioni argentee lavorate a mecca impresse sul cuoio dell'unico ed autentico "Corame Gonzaga", sopravvissuto all'oblio di tanti secoli, marcato a rovescio dallo stemma che rende eccezionale questo ritrovamento.

Dal fondo blu scuro – non più l'azzurro berrettino caro alla madre e richiesto nelle richieste di corami dal duca Federico – compatto come un velluto, spiccano medaglioni raffiguranti un melograno avvolto da foglie d'acanto in uno stretto intreccio vegetale di fastosa, raffinata bellezza rinascimentale, di manifattura forse italiana o spagnola.

Da quel momento in poi la mostra si sofferma sugli esemplari che avviano al Seicento, rivelando una più ampia scelta schematica decorativa ed il ricorso a *grottesche* attinte dal mondo animale e vegetale, quale inesorabile distacco dall'arte orientale ripetitiva ed ostile alla figura umana.

Come in copertina del catalogo, spiccano su fondo rosso splendidi esempi di "racemo abitato" dove putti, scoiattoli, cani, lumache, animano i cuoi usciti da botteghe italiane, utilizzati in diversi modi nell'arredo di ricche dimore, come si vedono ancora nel castello dei Chigi ad Ariccia presso Roma.

Dal repertorio classico vengono fiori, frutti, carciofi, melograni, uva, uccelli, bacche, dove si alternano, nelle maglie ovoidali delimitate da fasce verticali, file di arpie.

Sono proprio queste creature fantastiche, alternate a mostri, che segnano il passaggio al barocco delle preziose "nature morte" esposte in mostra, dipinte dal Porpora, da Mario "dei fiori", dal mantovano Francesco Caldei, autori di meravigliosi mazzi nei vasi, una vera sfida tra la vita e la morte, riscattata dalla bellezza intatta dei fiori dipinti.

Sui corami si trasferisce questa "follia dei fiori", simmetricamente disposti in tralci aperti a libro, "infiorescenze" variopinte e argentate che permettevano tagli e rappezzi.

La gloriosa stagione del corame si conclude a Mantova con la presenza di un artista napoletano, Pietro Mango, attivo alla corte della duchessa Maria Gonzaga, vedova di Carlo di Nevers, al quale si debbono quattro grandi teleri ad olio su cuoio, alcuni frammenti di *Battaglie romane* presentate in mostra, ed una *Circoncisione* firmata. Ancora qualche riflesso della magnificenza del cuoio lavorato risplende in una morbida sacca da viaggio impreziosita da decori e lumeggiature argentate, e da antichi cuscini con al centro del pellame ritagliato un motivo floreale unico: retaggio della necessità di appoggiarsi, di sedere nell'intimità della casa, di usare tappeti e splendenti cortine.

Una volta spento il ricordo delle meraviglie gonzaghesche di "spalere" e "corami", la loro memoria ha nutrito il sogno di Morari ragazzo, che le ha riscoperte e le propone.

Manifattura spagnola o italiana
Corame a medaglione con decorazione a motivi floreali (melograno)
"Corame Gonzaga"
Prima metà del XVI secolo
Cuoio argentato lavorato a mecca
Collezione privata

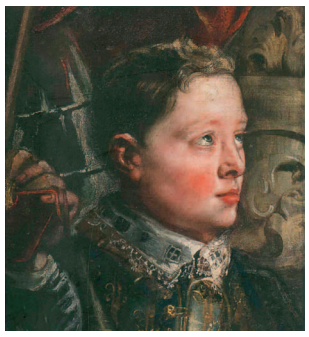
Il Gesù bambino delle mani

Un giallo parzialmente risolto

Bona Boni

Dopo il restauro in atto, vedremo nel suo antico splendore la facciata di Palazzo Cavriani in via Trento. Un palazzo che negli ultimi decenni ha subito un visibile degrado e la dispersione dei tesori che conteneva, finiti in mille rivoli tra passaggi di proprietà, assi ereditari e vendite all'asta. Iniziato intorno alla metà del XVIII secolo, su un terreno della famiglia come tutta l'area alle spalle, il palazzo è un bell'esempio di tardo-barocco progettato dall'architetto bolognese Torreggiani su committenza del marchese Antonio che fu anche l'artefice principale del collezionismo Cavriani, più o meno in coincidenza con la fine dei Gonzaga e la dispersione conclusiva dell'immenso patrimonio ducale. Forse in questo frangente (o in altra occasione non nota, anche di semplice scambio tra famiglie patrizie) arrivò dalla Reggia nella collezione Cavriani un dipinto su tela, copia di un dipinto su muro di Bernardino di Betto (il Pinturicchio) che già Vasari nelle sue *Vite* descriveva e collocava negli appartamenti privati di papa Alessandro VI Borgia, più precisamente nel cubicolo, la camera da letto, sopra la porta che immetteva nel guardaroba.

La passione per le copie, soprattutto stravaganti, fu una caratteristica del collezionismo Gonzaga ma in questo caso la motivazione sembra essere più politica che di curiosità artistica, espressione delle tensioni fra gli stati italiani, in particolare fra i Farnese e i Gonzaga, emerse vistosamente in occasione dell'annullamento del matrimonio tra Margherita e Vincenzo. L'anno della copia (posteriore all'originale di più di un secolo) è il 1612 in cui morirono sia il duca Vincenzo sia di vaiolo il figlio Francesco, suo successore. Nei pur pochi mesi di regno, il giovane duca Francesco IV si pose sulla strada paterna del collezionismo ed è in questo contesto che si colloca la realizzazione della copia. Lo chiarisce il carteggio conservato nell' Archivio di Stato di Mantova fra il segretario del giovane duca e l'emissario gonzaghesco a Roma, monsignor Aurelio Ricordati. Scrive il monsignore di aver ottenuto col dono di un paio di calze di seta dal guardarobiere di Scipione Borghese, il nuovo inquilino di quelle stanze, la possibilità di copiare l'affresco nascosto da un telo fissato con fittissimi chiodi e con sopra un altro dipinto, una rassicurante Madonna del Popolo. Aggiunge di aver dato l'incarico a Pietro Facchetti, pittore mantovano trasferitosi a Roma negli anni '80 del '500, noto come copista e soprattutto come consulente e intermediario d'arte. I duchi acquistavano a Roma anche sulla base dei suoi consigli tanto che Vincenzo lo consultò per comprare la Morte della Vergine di Caravaggio suggeritagli da Rubens. Il monsignore comunica poi il costo del lavoro di Facchetti e dei materiali utilizzati, ragguaglia sui tempi dell'esecuzione, ma soprattutto dà conto della scelta dell'immagine da copiare.



Pietro Facchetti, Madonna con il Bambino benedicente, Mantova (?) collezione privata. A destra, Agostino Incisa della Rocchetta, Madonna col Bambino benedicente e Alessandro VI, disegno 1947

Pieter Paul Rubens, Ritratto di Francesco IV, Mantova

La scena (secondo Ricordati, che raccoglie il gossip romano, ma anche le precedenti, e più solide testimonianze di Vasari e di Rabelais) ritrarrebbe, sotto le vesti della Madonna, Giulia Farnese che tiene in braccio il Bambino Gesù, avendo ai suoi piedi papa Alessandro VI Borgia orante. Per quanto sia il personaggio principale, non è papa Borgia che interessa al Gonzaga, bensì i Farnese; questa scena sarebbe infatti, nelle parole di Ricordati, "l'effigie dell'origine di casa Farnese", dinastia affermatasi nel panorama dei potenti italiani proprio a partire da Giulia, bellissima e amatissima concubina di papa Alessandro, lei poco più che ventenne, lui oltre la sessantina, Giulia Farnese che aveva preso il posto di Vannozza Cattanei, amante storica di Alessandro e madre dei celebri Lucrezia e Cesare. Dunque un'opera *malignamente* stravagante, fatta per dileggiare i Farnese, in un contesto dove rivalità familiari e tensioni politiche potevano prendere la strada dello scherno, della calunnia infamante anche a distanza di tempo.

Perugia, Villa Spinola, Fondazione Guglielmo Giordano: Pinturicchio, Bambin Gesù delle mani (dal 1995 collezione Romano Freddi)

Quando il dipinto giunse nella collezione Cavriani forse tutto questo era dimenticato tanto che la marchesa Aliana nel novembre del 1940 lo attribuiva a Francesco Francia mentre lo mostrava al marchese Giovanni Incisa della Rocchetta, in visita nel palazzo di via Trento con la madre e il fratello Agostino, ma Incisa della Rocchetta, studioso d'arte e occhio allenato, riconobbe subito in quella copia i due lacerti, una Madonna e un Bambino, presenti nella collezione della sua famiglia, come eredità della madre, principessa Eleonora Chigi.

Si tratta ora di capire perché quelle due parti furono isolate dalla scena complessiva e come siano passate da una parete dei Palazzi Apostolici nella collezione Chigi.

In un primo tempo fu papa Paolo III Farnese, fratello di Giulia, ad occultare la scena sotto la doppia/tripla copertura per far sparire la prova del peccato originale della sua famiglia, Di più non aveva fatto o potuto fare. Si trattava pur sempre di un'opera di Pinturicchio, artista molto amato presso la corte papale.

Dopo un secolo invece, papa Alessandro VII Chigi, che pure nel nome da papa si era coraggiosamente richiamato a Rodrigo Borgia, volle distruggere la memoria del suo scandaloso predecessore e dell'Alessandro VI inginocchiato si persero le tracce, mentre la Madonna e il Bambino benedicente, collocati in sontuose cornici dorate e intagliate, di fatto indipendenti, entrarono nella collezione di famiglia, arrivando per eredità fino ad Eleonora Chigi della Rocchetta.

Ma la *damnatio memoriae* (o *cancel culture*, come si dice oggi, a proposito di opere o intitolazioni considerate non "politicamente corrette") è stata solo parziale e temporanea. Erano rimaste vive e operanti le testimonianze scritte a cui vanno aggiunte la scoperta e la trascrizione nel 1913 da parte di Alessandro Luzio del carteggio fra Ricordati e Francesco IV, trascrizione ripresa recentemente da Barbara Furlotti. Un insieme documentario che spingeva a cercare e ad identificare la scena originale, ma per centrare l'obiettivo mancava la prova e per molto tempo si è andati a tentoni, con ipotesi diverse.

Il caso – la visita di corte sia a Mantova a seconda guerra mondiale iniziata – e l'occhio esperto unito alla memoria storica familiare di Giovanni Incisa della Rocchetta hanno inopinatamente chiuso il cerchio e permesso di ricostruire una lunga storia peraltro non ancora terminata.

Il " Bambino Gesù delle mani" nel 2004 è arrivato sul mercato antiquario, venduto dalla famiglia Chigi-Della Rocchetta e acquistato da un gruppo industriale di Perugia (Pinturicchio insieme a Perugino rappresenta la migliore tradizione pittorica umbra) che ne ha dato la gestione alla Fondazione Guglielmo Giordano, promotrice, dopo un accurato restauro, di esposizioni itineranti in Italia e all'estero.

Bambino Gesù "delle mani" perché? Perché, se si osserva l'immagine, oltre alle sue, ci sono due mani che lo sorreggono, quelle della Madre, e un'altra che ne accarezza il piede destro, la mano di Alessandro VI, come mostra la copia del Facchetti, un gesto di grande delicatezza oltre che familiare e privatissimo, compiuto solo in alcuni dipinti dal più anziano dei Re Magi.

L'immagine della Madonna invece probabilmente è rimasta della vecchia proprietà, mentre della copia del Facchetti, già in Palazzo Ducale e poi in Palazzo Cavriani, non si conosce il destino. A Mantova tuttavia se ne conserva una fotografia in Archivio di Stato (archivio fotografico Calciolari), pubblicata nel bel libro del 2012 a cura di Daniela Ferrari sulla famiglia Cavriani e sul suo archivio.

Molte cose sono venute alla luce, forse le più importanti, ma non tutte, non ultimo un ritratto certo di Giulia Farnese, che permetta di affermare con sicurezza che la Madonna della soprapporta dell'appartamento privato di Alessandro VI è veramente la giovane e bella iniziatrice della fortuna dei Farnese.

A Mantova dal mondo

Due preziosi dalla Baviera

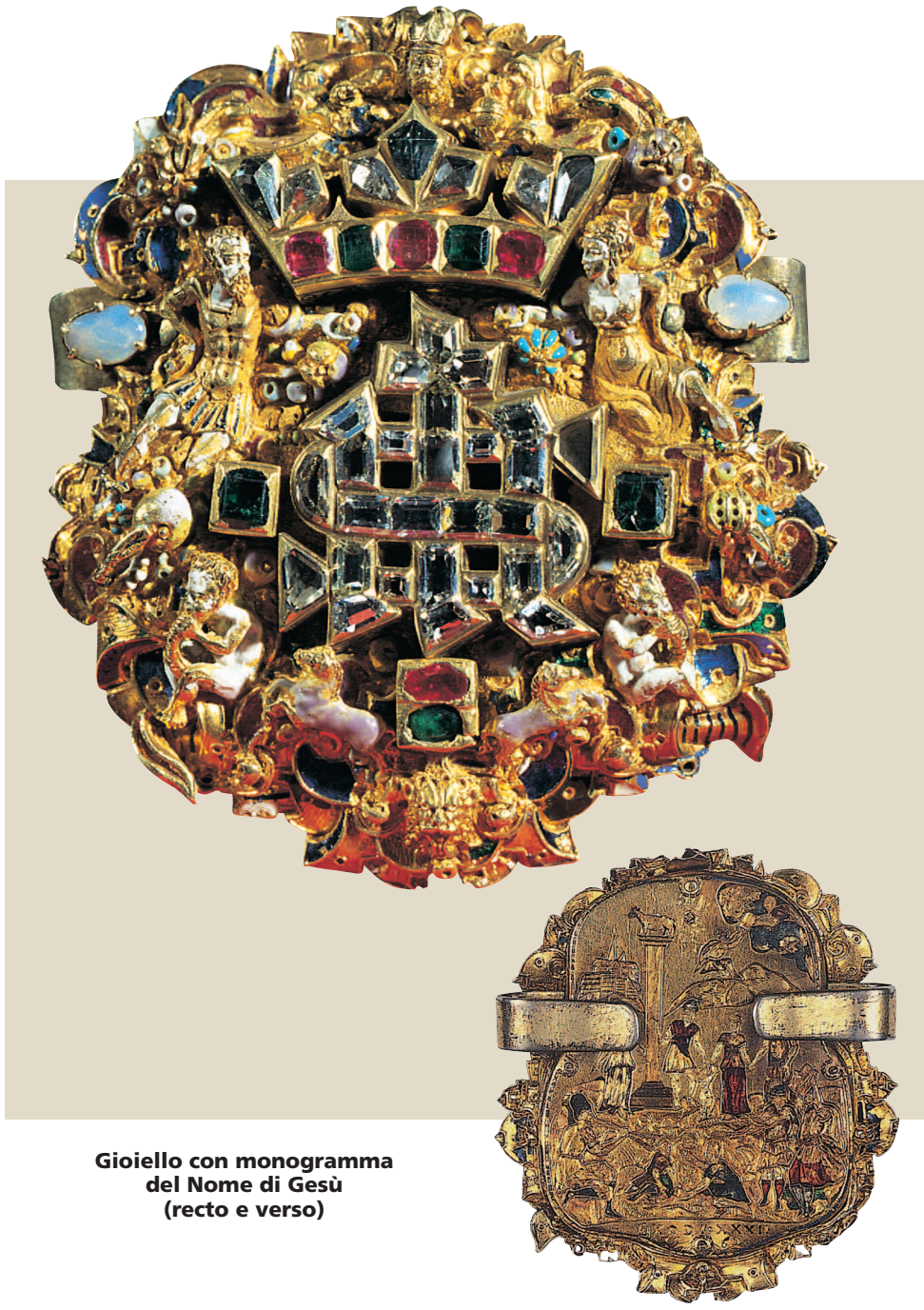
Roberto Brunelli

Possiamo concludere la segnalazione dei principali oggetti del Museo diocesano venuti dall'estero, con due opere di oreficeria realizzati in Germania, e più precisamente in Baviera. Quasi a rettificare la diffusa opinione che l'arte tedesca sia poca e povera cosa, queste due opere attestano una perizia che lascia supporre una consolidata tradizione: e infatti se ne trovano nei musei tedeschi, e quasi soltanto là, analoghi esempi.

La prima opera, databile agli ultimi decenni del Cinquecento e di una forma usata dagli orefici della città bavarese di Norimberga, è una coppa con coperchio in argento dorato, inciso e cesellato con nastri e volute intorno a putti e busti e, lungo il fusto, tre piccole figure di sirene nonché, all'interno del coperchio, un vistoso stemma nobiliare non identificato ma di certo non mantovano. Da notare poi la forma della coppa a sei lobi, in perfetta corrispondenza con quelli del coperchio: una forma che richiama quella di un fiore oggi poco noto, in virtù del quale simili coppe sono dette "ad aquilegia".

Come e quando questo oggetto sia giunto a Mantova, esattamente non si sa. Esso nacque per usi profani, come coppa da mensa (lo suggerisce anche il fatto che tutte le figure ornamentali sono di soggetto profano); ma pare sia da identificare tra gli oggetti donati dal duca Guglielmo Gonzaga alla sua basilica di Santa Barbara, dove fu ornata dapprima da una statuetta della santa e poi, quando divenne contenitore di una porzione del Preziosissimo Sangue, dalla crocetta apicale tuttora presente.

La Baviera ritorna anche nell'altro oggetto, quell'opera rarissima e preziosissima che è divenuta quasi il simbolo del Museo, il fastoso gioiello d'oro, smalti, perle e pietre preziose, tra le quali diamanti disposti a formare il trigramma del Nome di Gesù. Del trigramma le opere del Museo offrono anche altri esempi, tra cui quelli che richiamano il suo ideatore, san Bernardino da Siena: egli fu un famoso predicatore, che parlava nelle piazze per poter accogliere le folle accorse ad ascoltarlo; precorritore dei sussidi audiovisivi, alla fine delle prediche egli mostrava una tavola dipinta, sempre la stessa, che condensava il senso di quanto aveva spiegato a voce. Sulla tavola era rappresentato il trigramma, cioè le lettere IHS, con un'asta della seconda lettera prolungata in altezza a formare una croce, e il tutto al centro di un sole raggiante. Significato: IHS è l'acrostico del latino *Iesus hominum salvator*, vale a dire, Gesù è il salvatore degli uomini; lo ha fatto mediante la croce; per questo è (spiritualmente) il nostro sole, che ci dona luce e calore e quindi la vita.



Gioiello con monogramma del Nome di Gesù (recto e verso)

San Bernardino fu tanto incisivo, che la sua tavoletta venne riprodotta spesso sugli edifici pubblici (ne sono esempi il Palazzo vecchio a Firenze e il Palazzo pubblico a Siena) e sulle case private. A Mantova se ne trova ancora qualcuna, dopo che il santo, nel 1418 e nel 1421, è passato pure da noi; il Museo espone la riproduzione marmorea della tavoletta, rinvenuta appunto su una casa mantovana. Ma evidentemente questo simbolo religioso si è diffuso ben oltre l'ambito nostrano, se è riprodotto anche sul gioiello realizzato in Baviera. Esso giunse a Mantova nel 1562, come dono per il battesimo del poi duca Vincenzo Gonzaga, da parte del padrino e della madrina, gli zii duchi di Baviera (Alberto V e Anna d'Austria, sorella di Eleonora, moglie di Guglielmo Gonzaga e dunque madre di Vincenzo). L'occasione sacramentale del dono motiva il soggetto, che vede il citato trigramma sormontato da una corona e attorniato da varie figurine, mentre sul retro è raffigurato, in oro e smalti, l'episodio veterotestamentario del vitello d'oro: in alto è Mosè mentre riceve le tavole della Legge, e al centro lo stesso Mosè che le spezza quando vede il popolo corrotto dall'adorazione del vitello d'oro.

È appena il caso di rilevare la finezza di questo programma iconografico: il gioiello è nato come pendente da portare al collo, sicchè il retro, piatto, poggiava sul petto nascondendo il soggetto, cioè la falsa fede, mentre la fede vera, sintetizzata dal Nome di Gesù, splendeva alla vista nel fulgore dell'oro e delle gemme.

La coppa e l'interno del coperchio

LA REGGIA

giornale della Società per il Palazzo Ducale fondato da Luigi Pescasio

Direttore responsabile
Alessandro Colombo

Redazione
Viale Italia, 19 – 46100 Mantova
c/o Studio Scardovelli Associati
lareggia@societapalazzoducalemantova.com

Grafica e stampa
Publi Paolini s.r.l.
Via R. Zandonai, 9 – 46100 Mantova

Gli autori si assumono la responsabilità del contenuto dei testi. Tutti i diritti sono riservati. La collaborazione è gratuita. I materiali inviati non vengono restituiti. I testi dovranno pervenire in copia cartacea (formati .doc oppure .rtf) e corredati da un apparato iconografico di adeguato livello qualitativo per il quale sia stata chiesta l'autorizzazione a pubblicare.

Hanno collaborato a questo numero
Paolo Bertelli, Bona Boni
Roberto Brunelli
Adriana Businelli Cremonesi
Roberto Floreani
Maurizio Ottorino Ghizzi
Learco Guerra, Stefano L'Occaso
GianCarlo Malacarne
Mariarosa Palvarini Gobio Casali
Sandro Sarzi Amadè, Rodolfo Signorini

Società per il Palazzo Ducale di Mantova

La Società per il Palazzo Ducale di Mantova, fondata nel 1902, è la più antica associazione di volontariato culturale d'Italia. Gli scopi della "Società" sono: "contribuire alla tutela, alla conservazione, all'accrescimento e alla conoscenza del patrimonio storico, artistico e culturale del Palazzo Ducale, nonché di altri beni mantovani; prestare collaborazione agli Enti preposti a tali scopi (...), concorrere alla formazione di un'elevata coscienza di questi valori specie tra i giovani" (dall'art. 2 dello Statuto). "L'associazione, senza fini di lucro e con l'azione diretta personale e gratuita dei propri aderenti, (...) potrà interessarsi oltre che al Palazzo Ducale, anche di altri monumenti della città e della provincia, nonché promuovere e partecipare a quelle attività che contribuiscono a sviluppare, nella cittadinanza, la conoscenza del patrimonio artistico mantovano e accrescere la consapevolezza della propria appartenenza al territorio" (dall'art. 3).

Presidente
Graziano Mangoni

Vicepresidente
Nicola Bernini

Segretaria
Adriana Businelli Cremonesi

Tesoriere
Gabriele Avanzini

Consiglieri
Franco Amadei
Raffaella Businelli
Paola Cabrini
Alessandro Colombo
Maurizio Ghizzi
Aristide Ronconi
Sandro Sarzi Amadè

Presidente Onorario
Mariarosa Palvarini Gobio Casali

Presidente Emerito
Gianpiero Baldassari

Collegio dei Revisori
Monica Baldassari
Antonio Biffi
Stefano Trentini

Collegio dei Probiviri
Elio Benatti
Carlos Gonzaga di Vescovato
Eva Castagnoli

Quote associative
Soci studenti: € 20
Soci ordinari: € 60
Familiare: € 20
Soci benemeriti: da € 100

I versamenti vanno effettuati con bonifico cul c/c attivo presso Banca Monte dei Paschi IBAN IT 42 P 01030 11509 000004918265 BIC: PASCITMM

oppure sul sul c/c postale n. 34821264 intestato alla Società. In alternativa, è possibile recarsi direttamente nella sede in piazza Sordello 42 (il mercoledì ore 15.30-17.30; il sabato ore 10.00-12.00) . Il contributo associativo dà diritto a ricevere gratuitamente *La Reggia* e a partecipare alle iniziative del sodalizio.

La Società per il Palazzo Ducale online
www.societapalazzoducalemantova.com

E-mail segreteria
segreteria@societapalazzoducalemantova.com

E-mail La Reggia
lareggia@societapalazzoducalemantova.com