



Paolo Bertelli
Nicola Sodano

CHIESA di OGNISSANTI



Storia e arte
Note sul restauro

PAOLO BERTELLI - NICOLA SODANO

Il restauro della chiesa di Ognissanti: il barocco a Mantova

STORIA E ARTE
NOTE SUL RESTAURO

Presentazione

Mons. Giangiacomo Sarzi Sartori

Mantova 2011





Diocesi di Mantova



Associazione
Amici di Ognissanti
e Sant'Orsola



SUCCURSALE DI MANTOVA



Audi

Filippini Auto S.p.A.



Il presente volume è accompagnato, in 500 copie sulle 750 tirate, da un Dvd che viene allegato a titolo gratuito. Per la sua realizzazione si ringrazia l'emittente televisiva mantovana TeleMantova, e in particolare la direttrice Monica Bottura con il giornalista e conduttore Nicola Facchini, nonché lo sponsor Audi - Filippini Auto S.p.A.

Le immagini, la cui fonte non è citata, fanno parte dell'archivio A&R o dell'archivio Paolo Bertelli, Mantova. Tutti i diritti sono riservati ai rispettivi autori, sia per i testi sia per le immagini.

In base alle leggi sull'editoria ogni riproduzione di quest'opera, anche parziale e realizzata con mezzi fotomeccanici e/o su supporto informatico, è illegale e vietata.

Stampa: Cierre Grafica soc. coop. - Sommacampagna (VR)

© 2011 - Editoriale Sometti - Mantova
Piazza Canossa, 4a/4b
Tel. 0376.322430 - www.sometti.com
ISBN 978-88-7495-414-8

Presentazione

Sono particolarmente lieto di conoscere e presentare questa interessante e piacevole pubblicazione attraverso la quale si rende noto uno studio accurato e ricco di informazioni circa uno dei più significativi monumenti della nostra città, la chiesa di Ognissanti.

L'opera nasce dallo studio e dalla ricerca dell'architetto Nicola Sodano che ne ha curato il restauro e dello storico Paolo Bertelli; ma lungi dal rimanere un testo destinato soltanto agli eruditi cultori della storia e dell'arte locale, la sua pubblicazione lo rende accessibile a tutti. In tal modo si crea giustamente attenzione attorno a un edificio sacro che ci è noto, ma che non conosciamo altrettanto bene nella sua ricchezza storico-artistica e nella sua singolare portata tra il susseguirsi dei fatti che hanno segnato la vita della Diocesi e della stessa città di Mantova.

Anche per questi motivi desidero esprimere la mia personale riconoscenza, ma anche il vivo compiacimento del nostro Vescovo Roberto e della Chiesa particolare mantovana, per l'impegnativo lavoro che si è compiuto sull'edificio e per questo contributo che viene dato alle stampe e che, documentando la storia della bella ed elegante chiesa di Ognissanti oltre l'ingente lavoro di restauro di cui ha necessitato nelle varie fasi che hanno condotto alla sua definitiva sistemazione, di fatto rende fruibile alla cittadinanza, ai fedeli e al visitatore una delle importanti testimonianze artistiche e di fede che fanno e hanno fatto parte della nostra storia.

Studiando lo svolgersi delle vicende complesse e appassionanti dei monumenti artistici come in genere la storia degli edifici sacri e religiosi, non si può non ricordare uno dei famosi "Messaggi" con cui si chiuse il Concilio Vaticano II, dedicato agli artisti: «A voi tutti artisti che siete innamorati della bellezza e che per essa lavorate... pittori, scultori, architetti... A voi tutti la Chiesa dice... se voi siete gli amici della vera arte, voi siete nostri amici! Da lungo tempo la Chiesa ha fatto alleanza con voi. Voi avete edificato e decorato i suoi templi, celebrato i suoi dogmi, arricchito la sua liturgia. Voi l'avete aiutata a tradurre il suo messaggio divino nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere sensibile il mondo invisibile...».

Che questo pensiero sia fecondo e continui ad accompagnarci mentre la chiesa di Ognissanti felicemente restaurata, riordinata e recuperata anche per le azioni liturgiche, a partire da una migliore disposizione dello spazio celebrativo, continua a svolgere – ma ora in maniera più luminosa e attraente – il suo servizio come un "bene culturale" prezioso da ammirare e da custodire e la casa della comunità cristiana parrocchiale da apprezzare per la sua bellezza e da mantenere viva in tutta la ricchezza dei valori e dei significati che ci ha trasmesso fino ad oggi e che ancora oggi consente di sperimentare e condividere.

Mons. GIAN GIACOMO SARZI SARTORI
Vicario Generale

Introduzione

Questo volume nasce dall'incontro di una serie di fortunate circostanze e di fattive intelligenze al servizio del recupero del patrimonio storico e artistico cittadino. Dopo aver dato nuova vita alla chiesa di Sant'Orsola, la parrocchia di Ognissanti, si è impegnata per il restauro della parrocchiale cittadina. Un tempio tardobarocco ma di fondazione medioevale, le cui linee risultavano fortunatamente non impoverite ma notevolmente appesantite dal tempo, dall'inquinamento e dall'incuria. Se il restauro delle facciate (progetto 1995 - realizzazione 2000) aveva dato dignità sia all'edificio, sia al corso sul quale sorge il tempio, l'intervento sull'interno (2007-2008) ha restituito una bellezza che si credeva perduta: dipinti, marmi, stucchi e intonaci ora sono perfettamente fruibili e affidati alla comunità che li custodisce. L'incontro tra la storia, che ha visto un attento recupero delle fonti antiche, l'arte, le tecnologie avanzate e le capacità artigianali, ha saputo ridar vita a una chiesa che aveva, proprio per il suo aspetto dimesso, un sapore anonimo e, forse, veniva considerata distrattamente anche dagli stessi mantovani. Il lavoro, che ha impegnato esperti, studiosi, artigiani e una lunga serie di professionalità, non ha evitato importanti riflessioni sul versante della storia, del dato materiale, delle provocazioni portate dal mettere mano ad un edificio antico che deve esser reso bello e fruibile secondo le norme vigenti e secondo le esigenze del culto. Senza perdere di vista, ovviamente, quanto il fervido dibattito sul restauro architettonico ha affermato nei tempi più recenti. L'amore per il passato, la passione per il recupero dell'antico, la dignità ritrovata di uno spazio della fede sono il metro con il quale il lavoro è stato eseguito, dai primi rilievi alla consegna della chiesa alla comunità di Ognissanti e San Barnaba e a tutti gli amanti dell'arte. La parrocchiale cittadina ora si mostra nella veste più bella: la luce ritrovata permette una corretta lettura dello spazio interno, le opere d'arte restaurate si integrano con la sistemazione moderna dello spazio liturgico, servizi e impianti consentono una fruizione dell'ambiente che è completa, ma nel contempo si muove nel rispetto dell'antico, nella tutela dello spazio, nella salvaguardia della storia e della tradizione.

Queste pagine consegnano a quanti lo vorranno l'impegno di chi si è prodigato per il restauro, nessuno escluso, con la precisa volontà di essere strumento per la comprensione del tempio e degli ambienti annessi, desiderio di essere memoria di quanto compiuto, speranza di aver restituito al meglio un edificio sopravvissuto alle ingiurie del tempo e degli uomini. A tutti noi, spetta ora il difficile compito di mantenerlo vivo e curato, proprio perché la bellezza che noi oggi vediamo possa perpetuarsi.

Dott. PAOLO BERTELLI

Dott. Arch. NICOLA SODANO

PAOLO BERTELLI

PARTE I

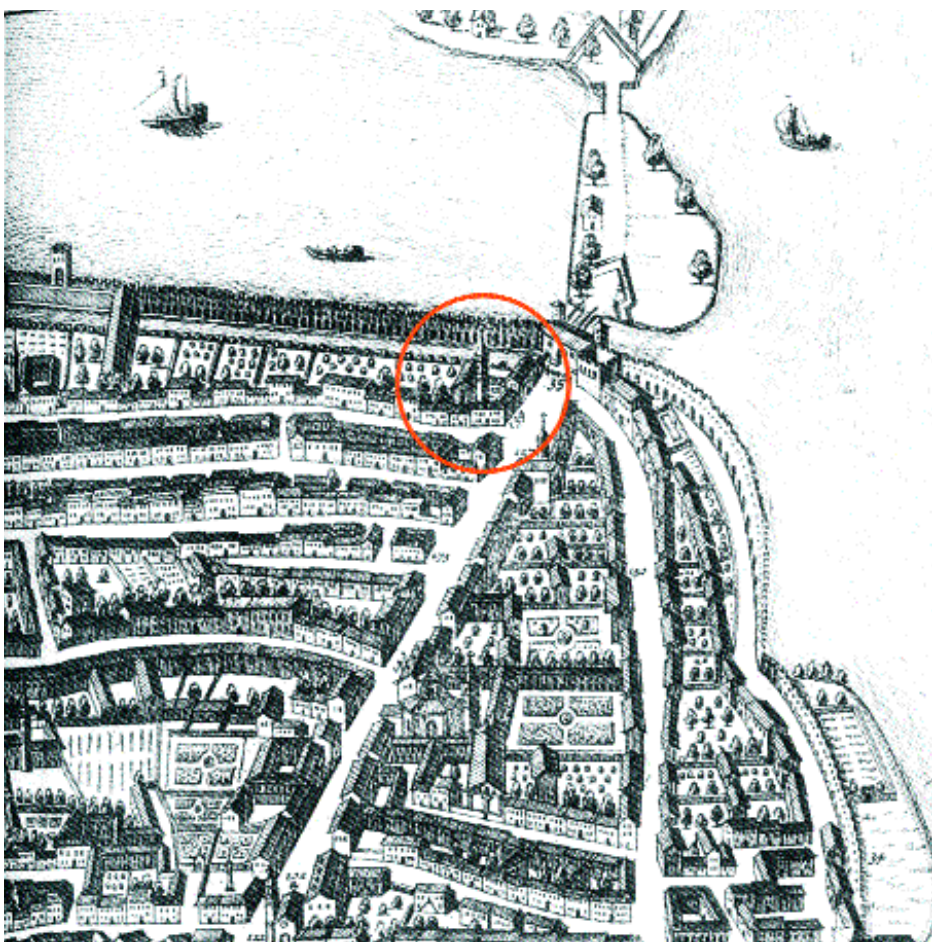
L'ANTICA PARROCCHIALE DI OGNISSANTI
STORIA E ARTE

*Alla cara memoria di Luigi Pescasio
(1915-2000)*

La storia

Tra le chiese cittadine fortunatamente sopravvissute al lungo periodo di soppressioni, demanializzazioni, vendite e demolizioni che così pesantemente ha intaccato il volto della città tra Sette e Ottocento è la parrocchiale di Ognissanti. Posta ai margini del tessuto urbano, nonostante alcune pregevoli opere d'arte in essa contenute, raramente ha suscitato l'interesse di visitatori e turisti, non solo per la sua localizzazione, ma anche a causa del suo aspetto grigio e dimesso che la caratterizzava prima del recente restauro.

Un primo aspetto, significativo, riguarda la collocazione del complesso già benedettino. Non è un caso che sorga a poca distanza dall'antica Porta Pra-



L'antico complesso benedettino di Ognissanti individuato nella pianta di Pierre Mortier del 1704.

della,¹ e al limitare delle mura cittadine. Le prime occorrenze, infatti, non parlano della chiesa, quanto dei vari edifici che si elevavano nell'isolato e che costituivano l'antico "Spedale di Ognissanti", istituzione, poi passata alle dipendenze del Monastero di San Benedetto in Polirone, che si credette fondata da Matilde di Canossa intorno all'anno 1080.²

Di fatto un ospedale di Ognissanti è ricordato sin dal 1159;³ mentre uno xenodochio «con chiesuola sotto il titolo di s. Rocco» viene rammentato da Bottoni.⁴ In questo contesto, caratterizzato da rari documenti e da più di un punto nebuloso, si inserisce una lunga riflessione di Paolo Piva, realizzata nel solco dell'ampio studio riguardante la Cappella dei Morti e le sopravvivenze romaniche della chiesa.⁵ Lo storico, infatti, approfondì l'antica questione relativa alla coincidenza tra l'ospedale di Ognissanti e l'*hospitio pauperum quod comitissa Matildis sub muro Mantuae olim construxerat et possessionibus dotatum*, che venne sottratto nel 1101, o nell'anno seguente, dal cardinale Bernardo degli Uberti, di concerto con Matilde, ai monaci di Sant'Andrea, e affidato ad Alberico, abate di San Benedetto Po.⁶ Piva, dopo aver affrontato la lettura diretta dei documenti (che Torelli aveva proposto con una trascrizione non completa), ritiene che l'ospedale di Matilde e quello di Ognissanti furono cose distinte, avendo il primo, infatti, sede in San Martino; a sovrapporre le istituzioni fu anzitutto Benedetto Luchino nel 1592.⁷ Quindi, dopo di lui, una pleora di storici che si appoggiarono al suo scritto, aumentando il disordine. Più vicino alla realtà fu Federigo Amadei, che invitò, invece, a prendere direttamente in considerazione il documento di Bernardo degli Uberti, non intuendo, però, la differenza esistente tra i due ospedali.⁸ L'errore proseguì nel tempo: così Davari, ad esempio, nelle *Notizie storiche topografiche...*⁹ Si deve ad Ercolano Marani, nel 1970, l'individuazione dell'ospedale matildico con la cappella di San Martino, corrispondente dunque all'attuale parrocchiale dedicata al santo del mantello e certamente distinto da Ognissanti: basti pensare al fatto che San Martino risultava, all'epoca dei fatti, nella cerchia delle mura, posta vicino ad esse, mentre Ognissanti ne era al di fuori.¹⁰ La lettura dei documenti toglie ogni dubbio. Secondo Piva «niente di più probabile dunque che Ognissanti fosse una fondazione posteriore all'ospizio matildico, in un momento di sviluppo successivo della città».¹¹ La ricostruzione degli eventi storici vede l'ospedale di Ognissanti concesso per la prima volta al Polirone nel 1159 da parte di Adriano IV.¹² Estremamente particolare è ciò che avviene nel 1177: Alessandro III non cita Ognissanti in una conferma di beni al Polirone; si vede costretto, quindi, ad emanare un secondo documento che comprenda la realtà cittadina.¹³ Probabilmente si trattò di un errore materiale, al quale si riparò con un'ulteriore conferma dedicata ad Ognissanti, certo è che proprio a causa del primo documento "lacunoso", e fino al XVIII secolo, il complesso ospedaliero non viene citato più nelle "carte" pontificie (che evidentemente si rifanno, di volta in volta, a quelle precedenti).

Piva, inoltre, avanza un'ipotesi: che Ognissanti abbia ereditato (quando il Polirone perdette, in data non nota, San Martino) «*di fatto* quel ruolo di



Porta Pradella durante l'alluvione del 1917.

sede amministrativa mantovana di Polirone che S. Martino sembra possedere già nei documenti del periodo 1127-1150. Fatto sta inoltre che la chiesa di S. Martino e il suo priore spariscono dai documenti editi dal Torelli dopo il 1150, mentre nel 1159 Ognissanti è assegnato al monastero di Polirone. Non è il caso certamente di spingere le ipotesi oltre un certo limite, ma non vorrei che Ognissanti fosse stato concesso a Polirone proprio per compensare la perdita dell'ospedale e chiesa di S. Martino. Ciò tuttavia sarebbe contraddetto dal fatto che solo pochi anni dopo, nel 1168, i due ospedali sono citati assieme. È preferibile dunque pensare alla perdita successiva di S. Martino».¹⁴

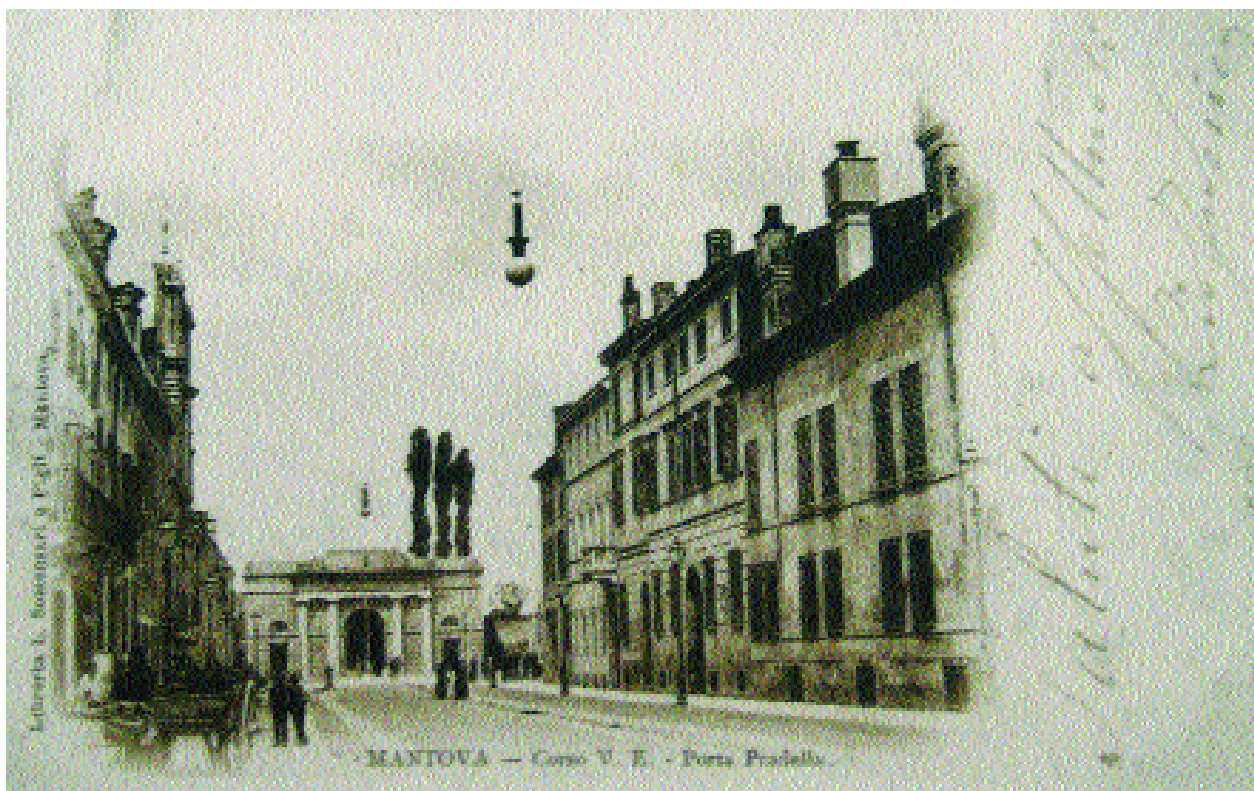
Come si rammentava poc'anzi, un aspetto significativo riguarda la collocazione del complesso, appunto ai margini della città, nei pressi di Porta Pradella e in fregio alle mura della terza cerchia. Tale ubicazione rispondeva ad una tipologia usuale: risultava estremamente funzionale dislocare uno "Spedale" appena all'interno delle mura cittadine accanto ad una porta a difesa di una importante via di comunicazione, quale quella che conduce verso Cremona e Milano da un lato e Parma dall'altro. Similmente a Mantova numerosi erano gli ospedali disposti in prossimità delle mura cittadine proprio per la loro funzione di accoglienza dei pellegrini e di filtro sanitario. Alcuni erano di dimensioni piuttosto ridotte, altri risultarono inadeguati al momento dell'ampliamento della cerchia delle mura cittadine.

Tra Tre e Quattrocento numerose sono le novità riguardanti Ognissanti. Nel complesso «era solito dimorare, nei soggiorni mantovani, il vescovo di Trento Filippo Bonacolsi».¹⁵ Nel giro di pochi decenni, nel 1322, l'ospizio venne trasferito al Polirone;¹⁶ contestualmente avvenne la ricostruzione della chiesa con «annesso ospizio».¹⁷ In questo ambito, inoltre, si inserisce (come affermato da don Rubini), la nascita della parrocchia. Secondo lo studioso con il ritorno tra i possedimenti polironiani di San Martino (che divenne la sede cittadina dell'abate), Ognissanti vide il cambiamento di funzione,



Porta Pradella e il campanile di Ognissanti visti da ovest (da una cartolina di inizio '900).

anche in conseguenza della forte urbanizzazione dell'area: assunse le funzioni parrocchiali («la parrocchia è sicuramente esistente nei primissimi anni del Quattrocento»), probabilmente vedendo cessare la vita conventuale («sicuramente assente nella seconda metà del Trecento»).¹⁸ Nel 1385 il clero della cattedrale si separò da quello delle altre chiese creando una distinzione tra clero intrinseco ed estrinseco: a quest'ultima congregazione apparteneva anche la chiesa di Ognissanti.¹⁹ Ad inizio Quattrocento l'ospedale fu investito da una serie di novità: nel 1406 a Venezia Francesco I Gonzaga, signore di Mantova, dettò il suo testamento. Tra le volontà compare anche quella secondo la quale i «*monasteria Sancti Mathei de Miareto et Omnium Sanctorum ac Sancti Bartholomei uniantur et incorporentur ordini, conventibus seu fratribus Sancti Pauli Primi Heremite, sancti Ambrosii et Celestinorum. Et si poterit obtineri unio vel translatio predictorum trium monasterium, tunc volo et mando quod in uno eorum ordinetur et construatur unus conventus fratrum Sancti Pauli, in alio fratrum Sancti Ambrosii, et in tercio fratrum Celestinorum Sancti Benedicti seu Sancti Petri de Morrono*».²⁰ Pochi anni più tardi, inoltre, nel 1425, Guido Gonzaga, titolare della Commenda di San Benedetto in Polirone, col secondo di tre trattati cedeva ai benedettini di Santa Giustina «oltre alla disponibilità del complesso degli edifici monastici polironiani, agli *ornamenta et libros ac utensilia*, e a parte del patrimonio fondiario, anche il *monasterium Omnium Sanctorum de Mantua quod est membrum dicti monasterii sancti Benedicti cum omnibus iuribus et possessionibus suis*».²¹ Quando poi a Polirone si insediarono i riformati, Ognissanti uscì dal regime della commenda (insieme all'insediamento di San Benedetto) e



assunse il ruolo di centro amministrativo e ospizio monastico, continuando comunque ad assolvere alle funzioni parrocchiali.²² Questo inoltre comportò l'estinzione del priorato (che era un ente dotato di precisa individualità giuridica) e Ognissanti divenne la sede, separata dalla clausura, nella quale operava il Cellerario, al quale era affidata l'attività amministrativa del monastero. Rubini colloca questo cambiamento nel 1434, quando il responsabile divenne un monaco della congregazione di Santa Giustina, Giacomo da Castelfranco. Giustamente si rammenta anche l'esistenza dell'archivio, in Ognissanti, che certamente si spiega alla luce della sua nuova funzione amministrativa.²³ Per adeguare ed accentrare i vari servizi ospedalieri, nel 1442 il marchese Gian Francesco Gonzaga era stato autorizzato da papa Eugenio IV ad elevare un nuovo ospedale, che comprendesse gli altri nosocomî cittadini. Il progetto fu, però, approvato da Nicolò V nel 1449 ed ebbe inizio con Ludovico II verso il 1450.²⁴ L'antico Spedale di Ognissanti, comunque, venne demolito nel (o più probabilmente entro il) 1475 e sostituito da una nuova struttura.²⁵ Per quanto riguarda la chiesa parrocchiale intorno alla metà del secolo furono realizzati profondi interventi di restauro e di decorazione delle cappelle.²⁶ Su queste preesistenze venne edificata la chiesa tardobarocca che tuttora possiamo vedere, ultimata nel 1755 ed officiata dai benedettini sino al 1797, anno in cui la soppressione colpì anche il monastero di Ognissanti. Si salvò, fortunatamente, la chiesa, che venne mantenuta come parrocchiale. Della fase più antica, quella tardogotica, rimangono scarse tracce: il campanile, come vedremo, e la Cappella dei Morti. Entrambi di origine romanica, sovrapposto il primo e risistemata la

Porta Pradella e la facciata di Ognissanti visti dal corso (da una cartolina di inizio '900).

seconda, ma corrispondente a buona parte del transetto dell'antica chiesa. Questa, infatti, aveva un aspetto ben diverso dall'attuale: a navata unica con ampio transetto e tre absidi, con il campanile innestato sul transetto sinistro. Sul fronte, come ricorda Rubini, era un portico (testimoniato in un'investitura del 1427); un altro era a settentrione, verso gli ambienti abitati dal priore (forse un tempo un antico chiostro), mentre il cimitero si sviluppava oltre la facciata e sul fianco sud della chiesa.²⁷ Oltre all'aspetto formale, assai differente era la localizzazione: anche se lo spazio sul quale insiste l'attuale tempio è praticamente lo stesso che era occupato dalla chiesa medievale, l'orientamento era diversissimo, essendo avvenuta una rotazione di circa 90°. L'edificio sacro primitivo aveva, infatti, l'abside rivolta ad oriente, collocata all'incirca nello spazio compreso tra la Cappella dei Morti e la chiesa attuale, mentre la facciata era situata verso ponente, plausibilmente oltre gli spazi attualmente destinati alla canonica ed ora occupati da altre attività. Per inciso: questi ultimi ambienti, chiaramente modificati nel Settecento, rivelano tuttora una spazialità singolare (un grande scalone monumentale, ad esempio, adiacente al corridoio che conduce da corso Vittorio Emanuele II agli uffici parrocchiali), chiaramente reminiscenza dei locali edificati ad uso dei monaci benedettini.

NOTE

Il presente contributo riprende e aggiorna in diverse sue parti il recente scritto dedicato alla chiesa e al complesso ex benedettino pubblicato in BERTELLI 2010b. Ad esso si fa riferimento per molte parti; rimandi espliciti sono stati riportati esclusivamente per le singole opere d'arte, al fine di completare la bibliografia. Molte sono le persone alle quali devo riconoscenza. Anzitutto al personale dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, e in particolare a mons. Giancarlo Manzoli, Licia Mari e Marinella Bottoli, nonché a quello della Biblioteca Comunale di Mantova, in particolare Elena Bertuzzi, Giancarlo Ciaramelli, Alessia Crestale e Gilberto Scuderi. Grazie anche al personale dell'Archivio di Stato di Mantova, sempre efficiente, competente e cortese. Quindi di cuore esprimo gratitudine a Luigi Andreani, Paola Artoni, Silvana Attene, Renato Berzagli, Maria Giustina Grassi, Rosanna Golinelli Berto, Stefano L'Occaso, Giancarlo Malacarne, Monica Molteni, Loredana Olivato, Chiara Ponchia, Antonio Redenti, Luca Trevisan e Alessandra Zamperini, prodighi di buoni consigli e ricchi di disponibilità. Un grazie sincero al parroco di Ognissanti e San Barnaba, don Renato Pavesi, che si è impegnato con coscienza e sacrificio per il restauro del tempio, e all'architetto Nicola Sodano, che con la consueta intelligenza e sensibilità ha condotto il pluriennale progetto di recupero. Le immagini del presente saggio sono pubblicate con le autorizzazioni degli enti competenti: dell'Ordinario della Diocesi di Mantova (prot. n. 1365/11 del 12 ottobre 2011) per tutte le riprese pertinenti la parrocchiale; dell'Archivio di Stato di Mantova (concessione 29/2010) per la pianta 24 dei conventi soppressi e per la mappa della parrocchia di Ognissanti; del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali (autorizzazione prot. 4799 in data 11-11-2010) per i due scatti degli affreschi strappati ora nel Museo del Palazzo Ducale di Mantova, pubblicati su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Tranne gli scatti relativi ai documenti dell'Archivio di Stato e agli affreschi del Palazzo Ducale di Mantova, le immagini si devono a Paolo Bertelli e a Nicola Sodano.

¹ Purtroppo demolita, la porta urbica è immortalata in diversi scatti d'epoca che ne hanno tramandate le linee. L'antico desiderio di rimontare la struttura in luogo meno soggetto al traffico veicolare rimase una pia illusione (alcune immagini tramandano i conci di pietra numerati al fine di permettere l'anastilosi). Recentemente è stata recuperata una parte dei marmi (di altri

sembra non ve ne sia più traccia) che componevano la struttura, poi collocati all'interno della rotatoria posta all'uscita della città e oggetto di un bizzarro progetto di ricostruzione (discosto dal sito originario, facente largo uso dei tubi innocenti...), fortunatamente bloccato dalla soprintendenza competente. L'auspicio è che, se di ricostruzione o di riproposizione si deve parlare, si pensi a riedificare il manufatto «com'era e dov'era».

² Mentre la chiesa si riteneva risalente al 1102: DONESMONDI 1612, p. 240. Ma, come si vedrà, questa datazione è frutto di un fraintendimento che ci ha consegnato una visione falsata dei fatti storici. Si veda, ad esempio, come l'ospedale di Ognissanti in Mantova, si ritenesse «fondato dalla contessa» e confermato al Polirone da Pasquale II nel 1105 ancora in PIGOZZI 1972, p. 182. L'interpretazione corretta, come vedremo, è stata prodotta in tempi relativamente recenti da Paolo Piva.

³ Per questo rimandiamo al recente L'OCCASO 2005, p. 309, n. 440 (si noti: non TORELLI 1924, p. 312, ma TORELLI 1914, p. 212 n° 312). Val la pena rammentare, inoltre, come in RUBINI 2004, pp. 82-83 venga anche rinverdata l'ipotesi che la bolla di Adriano IV (Anagni 25 giugno 1159), nella quale Ognissanti compare tra i possedimenti polironiani lasci trasparire la possibilità che il complesso cittadino possa coincidere con una struttura assistenziale già attestata nel 1149, con lo *hospitali ad honorem Dei et pauperum sustentacione noviter constructo in clausura Oltikerii foris burgo civitatis Mantue iuxta paludem et stratam Aqueducis* (TORELLI 1914, pp. 183-184 n° 273), come già suggerito in PIVA 1988, p. 57 n. 76 e quindi accolto in CALZONA 1991, p. 148. Secondo Calzona la concessione al monastero si potrebbe mettere in relazione con la restituzione a quello di Sant'Andrea, nel 1152, del priorato di San Martino, un complesso certamente più ampio e più vicino ai luoghi del potere e che il Polirone presto riottenne.

⁴ BOTTONI 1839, p. 125 (al N. 877); L'OCCASO 2005, p. 309, n. 440.

⁵ PIVA 1988.

⁶ PIVA 1988, p. 49; TORELLI 1914, pp. 97-99 n° 132 e pp. 92-93 n° 126.

⁷ PIVA 1988, p. 49; LUCHINO 1592, pp. 26-27.

⁸ AMADEI 1954, pp. 236-238.

⁹ DAVARI 2009, p. 84.

¹⁰ MARANI 1970, pp. 227, 240.

¹¹ PIVA 1988, p. 50.

¹² Il documento (ASMi, AFR, *San Benedetto in Polirone*, b. 206) è stato trascritto da Torelli ma con varie esclusioni: TORELLI 1914, p. 212 n° 312). Piva lo propone integralmente (PIVA 1988, p. 51); attraverso la sua lettura si comprende come il testo, chiaramente, alluda ad una prima concessione.

¹³ PIVA 1988, pp. 52-53; per il documento: ASMi, AFR, *San Benedetto in Polirone*, b. 206; TORELLI 1914, p. 254 n° 383 e n° 384.

¹⁴ Secondo Piva (1988, p. 53) Ognissanti non dovrebbe essere di molto antecedente al 1159; anzi, considerando che proprio in quell'anno si diede la facoltà di anettere all'ospedale un priorato monastico, la costruzione della chiesa potrebbe esser fatta risalire a quella data.

¹⁵ L'OCCASO 2005, p. 309, n. 440; riferimento archivistico: ASMn, AG, b. 9, n. 47.

¹⁶ TONELLI 1797, p. 149: «I monaci di San Benedetto padroni di quel luogo levarono di là l'Ospitale che per ben duecento anni vi si era mantenuto, e per maggiore loro comodo, ed anche per migliore servizio degl'Infermi ivi giacenti, col permesso Superiore, lo trasferirono in San Benedetto», AMADEI 1954, p. 488.

¹⁷ In particolare si conosce nel 1322 (24 giugno) la riconsacrazione dell'altar maggiore (evidentemente smantellato a causa di maggiori interventi architettonici e quindi ricostruito) ad opera di frate Nicola «*scarpatensis episcopus*». Si veda: ASMi, Pergamene, *San Benedetto in Polirone*, 211; PIVA 1981, pp. 26-27; RUBINI 2004, p. 85.

¹⁸ RUBINI 2004, pp. 84-85.

¹⁹ ASMn, DPA, 126, 1385 giugno 29; GARDONI 2004, p. 78.

²⁰ L'OCCASO 2005, p. 174.

²¹ RUBINI 2004, p. 80.

²² RUBINI 2004, p. 86.

²³ RUBINI 2004, pp. 87-88.

²⁴ L'OCCASO 2005, pp. 196, 306.

²⁵ AMADEI 1955, pp. 203-204 (che cita Donesmondi).

²⁶ Per questo: RUBINI 2004, pp. 91-95. Lo studioso documenta un'intensa attività di compravendita immobiliare: escono dal patrimonio benedettino, nei primi decenni del Quattro-

cento, diversi appezzamenti e case, spesso poste al di fuori della porta, forse per finanziare lavori di ricostruzione del tempio. Certamente vennero anche acquisiti, restaurati e ampliati edifici finitimi al complesso benedettino. In questo contesto è bene rammentare quanto Rubini (2004, p. 94) ricorda relativamente alla residenza del Cellerario: questa probabilmente deve essere individuata nell'area un tempo occupata dalla casa acquistata da Guido Gonzaga e coincidente nel corpo di fabbrica che sorgeva in corrispondenza degli edifici fronteggianti contrada del Leon Vermiglio, quasi di fronte alla porta urbica, e comprendenti un chiostrino. Quest'ultimo fu sostituito nel Settecento da un monumentale scalone, lo stesso al quale si accede dal lungo corridoio che immette negli ambienti parrocchiali e che venne edificato proprio per dividere la residenza del cappellano e la chiesa (ossia gli spazi dedicati all'attività parrocchiale) dalla zona conventuale. Intorno alla struttura della chiesa antica si veda anche, in questo saggio, la parte dedicata alla Cappella dei Morti.

²⁷ RUBINI 2004, p. 89.

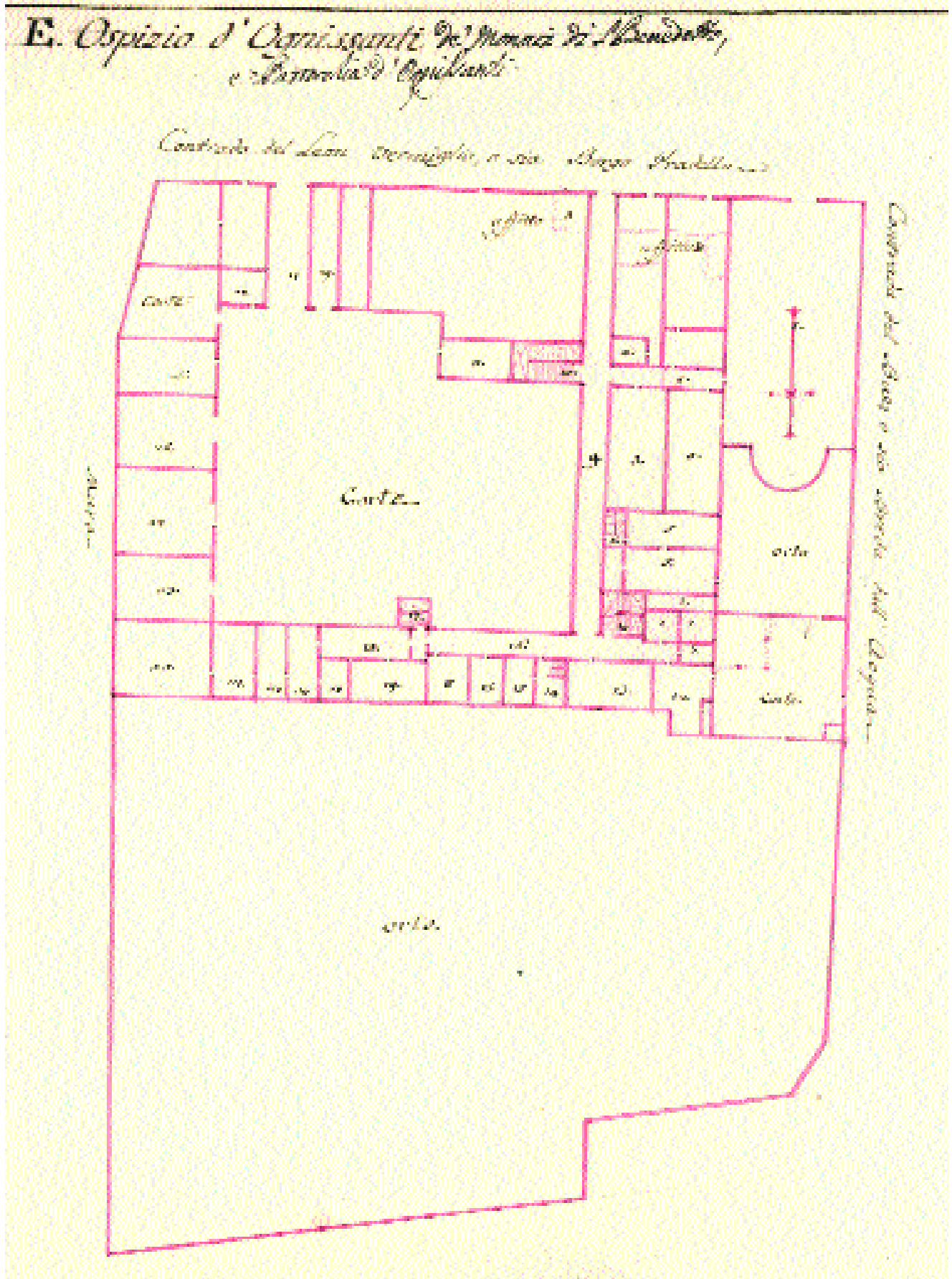
L'antico complesso monastico

Degli ambienti pertinenti la chiesa di Ognissanti possiamo avere solo una pallida idea, in quanto buona parte di queste strutture oggi non esiste più, anche a causa dei profondi danni causati al complesso dai bombardamenti avvenuti nel corso dell'assedio francese di fine Settecento e quindi dalle demolizioni che portarono nel Novecento all'edificazione di altri stabili quali quelli dell'ex "Michele Bianchi", oggi sede della Camera di Commercio, o del recentissimo "Mantua Multicentre" (MaMu). L'intera ala occidentale del complesso non è più nemmeno individuabile, mentre la zona orientale e parte di quelle settentrionale e meridionale possono essere riconosciute negli stabili tuttora esistenti. Evidenze archeologiche, inoltre, portano a definire l'angolo sudovest del complesso: le tracce si inseriscono perfettamente in linea con le attuali sopravvivenze e contribuiscono a definire l'antica struttura.

Alcune carte possono darci un'idea corretta del complesso e dell'utilizzo degli ambienti. In particolare un rilievo dettagliato realizzato in occasione della soppressione del convento è conservato nell'Archivio di Stato di Mantova.¹ La carta è orientata, ritrae l'intero isolato già di pertinenza benedettina. Ai nostri giorni il complesso appare diviso in più proprietà: perduta a sud gran parte dell'ortaglia (coincidente con parte dell'ex autostazione), sopravvive al contrario il nucleo di edifici più vicini alla chiesa settecentesca.

Il fronte lungo la "Contrada del Leon Vermiglio o sia Borgo Pradella" vede anzitutto il tempio, segnato col numero 1, quindi due parti ad affitto, quella precedente e quella seguente l'accesso agli attuali spazi parrocchiali.² Più oltre, col numero 28, un grande ingresso carrabile alla corte, cinta ad ovest da una serie di ambienti confinanti con le mura cittadine. L'accesso allo spazio interno coincide approssimativamente con l'attuale via Mutilati e Caduti del Lavoro; era preceduto da due ambienti molto profondi, quello più a est, non numerato, aveva ingresso dalla strada pubblica; il secondo, invece, presentava l'entrata dalla corte interna. Nella carta è segnato con il numero 29 ed era destinato a rimessa. Questa parte del complesso dovrebbe coincidere con quella, recentemente restaurata, che accoglie lo sportello bancario della Banca Popolare di Sondrio.

All'angolo con il lato ovest del complesso (che dovrebbe corrispondere con la parte orientale del palazzo già "Michele Bianchi"), si notano altri vani. Due non sono numerati (anche questi, pertanto, privati); il primo, allungato, con un accesso dalla Contrada del Leon Vermiglio; il secondo, ad esso pertinente, di forma trapezoidale, all'estremità dell'asta di edifici. Alle loro spalle, rispettivamente, un ambiente quadrato, con ingresso dalla corte



interna, indicato come “27. Tinello”, e uno spazio più ampio, pure riportante l’iscrizione “corte”. Partendo da quest’ultimo e spostandosi verso sud si succedono numerosi vani, tutti con ingresso dalla corte interna e orientati da est verso ovest. Alle loro spalle correvano le mura cittadine. Le indicazioni sono chiare: “26. Scuderia di quattro poste”; “25. Scuderia di sette poste” (al di sopra delle quali era la “Feniera”), una rimessa al numero 24 ed una “Tinazzara” al 23.

L’ambiente d’angolo, segnato al 22 (con “revolto”) era una “Feniera”. Questo immetteva all’archivio (21) e a tre “Camere per la Forestaria” (al cui secondo piano erano altre tre camere), indicate col numero 20. A metà dell’asta degli edifici verso la corte interna, al numero 18 era un passetto, sormontato da altro passetto, alle cui spalle era la camera della servitù (numero 19; al secondo piano di quest’ultima era un’altra camera). Tutti questi ambienti erano a “revolto”. Leggermente aggettante verso la corte era lo scalone, segnato al numero 17. Procedendo verso est un lungo corridoio (sviluppato sia al primo, sia al secondo piano; si tratta del numero 16), vedeva, verso il grande orto retrostante, tre “Camere per li Monaci” (15), sopra alle quali erano altre tre camere; quindi un passetto (14) sovrastato da un camerino. Questa lunga asta di vani, che divideva la corte dall’orto, è completamente scomparsa. Si doveva sviluppare tra la parte posteriore del MaMu, recentemente edificata (ove sono alcune autorimesse), attraversare la piazzetta antistante la vecchia biglietteria dell’autostazione ed innestarsi sugli edifici ancora esistenti alle spalle del campetto da pallacanestro inglobato nel complesso parrocchiale.

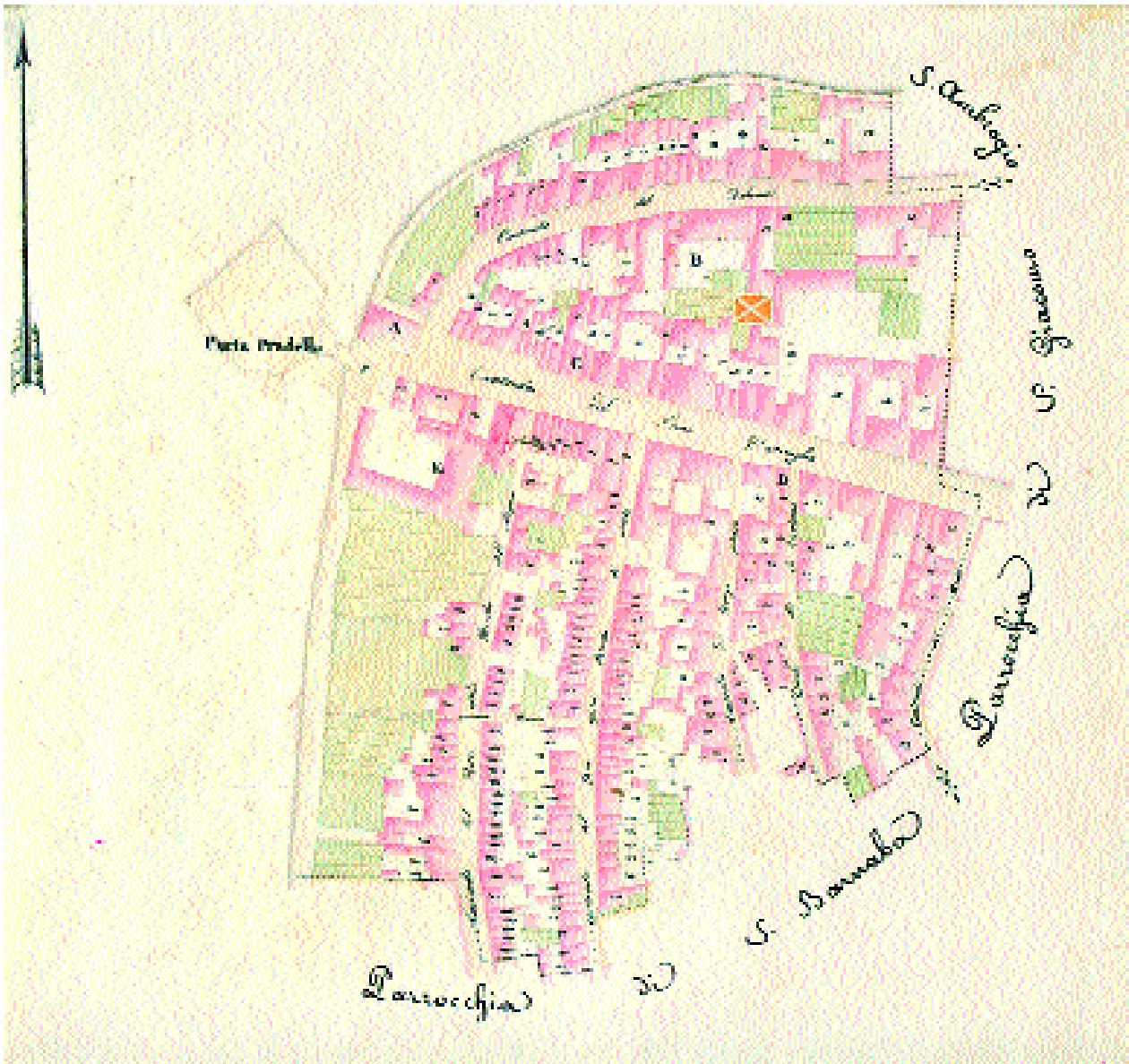
Più coerente all’aspetto attuale è l’area finitima alla chiesa. Tornando all’antica contrada del Leon Vermiglio, ben si riconosce il corridoio che si sviluppa tuttora da corso Vittorio Emanuele II verso gli attuali ambienti parrocchiali, segnato col numero 9, detto “Ingresso” e sormontato da un “corridore”. Al pian terreno, circa a metà del corridoio, verso ovest, è l’ampio scalone laterale (al numero 10, oggi inglobato in pertinenze private ed intuibile da una lunetta vetrata, che un tempo sormontava l’accesso, posta di fronte al corridoio che porta alla chiesa). Dietro lo scalone è segnata un’altra camera, alla quale si accedeva dalla corte (al numero 11; l’ambiente era sormontato da una seconda stanza). Il numero 8 è indicato come “Passetto per la chiesa”. Percorrendolo si incontrano alcuni ambienti. Sul lato nord si riconosce il campanile (4), seguito dal cortiletto, tuttora esistente (senza numero nella carta). Sul lato sud, invece, sono evidenti la Cappella dei Morti (“3. Chiesolina, o Foppone”) e la sagrestia (2). Il profilo di quest’ultima appare allungato rispetto al volume attuale, che è evidentemente dimezzato sul lato sud. A parte questo, le strutture rimangono sostanzialmente coincidenti con quelle attuali anche nell’area ove oggi sono gli uffici parrocchiali, fiancheggianti, a est, l’orto e la corte che costituiscono il limite orientale del complesso, verso la “Contrada del Bue o sia Breda dall’Acqua”. Diamo rapidamente descrizione degli spazi tuttora esistenti. A metà del corridoio d’ingresso (9) era una “Scala Segretta” (6); verso l’orto retrostante l’abside della chiesa erano le camere del parroco (5, sopra alle quali erano

Archivio di Stato
di Mantova, Pianta
Conventi Soppressi, n. 24,
parrocchia di Ognissanti.

altre due stanze). Al termine dell'ingresso, all'intersezione con il passetto (16) è un grande scalone (10), ad est del quale stavano almeno quattro piccoli ambienti ("7. Dispense"), sormontati da "Luoghi comuni". Ancora più a est, d'angolo del complesso, una corte, con una sorta di piccolo portico angolare. Tornando verso ovest, lungo il lato dell'orto, negli ambienti ora occupati dagli uffici parrocchiali, al 12 era la "cucina, e sitto del Secchiaro", sopra al quale erano due camerini, mentre, dirimpetto al corridoio d'ingresso, al 13 era il "Reffettorio".

Evidenze archeologiche possono contribuire a definire con precisione alcune parti perdute, e in particolare i limiti sud occidentali dell'antico complesso. Di grande interesse è il rinvenimento di strutture murarie avvenute durante la posa di tubature fognarie in via Mutilati e Caduti del Lavoro.³ A nord della via, praticamente al di sotto delle strisce pedonali che congiungono il marciapiede in fregio all'ex "Michele Bianchi" al fianco dell'isolato della chiesa di Ognissanti, sono state rinvenute le fondazioni di due muri trasversali alla strada, dello spessore di m. 0,45. Quello più a nord terminava in maniera regolare verso il centro della via. Viene da chiedersi quale possa essere la relazione con gli edifici dell'ex complesso benedettino, le cui mura dovevano avere tale orientamento, e se la conclusione regolare della fondazione del muro più a nord possa in qualche modo corrispondere al passaggio indicato nella carta dell'Ospizio di Ognissanti col numero 28.

Più a sud, a circa nove metri dalla facciata dell'ex biglietteria dell'autostazione è invece emerso un ambiente a volta, orientato da nord a sud, lungo m. 6,95 e largo m. 3,15. Le pareti dell'ambiente sono intonacate, non la volta, che all'intradosso era alta circa m. 2,20 e posta al di sotto di circa 1 metro al piano stradale. Tale ambiente è parzialmente crollato a sud (e si nota un proseguimento verso ovest di una porzione di muro), mentre la parete nord presenta un tamponamento con al centro un contrafforte a scarpa. Senza dubbio si direbbe una cantina posta al di sotto dell'antico archivio (segnato nella carta col numero 21) o al di sotto delle "Camere per la Forestaria" (al numero 20). Va qui rammentata l'infilata di ambienti sotterranei, in parte tuttora esistenti, che dall'antico sito della cucina si sviluppavano verso nord (al di sotto di quelle che un tempo erano le "camere del parroco") e verso ovest fino alla metà, all'incirca, dell'asta meridionale. Tali ambienti sotterranei sono perfettamente in asse, e rivelano identico aspetto del vano ritrovato di fronte all'ex biglietteria della stazione delle corriere. In quest'ultimo la presenza di tracce di parete che proseguono verso ovest indica la posizione dell'ambiente segnato in mappa al numero 22. D'altra parte lo scavo effettuato ad una dozzina di metri più a est ha messo alla luce il muro di cinta della città medievale, che partendo da Porta Pusterla si dirigeva verso sud.⁴ Tenendo conto dell'orientamento delle pareti del complesso ex benedettino e della posizione del tratto di mura cittadine, è plausibile pensare che sei-sette metri più a est dello stesso muro, oggi visibile nei sotterranei del MaMu, vi possa essere la parete esterna degli ultimi ambienti dell'asta occidentale del complesso di Ognissanti, e forse anche un tratto della parete che, più a sud del vano segnato al numero 22, conteneva l'or-



taglia. L'orientamento delle mura degli edifici già benedettini, come emerge dalla carta della parrocchia, risulta incidente con un'angolazione di una ventina di gradi rispetto al muro di cinta, avvicinandosi ad esso, verso sud, fino alla creazione di una via larga tra i quattro e i cinque metri.

Quest'evidenza affonda le sue radici nell'esame di altra documentazione cartacea, quale la mappa della parrocchia urbana di Ognissanti.⁵ Il complesso benedettino compare alla lettera E con l'indicazione "Monastero, monaci di S. Benedetto. Chiesa, cimitero, ospizio, corti, orto" come edifici demaniali sacri e religiosi esentati dal carico. Tre ambienti appaiono, invece, in possesso del monastero e dei monaci, ma su questi gravava evidentemente il carico.⁶ Si tratta dei numeri 215, 216 e 217 della carta. Il primo corrisponde ad un vano allungato che dalla via principale giunge, parallelo al corridoio, fino al campanile. Coincide a parte degli ambienti segnati come affitto con lettera B nella carta dell'Ospizio di Ognissanti. Tra l'altro

Archivio di Stato di Mantova, Mappe delle parrocchie, Ognissanti.

è interessante notare come nella carta della parrocchia risulti non edificato lo spazio tra la chiesa e la porzione appena descritta: praticamente il cortiletto attuale dal quale si scorge il campanile continuava fino al corso. Il secondo vano indicato (numero 216) corrisponde nella carta dell'Ospizio di Ognissanti all'ampia porzione indicata come affitto con lettera A (e si noti la presenza del cortile parallelo allo scalone monumentale del quale si è detto). Il terzo (numero 217) corrisponde alla parte verso il corso corrispondente al "Tinello" (numero 27) nella carta dell'Ospizio di Ognissanti. Appena più a ovest evidenti i due spazi lasciati a corte. L'esame della carta mostra, inoltre, come l'attuale sagrestia fosse più ampia, verso sud, isolando dal cortile sul retro dell'abside l'attuale Cappella dei Morti.

Una speculazione intorno all'antica chiesa potrebbe essere dedicata alle sue dimensioni. Facendo riferimento alla già menzionata carta dell'Ospizio di Ognissanti, la lunghezza dell'antico tempio (orientato in maniera differente dall'attuale, come si vedrà più dettagliatamente, con le absidi a est e la facciata ad ovest) potrebbe essere riconosciuta nel volume aggettante degli ambienti indicati ai numeri 11 e 10. La parete che ne costituisce il tratto sud parrebbe essere in linea con la parete meridionale del corridoio che conduce nell'attuale chiesa, che coincide con il muro settentrionale della navata dell'antica chiesa. Anche considerando un possibile modulo basato sull'ampiezza del transetto (le due campate della Cappella dei Morti ne costituiscono la parte centrale e meridionale) si può trovare un riscontro plausibile, che deve però essere vagliato sulla base di precisi ritrovamenti archeologici.

NOTE

¹ ASMn, Piante Conventi Soppressi, n. 24, parrocchia di Ognissanti. La pianta riporta l'intestazione "E. Ospizio d'Ognissanti de' Monaci di S. Benedetto, e Parrocchia d'Ognissanti. Tav.^a p. 274". Per questo: BERTELLI 2010b, p. 10.

² Sono distinte dalle lettere A ("d'Affitto, camera") e B ("d'Affitto, Tre camere, e due Tribune").

³ ATTENE FRANCHINI 1998a.

⁴ ATTENE FRANCHINI 1998b. Entrambe le indagini sono state effettuate da Silvana Attene (che ringrazio per la competenza e la cortesia) sotto la direzione di Elena Maria Menotti.

⁵ ASMn, Mappe delle parrocchie di Mantova, Ognissanti. La serie mantovana è una copia di quella conservata nell'Archivio di Stato di Milano; risale al 1824 ma mostra la situazione cittadina intorno alla fine degli anni Settanta del Settecento verosimilmente di pochi anni anteriore alla carta dell'Ospizio di Ognissanti. Si veda: *Le mappe* 1980, p. 191; VAINI 1980, pp. 297-304.

⁶ Tutti e tre i vani sono indicati come "Casa, bottega, affitto, sotto Ospizio". Evidentemente ambienti di proprietà del monastero dati però in affitto ad esterni per attività commerciali.

Dalla nuova chiesa ai nostri giorni

Purtroppo la documentazione finora nota non ha dato risposte a tutte le domande che gli storici si pongono intorno all'antica chiesa e all'edificazione dell'attuale. Tra l'altro, come è evidente, complessi sono stati gli spostamenti delle opere d'arte, come pure le integrazioni ma anche le perdite. Alcuni dipinti, in particolare, sembrano esser rimasti sempre nella stessa posizione dal secondo Settecento ad oggi, come nel caso di quasi tutte le pale d'altare; altre opere, invece, risultano spostate, tolte o sottratte. In tempi relativamente recenti anche un piccolo incendio ha comportato danni non risibili all'interno della chiesa. Infine il restauro, del quale si darà conto nel capitolo seguente e ampio spazio nel contributo dell'arch. Nicola Sodano.

La situazione della chiesa, tra Sette e Ottocento, vede il tempio sostanzialmente autosufficiente, con legati di poca entità, in relazione con il monastero di Polirone fino all'avvento delle soppressioni.¹ Nell'Archivio Storico Diocesano emergono tracce di quei concitati momenti che videro la soppressione della parrocchia di Ognissanti nel 1789, insieme ad altre cittadine, e le continue richieste dei parrocchiani che volevano erigere di nuovo la circoscrizione ecclesiastica fino a giungere, nel 1793, al trasloco della parrocchia di San Giacomo, accolta nella chiesa di Sant'Orsola, e alla suddivisione del territorio competente tra le due regolari dei Benedettini (Ognissanti) e dei Teatini (San Maurizio).²

Di un certo interesse per comprendere la veste della chiesa attuale nei primi anni della sua esistenza è un inventario compreso in un documento del 1851 ma risalente al 1807.³ Il tempio viene descritto a tre navate: ovviamente quelle laterali sono quelle che formano le cappelle, con la serie di passaggi ripristinati nel corso del recente restauro e al tempo descritti come «passetto fatto a volto con sopra gabinetti ora senza comunicazione a causa delle ruvine fatte dal Bombardamento, ed uno solo è servibile, che è quello sopra il passetto che conduce alla sagrestia, al quale si va al mezzo d'un rimessovi corridore superiore». L'altare maggiore «ha tre gradini di marmo giallo, che nei specchj sono formati a macchia a varj colori scuri, ha il parapetto pure di marmo similmente intarsiato di macchie. I tre gradini sui quali si assende all'Altare coperti di una predella di legno di piella, sono pure di marmo biancastro. Il presbitero è contornato da una Ballaustra di marmo bianco sostenuta dagli ometti di marmo giallastro ed è chiusa questa con due portelle di ferro lavorato a ribeschi dipinto a colori scuro con fogliami a color d'oro». Interessante è la descrizione degli altari laterali, «tutti di cotto, e senza alcun ornamento» che fa pensare ad un recente aggiornamento in gusto neoclassico. Il pavimento è detto in quadri bianchi

e rossi di cotto. La volta vede “sette corde da chiave di ferro” e ornamenti in stucco «di ottimo gusto con filetti tutti dorati e gli abbassamenti de’ colonati sono coperti di marmi lavorati». Si descrive il portone principale, di noce, con la chiusura, e la bussola «di legno di piella colorita a noce» con vetri al di sopra delle porticine laterali. «Questa Bussola di buon gusto moderno è un’opera della pietà della Sig.a Anna Zanardi vedova Porta». Si descrivono, ai lati della bussola, gli “acquarelli” di marmo bianco e, sul lato sinistro, il fonte battesimale. Si passa poi all’ingresso laterale e alle undici finestre (quella in facciata, le quattro sopra gli altari laterali e le sei nel coro: «quattro sopra il cornicione e due più abbasso in *Cornu Evangelii*, essendovene in *Corno Epistole* altre due, ma però finte»: evidente, in questo caso, la situazione differente dall’attuale). Si passa quindi alla sagrestia, sopraelevata su due gradini di marmo, con «soffitto di canne e plafone fatto a volta», e due finestre verso l’orto parrocchiale. Attraverso una porta si giungeva al coro, attraverso un altro uscio, posto di fronte, «si entra in una Tribuna plafonata a canne» dalla quale si guardava verso il presbiterio e, su altro lato, verso l’orto. In chiesa, *in cornu Epistulae*, era stata realizzata similmente a quella della tribuna, una finestra, finta, per ragioni di simmetria. Tornando in sagrestia, un altro uscio immette nel passetto che conduce alla Cappella dei Morti «costrutta in forma gotica, ha le volte di pietra, ha un ovato ed una finestra che a sera guardano l’orticello più volte nominato». Era presente una balaustra di marmo e un uscio che conduceva nell’orto retrostante. A quei tempi era utilizzata per ricovero dei mobili della chiesa. L’altar maggiore della chiesa, nell’inventario, appare dotato di una croce dorata rotta, di 8 candelieri dorati “vecchi”, di 4 reliquiari dorati, similmente vecchi e di altri arredi. La pala d’altare è detta raffigurante “Il paradiso”. Gli altari sul lato sinistro della chiesa presentano le attuali pale, e diversi arredi di non particolare rilievo. Si passa quindi all’altare di San Mauro, ove troviamo «una Pala rappresentante il Santo, e San Placido»: una descrizione che lascia un certo imbarazzo, e non è chiaro se si tratti della pala di Fermo Ghisoni raffigurante *l’Incoronazione della Vergine con i santi Placido e Mauro*, oggi in sagrestia, o di una lettura “particolare” della pala di Cadioli (che non risulta collocata altrove). L’altare successivo appare dedicato a San Benedetto, con una “Pala rappresentante il Santo” (si tratta di un’errata lettura del perduto *San Mauro resuscita un fanciullo* di Borgani?) e un ovale rappresentante *San Rocco*. E ancora: nel battistero, tra l’altro, viene descritta la vasca di pietra e il quadro rappresentante *San Giovanni battista* con cornice dorata, evidentemente la pala di Cadioli rubata nel 1985. Per la chiesa si menzionano i quattro confessionali di noce, con i busti; orchestra e organo dipinti e dorati, e le vetrate delle tribune. Si passa quindi in un gabinetto che, evidentemente, serviva come ripostiglio per arredi liturgici e nella Cappella de’ Morti. Qui, in una gran abbondanza di mobili e altri arredi, si cita l’altare in legno dorato, la «Pala rappresentante la Madonna col Bambino, angeli e due figure in ginocchio», coperta da una vetrata, e un non meglio individuabile quadro raffigurante *La decollazione del battista*. In sagrestia altra quantità di arredi; immancabile il lavamano di pietra, un

«quadro bislungo con cornice dorata rappresentante la Peste» che si può identificare nel grande dipinto, copia dal Celesti, che tuttora vi si conserva; la presenza di «Una Pala senza cornice rappresentante San Mauro» che sembra confermare l'ipotesi dello spostamento in quest'ambiente della tela del Cadioli e la sua sostituzione, al primo altare sul lato destro, con la pala cinquecentesca del Ghisoni. E ancora: «Un quadro con cornice dorata rappresentante la Cena», tuttora esistente, due “quadretti d'indulgenza” e «uno simile in forma di Tabella contenente le obbligazioni della Compagnia». Si passa quindi nel campanile e nel corridore: attraverso una porta rotta si entrava nell'antico cimitero (e da qui, se non dalla chiesa, dovrebbero venire le numerose lapidi ricollocate nel corridoio); nel campanile erano tre campane. Tra gli arredi sacri considerati dall'inventario diversi piviali, decine di pianete e, di particolare raffinatezza, «Un apparamento in quattro bianco di seta, brocato d'oro e d'argento» (verosimilmente lo stesso poi descritto da Matthiae e dalla Perina, come si dirà in seguito), accanto al quale ve ne erano altri due simili, il primo «di moro gialla, con galone d'argento» e il secondo «di damasco violaceo con finitura di galone in seta giallo». Nutrita anche la serie dell'argenteria: vasi per gli olii santi, un reliquiario per la reliquia di San Mauro, scatoline, calici, pisside e turibolo, nonché «Una scatola piccola in forma di teca d'argento con sua borsa ricamata d'oro fino, per il Viatico». Dettagliata ed ampia la sezione dedicata all'Archivio Parrocchiale. Una parte dell'inventario è dedicata agli «Arredi Sacri che appartenevano in parte alla cessata Chiesa Parrocchiale di San Martino e in parte all'Oratorio delle Quarant'Ore, i quali nella circostanza della concentrazione delle Parrocchie seguita nello scorso anno sono state passate dal Parroco di Santa Maria della Carità alla Chiesa Parrocchiale d'Ognissanti dietro superiore disposizione». Si tratta di numerose pianete, di alta qualità, sebbene talora logore, e altri arredi, cui si sommano alcuni mobili.

Un altro inventario, certamente ottocentesco, aggiunge qualche spunto.⁴ Si coglie anzitutto il titolo del piccolo vano ove era posto il dipinto di Giovanni Antonio Cadioli raffigurante *Il battesimo di Cristo*. Qui era l'altare del Crocifisso, caratterizzato da «Un crocifisso movibile nel mezzo di detto altare con pelicano al di sopra fermo però nel muro con due viti» e altri arredi, simili a quelli presenti sugli altri altari. Tra l'altro, sulla parete opposta a quella ove era incassato il dipinto, si trovava un confessionale, mentre attorno al Crocifisso erano tre quadretti, due accanto alla croce, con «medaglia d'oro, questi d'offerta particolare»; al di sotto, invece, era un altro quadretto, su carta, raffigurante *Santa Liberata*. Sul tabernacolo del primo altare sul lato sinistro, quello dedicato a San Giovanni battista, era un quadretto raffigurante *San Rocco*; similmente uno con *San Carlo* all'altare seguente, dedicato a Sant'Anna. Sul lato opposto, l'altare intitolato al Sacro Cuor di Gesù, Beata Vergine di Gesù, San Francesco di Paola (corrisponde a quello che oggi accoglie *Il miracolo di San Mauro* di Giovanni Antonio Cadioli) vedeva sul tabernacolo un quadro raffigurante *San Luigi Gonzaga*, mentre l'altare successivo, dedicato a San Mauro, possedeva un dipinto raffigurante *Sant'Andrea Avellino*. Diverso materiale, arredi, lampade ed altro,

era allogato all'interno delle due tribune sul lato sinistro della chiesa, verso quella che un tempo si chiamava "via Breda dall'Acqua". Dalla descrizione sembra di capire che al momento della stesura dell'inventario non esistesse ancora il pulpito, ma vi fosse una tribunetta identica alle altre che si affacciano nella navata. L'altare maggiore possedeva un baldacchino ottagonale di damasco rosso con frangia gialla di seta, numerosi candelieri e reliquiari. Sul tabernacolo un globo con croce, mentre la portella dello stesso era inargentata e rappresentante la risurrezione. Nei pressi due tavolinetti celesti e oro, che probabilmente sono da porre in relazione con quello tuttora alla parete destra del presbiterio. Alle spalle dell'altare era un ponte di legno; sotto questo un ripostiglio con tappeti e cuscini. In sagrestia l'armadio di noce «costruito nel 1842 dal 9 agosto terminato nel 4 marzo 1843» (evidentemente l'inventario venne stilato in quel torno di tempo), descritto nelle sue parti, con i diversi ripostigli e la nicchia centrale con un Crocifisso. Dalla volta pendeva una grande lampada d'ottone argentato, mentre sopra il mobile appena descritto erano quattro busti in legno argentato per le reliquie. Assai ricco è l'elenco degli arredi e delle vesti liturgiche, collocate in diversi armadi. La descrizione prosegue entrando nel campanile dove, al primo piano, era una cassa per il carbone ed una *focaja*. La descrizione conduce, quindi nella "Cappellina", dove vengono descritti alcuni dipinti: «Un quadro grande S. Omobono e S. Benedetto con un vano nel mezzo», che attualmente non è individuabile. Quindi «Un quadro grande S. Mauro e S. Placido posti», quello evidentemente di Fermo Ghisoni descritto, nell'inventario precedente, al primo altare sul lato destro della chiesa ed ora collocato in sagrestia. E ancora: «un quadro piccolo nel mezzo, decollazione di S. Gio. Batta» e «altro quadro grande sopra il confessionario rappresentante Gesù crocifisso, la B. V. la Maddalena e S. Giovanni», evidentemente quello tuttora presente nella Cappella dei Morti. Ai lati dell'altare un simulacro di San Rocco e una statua di Maria Vergine con il Bambino, sulla quale erano le vesti color rubino e numerose gioie. L'altare maggiore della cappellina viene descritto in legno dorato, contenente l'affresco della *Madonna con Bambino e Santi*, e numerosi arredi. Nella cappella era anche il fonte battesimale, in marmo rosso con coperchio in noce. Negli armadi attorno un trionfo con angioletti, l'ombrellino, candelieri, palme e portapalme. Assai consistente l'elenco degli argenti e dei preziosi della Beata Vergine.

Già nel 1839, comunque, anche altre fonti descrivono l'assetto della chiesa come sostanzialmente corrispondente all'attuale: i due altari sul lato sinistro ed il primo sul lato destro vengono illustrati come ai nostri giorni nella guida *Mantova numerizzata*.⁵

Più recentemente un dattiloscritto di Memore o Luigi Pescasio, risalente agli anni Sessanta del Novecento, trasmette l'immagine degli interni in quegli anni, fissando in generale l'immagine attuale ma segnalando anche la presenza di altre tele.⁶ Completo, seppur poco dettagliato, è l'inventario delle opere d'arte mobili negli ambienti pertinenti la chiesa, intelligentemente stilato negli anni Ottanta dello scorso secolo e riportato nel quaderno di notazioni archivistiche dell'Archivio Storico Diocesano di Man-

tova.⁷ Nello stesso fascicolo è riportata la notizia dell'esistenza, presso la parrocchia, della lastra pertinente l'incisione dell'affresco strappato posto sul secondo altare a destra del tempio.⁸

Circa la storia recente, è da rammentare come nel 1985 un furto sacrilego, perpetrato nella notte tra il 24 e il 25 ottobre, sottrasse alla parrocchiale tre candelabri settecenteschi posti sull'altare maggiore e il dipinto raffigurante *Il battesimo di Gesù* dalla cappellina dedicata a fonte battesimale, evidentemente l'opera realizzata da Giovanni Antonio Cadioli.⁹ Prima dell'attuale restauro, un incendio è stato appiccato in chiesa nel pomeriggio di giovedì 7 gennaio 1994, apportando danni soprattutto alla zona absidale.¹⁰

NOTE

¹ ASDMn, FCV, Relazioni di enti ecclesiastici Parrocchie, chiese, oratori in Mantova, b. 2, Carpetta Ognissanti: «Ill[ustriss]mo e Rev[erendiss]mo Sig[no]re Sign[o]re P[ad]rone Col[endiss]mo. In esecuzione de' veneratissimi comandi di V. S. Illustrissima e Reverendissima significatimi col grazioso di lei foglio 28 marzo 1770 ho l'onore di rispettosamente farle noto che questa Parrocchia d'Ognissanti non ha ne mai ha avuto poderi, case, possessioni, od altri beni stabili di simile natura ad essa singolarmente addetti per titolo di dotazione perché essendo la Parrocchia medesima di nomina libera del Reverendissimo Padre Abate *pro tempore* del Monastero di San Benedetto, da esso viene intieramente mantenuto il Parroco Monaco, il quale però coi proventi volgarmente detti incerti è obbligato a mantenere giornalmente di quanto può occorrere la chiesa medesima. Vi sono bensì alcuni legati di poca entità, ma il prodotto di questi secondo la pia mente de' testatori s'impiega fedelmente in tante Messe, come si può vedere dai libri della suddetta Parrocchia. Rapporto ai Benefizii altro non vi è per quanto io sappia entro i limiti di questa cura, che l'oratorio così denominato di S. Girolamo con varie case adiacenti posseduto da Monsignor da Bagno dimorante in Roma, la cui amministrazione è qui appoggiata al signor Abate Strozzi. Vi è ancora l'oratorio di S. Rocco posseduto dalla Confraternita di tal nome, presso la quale vi sono alcuni fondi di ragione di essa Confraternita che anche ha l'amministrazione d'altri fondi e censi in passato destinati per l'Ospitale de' Pellegrini ed ora convertiti in tanteventure per il collocamento delle Zitelle povere di questa, ed altre parrocchie. Di chiese de' Regolari o Monache non ve n'ha veruna in questo distretto, qualora nella classe di queste seconde non si vogliano porre le Terzine di S. Francesco che abitano il Collegio detto di S. Ludovico sotto questa parrocchia, le quali Terzine non obbligate a Clausura ricevono in educazione molte giovani secolari da esso collegio pretese esenti dalla giurisdizione parrocchiale non ostante due sentenze favorevoli a detta parrocchia come consta dalli atti circa tal causa. Questo collegio riconosce in tutto e per tutto per suo superiore il Padre Guardiano *pro tempore* de' PP. Minori Osservanti di S. Francesco. (...). 9 aprile 1770 d. Antonio Zappaglia».

² ASDMn, FCV, Serie Protocollo Generale, registro anni 1789-1790, anno 1789, c. 21v, lettera del canonico Giuseppe Mutti al vescovo in data 1° febbraio 1789. Registro anni 1791-1792, c. 47r, richiesta dei parrocchiani di Ognissanti in data 26 maggio 1792. Registro anni 1793-1794, anno 1793, c. 31r, richiesta dei parrocchiani di Ognissanti in data 25 aprile 1793. Registro anni 1793-1794, anno 1793, c. 61v, notazione della Giunta di Governo in data 13 luglio 1793.

³ ASDMn, FCV, Serie Visite Pastorali, Visita pastorale Giovanni Corti, b. 1C, carpetta M. R. Parroco Telleria d. Ognissanti, Rogito di Possesso 9 gennaio 1851 d'Ognissanti. Il documento riporta l'*Estrato del Rogito del Notajo Camillo Melleri 21 Marzo 1807 importante il possesso temporale del Beneficio Parrocchiale sotto il titolo di Ognissanti nella città di Mantova conferito in nome dell'Autorità Tutoria della Delegazione per gli Oggetti di culto in questo capoluogo al sig. Arciprete Paolo Predella nuovo provvisto del Beneficio medesimo*.

⁴ ASDMn, FCV, Serie Visite Pastorali, Visita pastorale Giovanni Corti, b. 1C, carpetta M. R. Parroco Telleria d. Ognissanti, *Inventario dei mobili ed arredi di pertinenza della Chiesa Parrocchiale di Ognissanti in Mantova*.

⁵ BOTTONI 1839, pp. 170-171. Da questa fonte apprendiamo che in occasione del *Corpus Domini* 1838 venne realizzata una pulizia degli interni.

⁶ Il dattiloscritto, da noi conservato e risalente agli anni Cinquanta del Novecento, così recita: «Chiesa – Ognissanti (Corso Vittorio Emanuele). Interno – Cappellina a s.: Il Battesimo di Gesù. (o.s.t.) di ignoto [evidentemente il dipinto, poi rubato, di Giovanni Antonio Cadioli]. 1° altare a s. La predica del Battista – Scuola di Giulio – dell'Andreasino (?) – XVI sec. 2° altare a s. Sant'Anna con la Madonna Bambina – di G. Bazzani sec. XVIII. Coro – abside: S. Benedetto e S. Chiara – pit. Ippolito Andreasi fine XVI sec. Ritornando verso l'uscita: 1° altare a.s. Madonna col Bimbo e Santo – di ignoto – sotto: Sacro cuore di Gesù – di ignoto. 2° altare a.s. Maria SS. allatta Gesù – S. Giuseppe (o.s.t.) (0,85 x 0,80), buono, ignoto. Proviene dai Marchesi di Brenno. Da un Inventario nell'Archivio della Chiesa si apprende che Giuseppina Buarvais pregò davanti a questa immagine. 4° altare a.s.: S. Mauro – pit. Giovanni Cadioli – Nell'Oratorio dei morti: Madonna fra S. Giovanni Battista e S. Benedetto e una schiera di graziosi Angioletti di cui due la incoronano, adorata da due committenti. Affresco firmato e datato "Nicolaus de Verona pinxit 1461" (Nicolò Solimani detto Nicolò da Verona) (doc. dal 1465 al 1469) allievo del Mantegna».

⁷ ASDMn, Quaderno *Notazioni archivistiche. Ognissanti*, Elenco delle opere d'arte della chiesa. «Canonica. S. Sebastiano, Madonna che allatta il bimbo (mt 0,60 x 0,40) quadro. Crocefisso gesso con 2 uccelli. Quadro grande: Padre, angeli, Cristo, Spirito Santo, Madonna incoronata da Cristo, S. Placido e S. Mauro, 2 angeli che sostengono Mitra (con parole S. Placido e S. Mauro) (mt 4,30 x 0,70) (sec. XVIII). Ovale S. Luigi con Crocefisso (mt 1,20 x 0,70). Natività di Xo = rettangolare = pessimo stato (m. 1,50 x 2). Ovale S. Luigi (0,80 x 0,50). Ovale S. Cuore (idem). Ovale S. Francesco da Paola con scritta Charitas (idem). Madonna con Bimbo e angelo (coronati con 2 corone). Bella cornice (0,60 x 0,40). Madonna che allatta il Bambino e S. Giuseppe (sec. XVI ?) (0,70 x 0,40). S. Rocco ovale (m. 1,20 x 0,70). S. Andrea Avellino con Angelo con Crocefisso e nube (m. 1,50 x 0,90). S. Luigi, con teschio, crocefisso e giglio (Bello) (mt 1,20 x 0,80). Sagrestia: Crocefisso con Maddalena e S. Giovanni e Madonna con 2 angeli (m. 4 x 3). Quadro con Xo che incorona Maria e tante figure con morenti e bimbi (m. 5 x 2). Quadro ultima cena (mt 2,50 x 1,80)». La raccolta di notazioni archivistiche è stata realizzata, con lungimiranza, da mons. Giancarlo Manzoli.

⁸ ASDMn, Quaderno *Notazioni archivistiche. Ognissanti*. «Oggi giovedì 12 maggio 1977 don Cesare Righetti, vicario cooperatore della parrocchia di Ognissanti in Mantova, reca in Ufficio Cancelleria un'incisione su rame (0,18 x 0,12) per chiederne l'interpretazione. L'incisione raffigura la Vergine che allatta Gesù e S. Sebastiano, sotto si legge: "Vera Effigie della B.V. che si venera sotto / il titolo di S. Maria di Gesù / della chiesa di S. Croce di Mantova / ivi trasferita dalla demolita chiesa dell'Argine / nell'ottobre dell'anno 1802". "Giusep. Strozzi del.". La lastra in rame è ritornata alla parrocchia di Ognissanti. Il soggetto richiama modi delle pitture del Canti o del Fabbri».

⁹ *Perpetrati...* 1985. Il valore delle opere venne valutato, complessivamente, in 50 milioni di lire. I candelabri settecenteschi erano alti 140 cm.

¹⁰ L'incendio venne appiccato alla paglia del presepe. Il calore danneggiò gravemente un gruppo scultoreo in terracotta raffigurante la *Sacra Famiglia*, opera dello scultore castiglione Beschi. Rimase danneggiato anche un gradino del presbiterio; intatto (verosimilmente affumicato) il dipinto del Motta raffigurante *San Giovanni evangelista* che si trovava giusto al di sopra del presepe. Intorno alla vicenda: QUIRI 1994a; QUIRI 1994b.

La chiesa attuale

La parrocchiale di Ognissanti, nell'aspetto attuale, venne edificata tra il 1752 e il 1755. Un periodo nel quale i fasti ducali erano ormai lontani; la città, sotto la dominazione austriaca, rivelava pian piano un nuovo volto, architettonicamente più severo. Anche funzionalmente Mantova, da capi-



La facciata su
Corso Vittorio Emanuele II
dopo il restauro.

tale di uno Stato, era divenuta provincia dell'Impero, destinata ad accogliere truppe acuartierate in caserme spesso ottenute rifunzionalizzando antichi conventi soppressi. L'impulso edilizio dell'epoca austriaca comportò l'utilizzo di linee austere e di colori pastello. Anche negli edifici sacri (è questo il caso di Ognissanti), a Mantova giunsero riflessi del grande Barocco e del Rocaille, che raramente toccò vertici elevati, se non nella cupola di Sant'Andrea (opera di Filippo Juvarra) e nella risistemazione delle sale monumentali della Biblioteca Teresiana. Negli anni precedenti l'arrivo della ventata torbida di devastazione e guerre portata dalle truppe napoleoniche, infatti, numerosi furono gli interventi nel tessuto cittadino. I dettami architettonici in voga vengono tradotti in un vernacolo locale piuttosto severo ed ampiamente semplificato rispetto alla magniloquenza di altri centri. Questo si deve a più fattori: le risorse finanziarie erano certo limitate, la città era diventata una fortezza militare, tranne qualche luminosissimo esempio mancò la presenza di architetti di fama internazionale. La serie di riedificazioni effettuate dalla metà del Settecento in poi solo parzialmente si riconducono alla volontà di rinnovare la città (questo fu, soprattutto, nel periodo teresiano); molti edifici in realtà portavano ancora i segni delle ultime guerre, mentre spessissimo la manutenzione ordinaria non venne più eseguita. Nel caso della parrocchiale di Ognissanti verosimilmente andò di pari passo la necessità di riedificare l'antico tempio (il cui accesso, peraltro, non avveniva direttamente dal corso) e di aggiornarne le forme fornendo alla chiesa un aspetto moderno.

Il restauro del tempio

Lo stato di conservazione della chiesa di Ognissanti, alla fine del XX secolo, era oltremodo precario. Diversi erano i danni presenti a causa delle infiltrazioni meteoriche, dei materiali usati nel corso del tempo per i numerosi interventi effettuati, per l'accumulo di sporcizia e smog sulle opere d'arte. Paradossalmente il fatto che nel corso del secolo scorso non si siano realizzati restauri di grande portata ha consegnato la parrocchiale in una situazione tutto sommato coerente con quella originaria, senza aver subito stravolgimenti o letture improprie. Questo ha permesso la concretizzazione di un intervento capace di riportare l'edificio sacro ad una bellezza che si riteneva perduta, utilizzando peraltro tecnologie all'avanguardia (anche nella conservazione, come, ad esempio, per quanto riguarda il sistema elettronico di abbattimento dell'umidità di risalita nelle pareti) e restituendo al tempio l'aspetto sostanzialmente originario. Il restauro del tempio, per il quale si rimanda alla seconda parte del presente volume, opera dell'architetto Nicola Sodano, che ha attentamente seguito l'intervento pluriennale, è partito dalla facciata (anni 2000-2001) e dagli esterni¹ con il consolidamento degli elementi lapidei² e degli intonaci, per poi giungere alla coloritura, realizzata su un bel tono tra rosato e giallo ocra, individuato attraverso le analisi stratigrafiche.³ L'intervento di ripristino del tetto ha portato alla scoperta della copertura originaria che si avvaleva di un complesso sistema di sottopelli: lastre in legno preparate e posizionate, al di sotto delle tegole, con la corteccia rivolta verso l'esterno, per impermeabilizzare e proteggere il sottotetto in caso di cattiva tenuta.

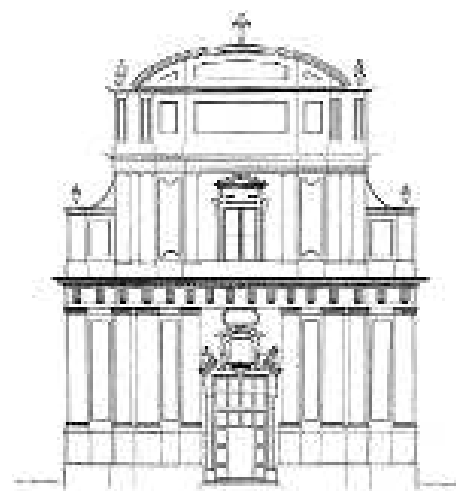
Il restauro degli interni ha visto una spesa di circa 700.000 euro,⁴ necessari per il rifacimento degli intonaci e dell'impiantistica, il ripristino degli ornati, il restauro degli affreschi e delle decorazioni, il recupero dell'organo.⁵ L'interno della chiesa, un tempo scuro e sporco, ha riacquisito luminosità e leggibilità degli elementi architettonici, anche grazie alla riproposizione di tinte adeguate e compatibili con l'antica coloritura. A questo proposito giova rammentare che gli interni furono tinteggiati negli anni Sessanta dello scorso secolo, con la stesura di colorazioni (ocra e verdi scuri) che hanno soffocato lo spazio, specie col deposito di sporco. La porzione inferiore degli intonaci fu rifatta, verosimilmente negli stessi anni, con una base cementizia causa dei numerosi distacchi e "sfarinamenti". Questa è stata, pertanto, eliminata;⁶ è stato anche attivato un sistema elettrostatico che permette l'abbattimento dell'umidità di risalita. È stata quindi recuperata la cromia originaria degli interni⁷ e rifatti gli impianti elettrico e illuminotecnico, come anche quello di riscaldamento.⁸

All'interno della chiesa, inoltre, sono state eliminate le superfetazioni: sono stati ripristinati i passaggi laterali tra le cappelle, mentre non sono state rimosse le balaustre ottocentesche poste all'ingresso delle cappelle. Sono stati restaurati i marmi dei cinque altari; in particolare quello maggiore ha visto una parziale reintegrazione degli elementi marmorei eliminati nel passato.

La facciata

La facciata prospiciente corso Vittorio Emanuele II appare severa, ma nel contempo caratterizzata da un forte movimento di masse, con un gioco di ombre e luci impostato sugli elementi decorativi che animano il fronte con voluta dissimulazione della struttura costruttiva.⁹ Si imposta su due ordini: quello inferiore è caratterizzato da otto lesene doriche poggianti su uno zoccolo in marmo e che sorreggono una trabeazione arricchita da triglifi. Al centro, cornice al pesante portone in noce,¹⁰ è il portale in marmo, slanciato e culminante in una importante cimasa accanto alla quale sono due putti in marmo, un tempo alati, stanti in pose quasi improbabili sulle modanature, attorno ad un riquadro che, forse, un tempo accoglieva una scultura. Al di sopra di questo fastigio la lapide marmorea con la dedizione del tempio.¹¹ La parte superiore vede alle estremità due vasi fiammeggianti retti da lesene; la facciata quindi si alza e, corrispondentemente al cleristorio, sei lesene con capitello ionico sorreggono un architrave liscio e incorniciano il finestrone centrale. La cimasa è scandita da specchiature che si adattano all'andamento della facciata; culmina ad arco ribassato con, ai lati, due statue¹² e, in sommità la croce metallica. Nel 1797 l'architetto Paolo Pozzo fece togliere dalla facciata diverse statue, poi da riutilizzare nel progettato giardino di Pietole, che non venne realizzato. Delle statue non vi è, oggi, più traccia.

Occorre, infine, menzionare la lapide, risalente agli anni Venti, affissa sulla facciata dell'edificio che sorge immediatamente a destra del tempio di Ognissanti. Riporta i nomi dei caduti della prima guerra mondiale, impreziosita da due fasce decorative poste in testa e ai piedi dell'epigrafe.



Il rilievo della facciata (Studio Architettura & Restauro di Sodano e partners).

L'interno

L'interno della chiesa è solenne e spazioso, a navata unica, con quattro cappelle laterali e un profondo presbiterio. Colpisce subito l'imponenza delle linee, pur limitate ad uno spazio angusto, che conferiscono un'imponenza non comune all'ambiente. Le opere nelle cappelle laterali e sull'altare maggiore testimoniano ampiamente le due fasi più recenti vissute dal tempio: come vedremo una tela è cinquecentesca, relativa pertanto al rinnovamento del linguaggio pittorico avvenuto sotto Giulio Romano, mentre altre sono settecentesche, chiaramente da ricondurre alla *renovatio* anche architettonica del tempio (e si noti che alcuni di questi dipinti si collegano direttamente all'accademia mantovana di belle arti, il cui fondatore, Giovanni Cadioli, è l'autore, almeno, oltre che di una pala d'altare, anche degli affreschi che compaiono sulla volta della navata).



L'interno e la navata della chiesa dall'ingresso.

La navata

La chiesa di Ognissanti è impreziosita da abbondanti decorazioni a stucco e a fresco. Il recente restauro ha rivelato la ricchezza delle dorature che erano state poste a completamento degli stucchi (sulle liste delle cornici, sui fiori o sulle volute delle architetture). Un intervento poi occultato in parte dalle ridipinture successive, ma che ora è stato ripreso, recuperato e riproposto con accortezza filologica. I lavori a stucco si collocano per lo più a corredo degli elementi architettonici, attorno alle finestre, intorno alle cornici, nel fastigio dell'altare maggiore o nel trionfo dello Spirito Santo che si accampa al centro della volta dell'abside.



La navata interna vista dalla zona absidale.



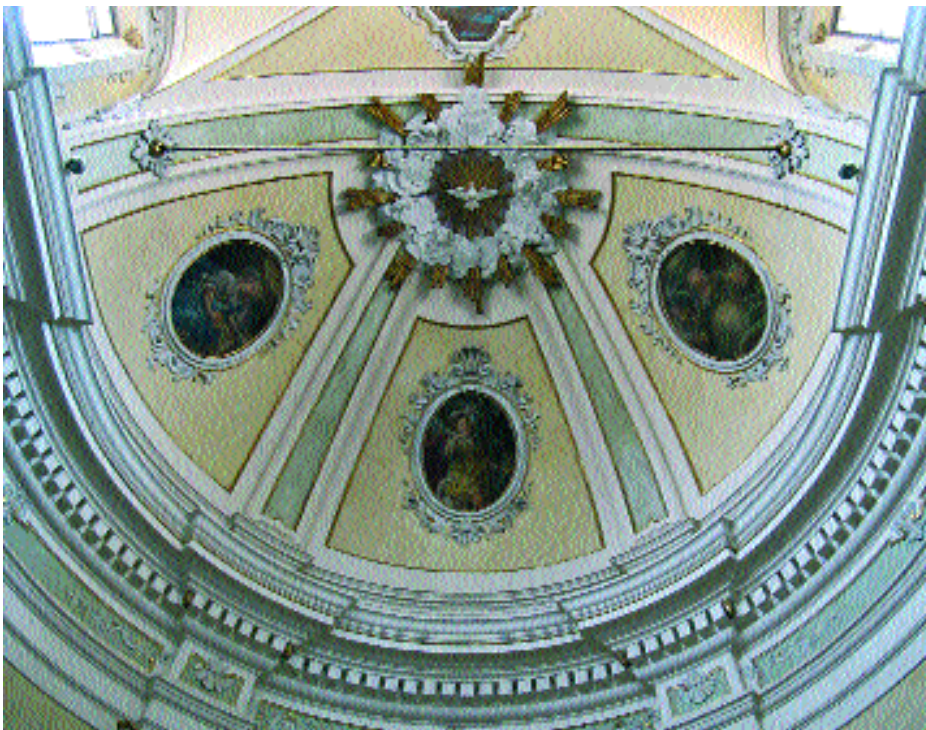
Affreschi sulla volta:
Giovanni Antonio Cadioli,
*La fede cristiana e
La religione.*



Giovanni Antonio Cadioli,
La fede cristiana,
particolare preso dai
ponteggi durante
il restauro.

Sulla volta della navata, all'interno di cornici mistilinee, sono due grandi decorazioni a fresco, raffiguranti *La Fede cristiana*,¹³ in prossimità dell'ingresso principale, e *La Religione*,¹⁴ verso l'abside. La composizione si mostra varia e policroma e rivela una precisa attenzione alle fonti iconografiche.¹⁵ Appare evidente, per quanto riguarda l'attribuzione, la collocazione delle opere nel *corpus* di Giovanni Cadioli, artista significativo del Settecento mantovano (anche per aver fondato l'Accademia) e che per la parrocchiale aveva realizzato due dipinti (dei quali oggi rimane soltanto la pala al primo altare sul lato destro).¹⁶

Procedendo verso l'abside, un'ampia cornice in stucco, tra volute e filetti dorati mostra, sull'arco trionfale, la scritta «HIC | MAGNÆ.OPES.NOSTRÆ | HIC | SPES.NOSTRA.OMNIS | D.JOAN.CHRYOSOS.». Quindi, sulla volta del presbiterio, sono due cornici mistilinee contenenti delle allegorie eucaristiche: dapprima si scorge un angelo in volo reggente spighe di grano con altre figure alate al di sotto, quindi, con simile iconografia, un angelo colto in volo mentre regge con le mani dei grappoli d'uva. Dalla volta absidale, che culmina nel trionfo di stucchi che circondano la colomba dello Spirito Santo, si dipartono gli spicchi che suddividono il catino e che contengono, ciascuno, una figura allegorica inserita in un ovale. Si tratta delle rappresentazioni della Fede, della Speranza e della Carità,¹⁷ che rivelano un linguaggio tipicamente settecentesco e modi non lontani da quelli di Giovanni Cadioli, ma proprio la minore qualità (che si deve anche alle ridipinture), la semplificazione dei tratti, la resa pittorica lassa, fanno pensare ad un'altra figura: a quel Leonardo Micheli che di Cadioli fu allievo e che solo recentemente è stato individuato come identità artistica.¹⁸



Leonardo Micheli,
ovalini con le virtù teologali,
decorazioni della volta
del presbiterio.



La zona absidale durante i restauri del coro ligneo.

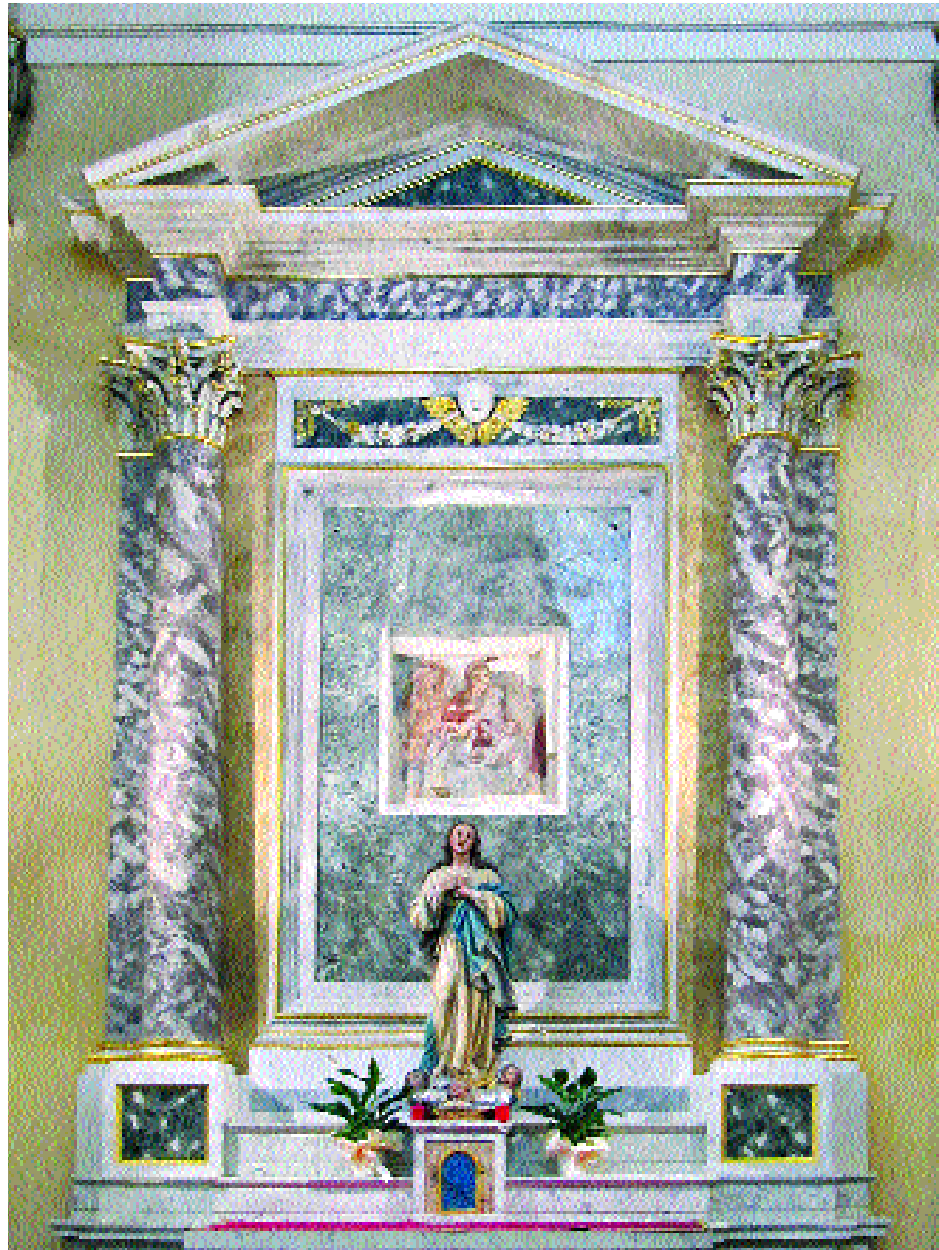
La controfacciata rivela, al di sopra della bussola d'ingresso, la balconata del coro sul quale è posto l'organo, un Montesanti, risalente al Settecento; l'antica macchina è stata poi riutilizzata in molte parti e ricomposta nel primo '900 da Giuseppe Rotelli.¹⁹ L'accesso alla cantoria avviene attraverso una scala nascosta all'interno del volume che si sviluppa in controfacciata, sul lato sinistro osservando l'organo, simmetrico all'antica cappella battesimale e il cui accesso avviene tramite la porticina sulla parete destra dell'altare dedicato a San Mauro.

Il primo altare laterale, procedendo sul lato destro, si sviluppa nello spazio della navatella laterale, al di là della balaustra e del cancelletto in ferro battuto che separano lo spazio sacro dalla navata principale;²⁰ nel suo complesso mostra stilemi evidentemente ottocenteschi. Il paliotto è a motivi geometrici in finto marmo;²¹ la mensa accoglie al centro il tabernacolo. Ai



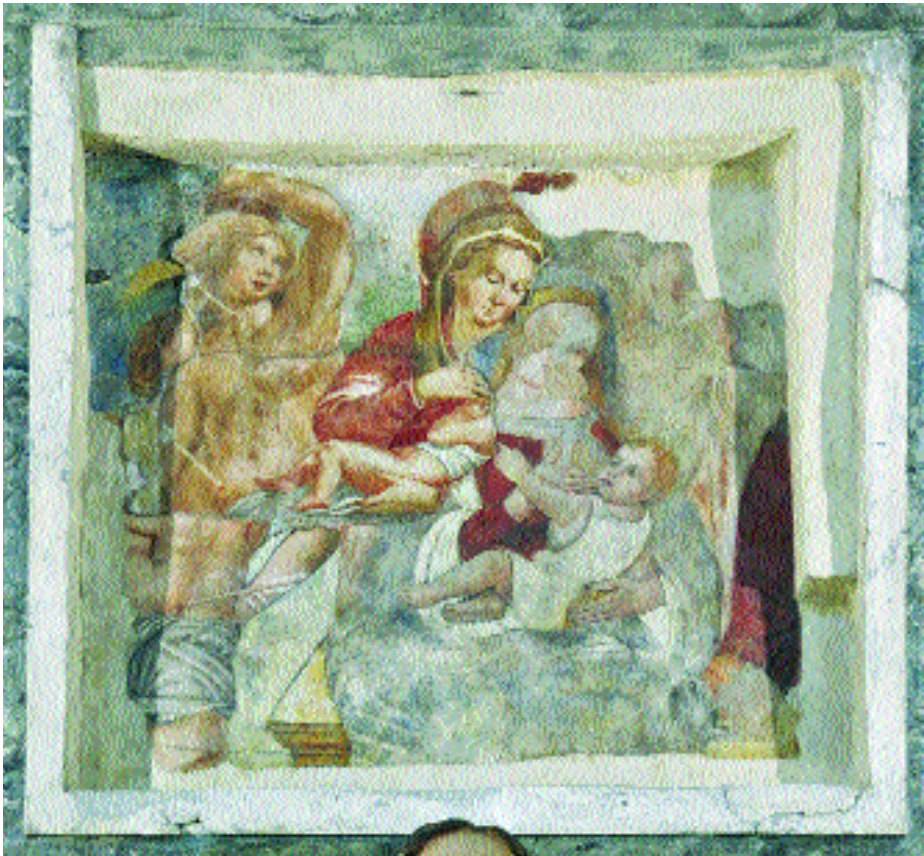
Giovanni Antonio Cadioli,
Il miracolo di San Mauro,
primo altare sul lato destro.

lati due colonne con tinte imitanti una breccia sui toni violetti, dietro alle quali sono due identiche lesene, culminano in capitelli corinzi che reggono la trabeazione. Al di sopra di questa si imposta il fastigio, al cui centro, in un clipeo affiancato da due festoni che si chiudono al di sopra di esso, è l'intitolazione dell'altare a San Mauro.²² Al centro della struttura, compreso tra le colonne, è il dipinto col miracolo di San Mauro. La tela è in una cornice in stucco a palmette e a filo dorato; sopra di essa è una tabella contenente l'indicazione di altare privilegiato.²³ Di grande interesse la pala d'altare: si tratta di uno dei migliori dipinti di Giovanni Cadioli, raffigurante *San Mauro abate guarisce gli infermi*. La grande tela, che si colloca negli anni del rinnovamento della chiesa, rivela un *modus operandi* particolarmente felice, e dopo il recente restauro ha ritrovato una fruibilità che esalta la qualità pittorica. Il dipinto, peraltro, aveva una cimasa mistilinea, ampliata e portata



Madonna col Bambino e santi, affresco staccato a massello, secondo altare sul lato destro.

a forma rettangolare in epoca neoclassica, quando venne rifatto l'altare.²⁴ Tra i due altari è il corpo aggettante che, al centro della navata, divide le cappelle laterali. Verso l'aula accoglie, nella parte inferiore, il confessionale ligneo (impresiosito nel fastigio da un pregevole intaglio), mentre in quella superiore è un affaccio alla navata, protetto da una gelosia in legno laccato bianco e dorato posta al di sopra di una balconata. Dietro al confessionale è un piccolo ambiente (sopra il quale si sviluppa una tribunetta separata dalla navata tramite una gelosia) in comunicazione con gli altari laterali. Di particolare rilevanza è anche il secondo altare, sempre di evidente realizzazione neoclassica. Simile a quella del precedente è la struttura; da notare la differente foggia del fastigio, qui a timpano, e il diverso il motivo a finto marmo delle parti colorate. Al posto della pala d'altare è un'ampia spec-



Madonna col Bambino,
affresco, particolare
dell'altare precedente.

chiarura dipinta in finto marmo, sormontata da una decorazione raffigurante un volto angelico, in stucco e oro, che regge due festoncini. All'interno della specchiatura, in un incavo, spicca un affresco di origine trecentesca raffigurante una *Madonna col Bambino*, di un certo pregio nella fattura e legato ad una devozione importante. Deriva dall'oratorio posto sull'argine che tagliava l'ancona di Sant'Agnese. L'argine fu realizzato nel 1353 da Feltrino Gonzaga; l'oratorio fu edificato nel giro di un paio d'anni. Come è noto l'antica ancona, uno dei due porti cittadini, venne poi interrata ed oggi coincide con Piazza Virgiliana. L'affresco venne trasportato a massello prima in Santa Maria del Melone, quindi in Ognissanti, dove giunse nel 1808 dopo esser passato per l'oratorio di Santa Croce Nuova.²⁵ Merita d'esser rammentato come l'affresco presenti almeno due livelli pittorici. Il primo, più recente, limitato al quarto superiore sinistro, appare come opera cinquecentesca; quello inferiore, più ingenuo nella conduzione pittorica, potrebbe essere anche tarδοquattrocentesco. La composizione vede, al centro, la *Madonna col Bambino*, nella tipica raffigurazione della *Madonna del Latte*. La Vergine è in trono e affiancata da due santi: a sinistra San Sebastiano, ben riconoscibile anche nello strato superiore, a destra è visibile solo parte di un panneggio nel livello inferiore, ma potrebbe essere plausibile individuare in questa figura San Rocco secondo la tradizionale iconografia con i santi protettori dalla peste.

Ritornando all'ingresso della chiesa e procedendo sul lato sinistro verso l'ab-



Anonimo giuliesco,
*La predicazione
del battista*, primo
altare sul lato sinistro.

side, si incontra un piccolo ambiente nel corpo che si sviluppa sul lato opposto della bussola d'ingresso rispetto al quale è il volume contenente la scala d'accesso alla cantoria. Un ingresso immette nel vano dalla navata; esattamente di fronte è una cornice in stucco, oggi vuota ma che accoglieva, come si vedrà, il *Battesimo di Cristo*, un dipinto di Giovanni Antonio Cadioli purtroppo trafugato nel 1985. Sulla parete nord dell'ambiente è infissa una piccola lapide che ricorda un intervento di restauro realizzato da benefattori;²⁶ sul lato opposto un altro accesso immette al primo altare laterale sul lato sinistro della navata.

Il primo altare *in cornu Evangelii* è dedicato a San Giovanni battista. La struttura che contiene la pala d'altare è evidentemente speculare a quella dell'altare ad esso contrapposto.²⁷ Di grande interesse è il dipinto, raffigurante la *Predicazione di San Giovanni battista*. La tela compare già in una visita pastorale del 1575-1576,²⁸ fondamentale riferimento cronologico. Da un punto di vista attributivo la situazione appare più complessa. Già dato

ad Ippolito Andreasi detto l'Andreasino,²⁹ Chiara Perina preferiva l'avvicinamento all'opera di Teodoro Ghisi (la storica dell'arte notava nel paesaggio e negli animali raffiguranti delle sintomatiche tangenze con *La creazione di Eva* del *Symbolum apostolorum* di Graz),³⁰ attribuzione poi considerata anche da Renato Berzaghi,³¹ ma confronti realizzati prendendo come riferimento il paesaggio e i panneggi delle figure, hanno comportato in seguito il reintegro dell'attribuzione precedente. Recentemente lo storico dell'arte Stefano L'Occaso, nel corso del convegno dedicato a Giulio Romano (2009) ha opportunamente preferito allontanare l'opera dal *corpus* dell'Andreasino preferendo avvicinarla ad un anonimo artista giuliesco. È noto, peraltro, anche un disegno preparatorio, conservato a Monaco,³² che è confrontabile con i pochi disegni di sicura autografia dell'Andreasino.³³

Tra i due altari è collocato il pulpito, che si incardina, in alto, tra le lesene del corpo aggettante al centro della navata. La struttura è palesemente ottocentesca, semplici nelle linee il capocielo e la balaustra, decorata con fregi dorati. Al di sotto è il confessionale in legno, identico a quello posto dirimpetto, ma senza le decorazioni e il busto nel fastigio, forse rimossi nel momento in cui venne realizzato (o risistemato) il pulpito. Alle spalle del confessionale, in un vano dall'imponente sviluppo verticale (il cui accesso avviene dallo spazio pertinente il secondo altare sul lato sinistro) è la rampa di scale che immette al pulpito stesso.

Anche il secondo altare a sinistra, nella struttura, si rivela identico a quello contrapposto. Accoglie un grande pala d'altare di Giuseppe Bazzani, *La Madonna col Bambino, Sant'Anna e San Gioacchino*. Apprezzabile anche per la qualità pittorica, il dipinto è impostato sulle consuete diagonali barocche; tipiche sono le fisionomie e le posture dei corpi, come pure la pennellata fratta e la tavolozza. L'opera appare aerea: un fondale scenico (una colonna sulla destra, un tendaggio sul lato opposto, una balaustrata riscendente al centro) incornicia il gruppo di Maria e Gesù, assiso al di sopra di una scalinata e rimarcato, in senso simbolico, dal cuscino sopra il quale la Vergine poggia i piedi, con ai lati i genitori di Maria. Sul lato destro San Gioacchino, sostenendosi con un bastone, si accosta alla Madonna e al Bambino; all'opposta estremità Sant'Anna mostra una pagnotta a Gesù, il quale vi stende al di sopra la mano, voltandosi a guardare la madre. L'opera appare annegata nelle tonalità brune, anche per l'emergere della preparazione, come spesso accade nei dipinti di Bazzani. La tela è stata restaurata da Augusto Morari dopo l'incendio che nel 1994 arrecò danni alla zona absidale della chiesa. Il dipinto è stato esposto in occasione della mostra dedicata a Bazzani, tenuta nel 1950. Chiara Tellini Perina ha in seguito denotato (1970) come la pala possa esser stata eseguita contemporaneamente alle pitture eseguite da Cadioli (collocandola, pertanto, intorno al 1756), nonché ne rilevava la vicinanza ad un' *Annunciazione* di collezione privata milanese (1980), anche per l'invenzione della balaustra, nel senso conferito di profondità, e nella forma esteriore.³⁴

Prima di giungere nel presbiterio, due volumi, posti ai lati della navata, contengono vani distributivi. Quello sul lato sinistro possiede quattro accessi: dall'altare laterale, dalla navata, dal vano posto a fianco del presbiterio, e al



Giuseppe Bazzani,
*La Madonna col Bambino,
Sant'Anna e
San Gioacchino*, secondo
altare sul lato sinistro.

quale si accennerà, e verso la via che scorre in fregio al fianco est del tempio. Dirimpetto, al lato destro della chiesa, il corpo accoglie gli accessi dalla navata, dall'altare laterale, verso il corridoio che porta alla Cappella dei Morti e, a sud, verso la sagrestia. Proprio muovendosi verso la sagrestia, sulla parete est dell'ambiente, è posta una lapide funeraria in memoria di Giovanni Salvadori e Carolina Morbini, proveniente chiaramente dal vicino cimitero.³⁵ Al di sopra degli accessi dalla navata si sviluppano le tribunette, divise dallo spazio sacro tramite una balconata ed una gelosia, il tutto in un trionfo di stucchi candidi e di filetti dorati rimarcanti il sapore *rocaille* delle decorazioni plastiche realizzate contestualmente al rinnovamento settecentesco del tempio.

Il presbiterio

Lo spazio presbiterale è soprelevato di due gradini rispetto alla navata; un tempo risultava separato da una balaustra rimossa in tempi recenti per per-



Andrea o Camillo Motta,
San Giovanni evangelista,
parete destra
del presbiterio.

mettere un più moderno svolgimento del culto. Le pareti sono mosse dalle lesene che delimitano campiture ocre rese vibranti dagli stucchi bianchi e dorati. Nella parte inferiore le cornici in stucco, dalle complesse cimase, definiscono nella prima campata un'ampia nicchia dal bordo superiore mistilineo, nella seconda lo spazio della porta che immette, sulla destra, in sagrestia,³⁶ sulla sinistra in alcuni ambienti di servizio.³⁷ In alto, negli stessi spazi, gli stucchi disegnano due profonde cornici rettangolari pure culminanti in un elaborato fastigio. Nella prima campata questi spazi contengono due dipinti.

Sul lato destro compare un interessante dipinto di Andrea o Camillo Motta, raffigurante *San Giovanni evangelista*. La tela,³⁸ di taglio verticale e con punto di vista ribassato, rivela una tavolozza di terre e bruni, e una realizzazione materica e dinamica nella stesura, quasi franta in determinati punti, portando all'exasperazione la lezione di Fetti. Il dipinto, dall'aspetto terragno, forse accentuato dalle condizioni di conservazione vede l'evangelista

stante, un ambiente aperto: alle sue spalle si intravedono piante e le nubi. Dall'alto alcuni raggi, dell'illuminazione divina, scendono sul capo del santo, le cui vesti appaiono movimentate e scompigliate, segnate dalle lueggiate scattanti sul busto e sulle maniche, mentre scoperti rimangono gli avambracci e la gamba sinistra. San Giovanni è colto nell'*incipit* del proprio Vangelo: sul tavolino, al quale è appeso un portapenne, è un libro dalle carte stropicciate sul quale vengono vergate le prime parole dell'Apocalisse.³⁹ Da un punto di vista storico il dipinto viene menzionato da Susani all'interno dell'Oratorio di San Girolamo,⁴⁰ poi soppresso nel 1820.⁴¹ La tela giunse quindi in Ognissanti. È stata attribuita a Domenico Fetti fin dagli anni Cinquanta,⁴² venendo poi espunta dal *corpus* dell'autore romano nel 1967 da Lehmann sulla base di evidenti ragioni stilistiche.⁴³ Purtroppo sono scarsissime le altre testimonianze dei pittori Motta con le quali poter far confronti: esisteva in Santa Maria della Carità un *Sant'Eligio e angeli* purtroppo trafugato in tempi relativamente recenti, col quale il rapporto non appariva del tutto stringente.⁴⁴ La presente tela vede una non facile datazione tra il 1622 e il 1625.⁴⁵ Malauguratamente illeggibile è uno stemma posto in basso a sinistra, accanto alla gamba del santo, che potrebbe ricondurre all'identità del committente e che, forse, potrebbe essere individuato in quel Federico Oppiani che nel 1602 fondò l'oratorio di San Girolamo, dal quale il dipinto proviene.

Sul lato sinistro, sempre nella cornice della prima campata, è un dipinto di più ridotte dimensioni, raffigurante *La deposizione di Cristo*. La tela, non altresì rammentata dalle guide, è ricordata da Matthiae sopra la porta della sacrestia. Viene attribuita in quella sede ad un non meglio identificato tardo seguace del Costa, e descritta in forme cinquecentesche «ma può essere sia stato eseguito al principio del secolo XVII».⁴⁶ All'ambito di Lorenzo Costa viene assegnato da Stefano L'Occaso nel 2007 nel contesto di un approfondimento dedicato alla longeva famiglia di artisti. Lo storico dell'arte percepiva «una particolare dilatazione della pittura di Lorenzo Costa, in direzione di Giulio Romano», ma anche metteva in luce come un recente restauro abbia «impastato» i colori e coperto in parte la stesura originale (nei piedi, ad esempio), ma il dipinto riflette ancora i modi di Lorenzo, evidenti nei panneggi di Cristo e di Giuseppe d'Arimatea e nella molle anatomia del Redentore». Il dipinto viene collocato cronologicamente intorno al 1530 e avvicinato, più che all'artista ferrarese, «a uno di quegli artisti che (...) si allineavano sulle novità giuliesche».⁴⁷ Merita d'esser segnalato come lo scorcio del corpo di Cristo risulti quasi in asse, memore certo della tradizione mantegnesca mediata da Correggio, come è ben apprezzabile nei tondi provenienti da Sant'Andrea e oggi al Museo Diocesano di Mantova.

La pala d'altare maggiore, inserita in una complessa cornice mistilinea, raffigura *San Benedetto, Santa Chiara e i Santi del Paradiso*. Opera di magniloquente e chiara committenza benedettina, purtroppo ampiamente alterata da numerose ridipinture ma che rivela la solenne monumentalità d'impianto e l'evoluzione verso più ariose concezioni. Abbastanza lineare appare la vicenda attributiva. Il primo a descrivere il dipinto è Coddè nel 1837 che



Ambito di Lorenzo Costa il giovane,
La deposizione di Cristo,
parete sinistra
del presbiterio.



Anonimo settecentesco,
*Santa Chiara e i santi
 del paradiso (Ognissanti)*,
 pala d'altar maggiore.

così si esprimeva: «La maniera, il colorito, e le movenze te lo accertano dell'Andreasì, e se fino a qui niuno scrittore mantovano lo ha accennato, si fu certamente che per riconoscerlo è necessaria osservazione assai per isceverarvi le fattevi sconciature di qualche malnato imperito restauratore, che dilavandolo ne ha tolto il forte ed il vivido colorito».⁴⁸ L'attribuzione veniva quindi ripresa da Matthiae,⁴⁹ riproposta da Chiara Perina⁵⁰ e rimarcata da Renato Berzagli. Lo storico dell'arte nel suo contributo sottolineava come i ricordi manieristici paiano quasi completamente superati e affiorino «solo in qualche inciso profilo, come in quello di Santa Lucia».⁵¹ Pur ritenendo più che probabili ampie ridipinture (in particolare nella parte inferiore: si notino, ad esempio i panneggi eccessivamente piatti e poco caratterizzati), riteniamo però di percepire come non solo l'impianto, ma il disegno delle figure, i profili, il carattere pittorico... insomma tutto, a nostro avviso, si cali nel clima culturale settecentesco, dove quasi si compenetrano reminiscenze barocche e anticipazioni neoclassiche, probabilmente dovute all'accademia



Angelo annunciante,
vetrata dell'abside.



Madonna annunciata,
vetrata dell'abside.

e allo studio dall'antico (come nel San Giovanni evangelista). Non appare improbabile che la pala sia stata realizzata nel contesto del rinnovamento del tempio e ben si adatterebbero al periodo figure quali quella dell'angioletto in primo piano, o i santi alle spalle, come il battista, o Pietro e Paolo. Purtroppo al momento non risultano evidenze documentarie che possano avallare o rigettare tale proposta.⁵²

Alle spalle dell'altar maggiore è il coro ligneo, con diciassette stalli.⁵³ Il fastigio è mosso da alcune decorazioni che culminano, al di sopra dello stallone centrale, in una tabella nella quale sono intagliate le lettere "S B" inframmezzate dal pastorale. All'estremità destra della decorazione superiore degli stalli è il piccolo vano per la deposizione degli Oli Santi. In alto, sulla parete, ai lati della pala, due finestre rivelano una preziosa decorazione a *grisaille*: sulla vetratura a sinistra l'angelo annunciante, su quella al lato destro la Madonna annunciata. Entrambe le figure sono accolte in una cornice decorata.⁵⁴

L'altare maggiore antico, in forma di sepolcro, è ancora in veste barocca, ricco di decorazioni in marmi e pietre policrome. Tra i modiglioni sono ben visibili sia applicazioni di festoni in stucco dorato, sia finimenti in finto oro (porporina) con fili e campiture geometriche dipinte. Riguardo al tabernacolo, pure con ricche decorazioni in marmi policromi, merita menzione anche lo sportellino a sbalzo in argento raffigurante *La resurrezione di Cristo*. Il crocifisso ligneo sospeso sull'altare attraverso un supporto metallico è moderno, opera dello scultore Hubert Mussner di Bolzano. L'altare maggiore a mensa, come l'ambone e il fonte battesimale (posto *in cornu Evangelii* ai piedi dei gradini che immettono al presbiterio, qui spostato dalla prima cappellina sul lato sinistro), sono di recente realizzazione. Composti in marmo rosa di Verona, dalle linee moderne, sono stati pensati dall'architetto Nicola Sodano e dagli esperti dello studio "Architettura e restauro" e rientrano congruamente nelle linee previste per l'adeguamento dell'arredo liturgico. Settecenteschi sono il tavolino a parete, in legno intagliato, dipinto in azzurro e, sul piano superiore, a finto marmo, e dorato, posto *in cornu epistolae* e le tre sedie in legno intagliato e dorato al lato opposto del presbiterio.

NOTE

¹ L'intervento è costato 700 milioni di lire del tempo, dei quali 542 a carico della Regione (Frisl). Si vedano, tra l'altro, intorno al restauro della facciata: VINCENZI 1999; BASCHÈ 2000; CORTESE 2000; BERTELLI 2000.

² Si tratta di nembro rosato mandorlato e rosso ammonitico di Verona.

³ Il restauro è di carattere restitutivo: dopo il consolidamento dei paramenti originali, sugli stessi è stato steso un rasante traspirante per rendere uniforme la facciata, quindi il pigmento: l'intonaco era dipinto e non colorato. L'attuale rosa arancio è lo stesso che si ritrova sulla casa adiacente alla chiesa, che quindi venne restaurata nello stesso momento in cui si mise mano ad Ognissanti. Per un resoconto del restauro della facciata: BERTELLI 2000.

⁴ Dei quali 307.000 stanziati a fondo perduto dalla Soprintendenza, e 100.000 provenienti dalla Fondazione Cariverona.

⁵ Intorno al restauro degli interni si vedano anche: CORTESE 2007; BERTELLI 2007; BERTAZZONI 2007; DE STEFANI 2008; *Riapre la chiesa* 2008; BERTELLI 2008b; RASIO 2008; *I fedeli* 2008; BERTELLI 2008c; REGIS 2008.

⁶ L'intonaco cementizio si elevava, lungo tutto il perimetro, per l'altezza di circa due metri. Tale prodotto, col tempo e complice l'umidità di risalita, ha subito un processo di gessificazione con conseguente sfaldamento. È stato sostituito con un altro a base di calce, previo esame granulometrico per stabilirne la compatibilità con quello originario.

⁷ Il colore degli intonaci riproposto è un ocra chiaro che si alterna a cornici candide, ben diverso dal verde scuro steso una cinquantina d'anni fa, che peraltro si abbassò ulteriormente di tono a causa del deposito di polvere e smog. Le ridipinture erano evidenti nelle fasce che corrono lungo le lesene: assai scure rispetto al tono oggi ritrovato. Sono state lasciate, però, le cornici dorate, aggiunte nell'Ottocento ma ormai storicizzate.

⁸ Con profitto: BERTELLI 2007.

⁹ Echi di borrominismo vengono letti in ZUCCOLI 2009, p. 71.

¹⁰ I cui quadrotti risultano applicati successivamente.

¹¹ «D. O. M. | IN. HONOREM. | SANCTORUM. OMNIUM. | PRÆSUL. | ET. CENOBITÆ. PADOLIRONENSES. | A. FUNDAMENTIS. EXCITARUNT. | ANNO. A. CHRTO. NATO. | CIO. IOCCCLIII.».

¹² Sono figure enigmatiche e probabilmente di reimpiego: a sinistra è un putto con un fagiano e uno strumento di caccia, mentre a destra ai piedi della figura è un libro, mentre dalla sacca che regge sulle spalle escono delle penne per la scrittura.

¹³ *La Fede cristiana* è descritta come una figura femminile tra angeli reggente una croce e il calice con il pane consacrato. La Fede incede da destra, scendendo da una sorta di podio. Lo scorcio è da sotto in su; il gesto enfatico esalta i simboli della religione: il calice, impugnato nella destra (e sul quale si scorge l'Ostia consacrata, raggianti e timbrata dal trigramma) e la croce, retta col braccio sinistro steso verso l'alto. Evidente la scelta cromatica: veste verde, tunica rossa, mantello bianco, rimandando alle virtù teologali. Ai piedi della scalinata la figura di un anziano prostrato a terra e con le mani poste sul volto in segno di rispetto; immediatamente davanti a lui un angelo palesemente indica la figura della Fede. Alcuni angeli completano la scena: uno alla base della scala, altri innanzi la Fede, altri in volo, fino ad arrivare a quello reggente il turbolo, in un cielo caratterizzato da fasce orizzontali di nubi che si sfumano dall'azzurro intenso al rosa chiaro. La parte superiore, calata nel celeste carico, è chiusa da nubi più scure tra le quali si affacciano giocosi dei volti alati.

¹⁴ *La Religione* è illustrata come una giovinetta su un podio, illuminata dalla colomba dello Spirito Santo e circondata da angeli. La Fede, in abiti bianchi-azzurri con mantello dorato, innalza con la sinistra una verga fiorita, mentre con la destra porge all'osservatore le chiavi d'oro e di argento, simboli del potere spirituale e del potere temporale. Alla destra della composizione due angeli: il primo, con un manto rosso, sorregge le tavole della legge (su tre righe si intravedono caratteri ispirati all'alfabeto ebraico), mentre il secondo, con manto dorato, sorregge spighe e grappoli d'uva (simboli dell'Eucaristia). Sul lato sinistro un bosco chiude la scena, mentre ai piedi del podio un altro angelo, sdraiato verso la Religione, mostra all'osservatore un libro aperto. Su questo si legge chiaramente: «INITIUM | S. EVANGELY | SECUNDUM | MATTHÆIUM». Sulla pagina di sinistra appare un'altra scritta che rimanda probabilmente ad un restauro effettuato tra Otto e Novecento. In alto nel cielo, infine, una colonna di nubi scure, che pare levarsi dalle spalle della figura della Religione per ruotare ai margini del dipinto, è popolata di volti angelici.

¹⁵ L'iconografia di entrambi gli affreschi appare coerente con quella presentata da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* (RIPA 1593).

¹⁶ Intorno a Cadioli si vedano: BERTELLI 2006 e BERTELLI 2010a, con ampia bibliografia precedente, regesto di opere e *addenda* biografiche. Intorno alle decorazioni cadiolesche in Ognissanti, si veda anche BERTELLI 2010b, pp. 17-18.

¹⁷ Tali decorazioni (come gli stucchi, peraltro, le dorature, gli intonaci e altri elementi) sono state restaurate da Rosa Nolli. In questo caso le tre figure appaiono soltanto ispirate alle indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Giova rammentare che Chiara Tellini Perina nel 1969 (TELLINI PERINA 1969, p. 133) ricordava che «le composizioni parietali sono state discutibilmente restaurate in questi ultimi anni. Tuttavia il Cadioli si esprime con morbida grazia, secondo un temperato gusto arcadico».

¹⁸ Micheli fu autore, tra l'altro, del ritratto di Cadioli oggi conservato in Accademia Nazionale Virgiliana e della pala dell'altare maggiore della parrocchiale di Rodigo. Intorno al pittore:

L'OCCASO 2008, p. 213 n. 15; BERTELLI 2010a, con un'ampia scheda dedicata specificamente a queste decorazioni a fresco. Mi permetto inoltre di segnalare che alla parete orientale della sagrestia della parrocchiale di Rodigo è presente un quadretto raffigurante *Il transito di San Giuseppe* inequivocabilmente opera di Leonardo Micheli.

¹⁹ LEALI, ROSSI, UGHINI 1985, p. 95.

²⁰ Analoga situazione si riscontra per tutti gli altari laterali.

²¹ Come mi sincera Luigi Andreani dello studio "Architettura e restauro" di Mantova, che ha curato il restauro della chiesa, gli altari sono interamente in stucco e scagliola decorati in finto marmo.

²² Sul fondo del clipeo, in porfido, sono applicate le lettere in bronzo dorato col seguente titolo: «D. | MAVRO | D.».

²³ L'iscrizione è a lettere dorate su fondo color porfido, in una cornice dorata: «ALTARE PRIVILEGIATVS | QUOTIDIANUS | PRO DEFUNCTIS».

²⁴ Il dipinto è stato restaurato negli anni 1993-1994 con finanziamento della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno ed Ancona con la direzione lavori della dott.ssa Giuseppina Marti (Soprintendenza PSAE di Mantova). A realizzare l'intervento è stato l'esperto restauratore Augusto Morari. Intorno al dipinto: BERTELLI 2006, pp. 26, 33 n. 34 (con bibliografia precedente) e, più ampiamente, BERTELLI 2010a, pp. 65, 100-107. In quest'ultima sede, e, in particolare, nell'Appendice 1, abbiamo approfondito l'opera riportando anche la relazione di restauro con alcune immagini di confronto. Si veda, inoltre, BERTELLI 2010b, p. 18.

²⁵ ASDMn, FCV, Serie Miscellanea, Busta A 1874-1875-1876-1877 Anno 1874: l'affresco si trovava fino al 1801 nella cappelletta di piazza Virgiliana, dal 1801 al 1808 fu in Santa Croce; nel 1808 in Ognissanti. BOTTONI 1835, p. 69. L'OCCASO 2002a, p. 28 n. 23. L'OCCASO 2005, p. 234 n. 26. BERTELLI 2010b, p. 18. Dell'affresco esiste anche un'incisione, la cui lastra è conservata nella casa parrocchiale. Si veda, per questo, il capitolo "Dalla nuova chiesa ai nostri giorni" alla nota 8. Riporta la firma "Giusep. Strozzi del."

²⁶ «ALDUS ET MARIA BALESINI | IN MEMORIAM | DOSOLINAE BELTRAMINI | MATRIS SVAE GRATO ANIMO | D. VIII.A.KAL.JAN. MCMLXI».

²⁷ La struttura e i materiali sono pressoché identici. Solo nell'ottagono al centro della mensa qui compare una croce dorata, evidentemente perduta nell'altare contrapposto; mentre nel quadro all'estrema destra è curiosamente tinteggiato in rosa violetto. Nel clipeo al centro del fastigio è l'iscrizione «D. | IO. BAPT. | D.».

²⁸ BERZAGHI 1981, p. 310 n. 92. Riferimento archivistico: Archivio Generale della Curia Arcivescovile di Bologna, H-492, *Visitacio Mantuae 1575-1576*, I, cc. 151-158.

²⁹ Intorno al dipinto, oltre alla più recente bibliografia di seguito riportata, si veda anche: CADIOLI 1763, p. 78 («la Predicazione di S. Giovambatista, è della scuola di Raffael d'Urbino. Cotesto quadro è tutto, non men nell'accordo, nella degradazione e vaghezza, che nelle bellissime teste di vario carattere, stimabile assai»); SUSANI 1818, p. 139; SUSANI 1835, p. 135; BOTTONI 1839, p. 171; MATTEUCCI 1902, p. 358 (come opera del Cinquecento bolognese); MATTHIAE 1935, p. 51 (come derivazione da Giulio Romano e assai vicino all'Andreasino); PERINA 1965a, pp. 370 e tav. 246 (Andreasino). Quest'ultima denotava, inoltre, nella maturità prospettica rivelata nell'opera, suggestioni venete, specie nel bosco «che nulla ha in comune con le vegetazioni giuliesche». Recentissimo e complessivo anche delle successive voci: BERTELLI 2010b, p. 19.

³⁰ TELLINI PERINA 1979, p. 252.

³¹ BERZAGHI 1989, p. 41.

³² HARPRAT 1977, pp. 122-123 n° 84 e ill. 23. Lo studioso propone, per il gruppo dei fedeli astanti, la derivazione da una xilografia di Cranach il Vecchio. Il disegno misura 523 x 389 mm, è realizzato a penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e rossiccio su carta tinta in rosa.

³³ Intorno alle vicende attributive del dipinto si rimanda all'esauriente BERZAGHI 1998b, p. 161.

³⁴ Intorno al dipinto: SUSANI 1818, p. 139; CODDÈ 1837, p. 15 (e, per la curiosità riportiamo: «in Ognissanti [di Bazzani è] la tavola in seguito all'altare del S. Giovanni Battista e i due freschi nel [p. 16] coro»); MATTHIAE 1935, p. 52 (ma, come peraltro rimarcava già Ivanoff, l'illustrazione presenta un altro dipinto, di soggetto simile, «oggi nella sagrestia di Sant'Andrea», evidentemente un'opera di Giorgio Anselmi); IVANOFF 1950 p. 46 n° 25a (ne rammenta il restauro eseguito in occasione della mostra da Assirto Coffani); C. TELLINI PERINA 1970, p. 71 e fig. 169; C. TELLINI PERINA 1980, pp. 34 e 32 ill. 6; CAROLI 1988, p. 166 n° 247; BERTELLI 2010b, p. 20.

³⁵ «ALLA DILETTA MEMORIA | DI | GIOVANNI SALVADORI | PADRE FAMIGLIA E CITTADINO ESEMPLARE | CAPOMASTRO IMPRENDITORE INTEGERRIMO | MORTO IL 25 DICEMBRE 1884 D'ANNI 86 | E DI MORBINI CAROLINA | MOGLIE E MADRE AFFETTUOSISSIMA | TOLTA ALL'AMORE DE' SUOI CARI | IL 26 APRILE 1877 D'ANNI 72 | I FIGLI ADDOLORATI | LA PACE CRISTIANA DE' GIUSTI | CON DEVOTA REVERENZA POSERO».

³⁶ Nel fastigio plasmato sopra la porta si mostrano, incrociati, una croce e l'evangelario.

³⁷ Nella cimasa al di sopra di questa porta compaiono la mitra e il pastorale, incrociati. Nei due ambienti retrostanti, dai quali un tempo si accedeva alla tribuna posta al di sopra dell'ingresso laterale della chiesa, sono conservati diversi arredi liturgici, teche, elementi lignei e alcuni elementi della balaustra che un tempo divideva il presbiterio dalla navata.

³⁸ Intorno alla quale: SUSANI 1818, p. 138; MATTEUCCI 1935, settimo prospetto [p. 435]; PACCAGNINI 1956, pp. 581-582; PERINA 1965a, p. 457, tav. 295; DONZELLI, PILO 1967, p. 175; LEHMANN 1967, p. 231 n. 61; PALLUCCHINI 1981, p. 136; SAFARIK 1990, pp. 307-308, A65; MORSELLI 1996; BERTELLI 2010b, pp. 21-22; L'OCCASO 2010, pp. 67-68 e fig. 47.

³⁹ Sul libro in nero «M...»; in rosso «Joh.fec».

⁴⁰ SUSANI 1818, p. 138: «nell'interno di esso meritevoli di speciale considerazione un S. Giovanni Evangelista dipinto dal Motta discepolo di Domenico Fetti».

⁴¹ MATTEUCCI 1935, settimo prospetto [p. 435].

⁴² PACCAGNINI 1956, pp. 581-582, figg. 325, 327 (dove si notava il punto di vista differente dalla serie degli Apostoli in Palazzo Ducale, ipotizzando una seconda serie di dipinti dal soggetto simile alla quale si riferiva un disegno dell'estense di Modena rappresentante una figura virile pubblicato in MICHELINI 1955, p. 134); PERINA 1965a, p. 457 e tav. 295 (la studiosa, valutando il dipinto come opera di Fetti, lo percepiva come stadio ulteriore rispetto agli apostoli di Palazzo Ducale, in un processo di dinamica formale che porta alla soluzione dei valori di massa in valori di luce); DONZELLI, PILO 1967, p. 175.

⁴³ LEHMANN 1967, p. 231 n. 61.

⁴⁴ Intorno all'intricata vicenda delle personalità di Andrea e Camillo Motta, documentati ai tempi di Domenico Fetti, si rimanda a SAFARIK 1990, pp. 18-19, 22. Dalle fonti apprendiamo della presenza di un Motta tra gli allievi di Fetti, come autore del *San Giovanni evangelista* e di diversi altri dipinti, ma non vi è la possibilità di definirne meglio l'identità. Le sue cifre particolari sono le dita affusolate e l'uso di un chiaroscuro contrastato (MORSELLI 1996). Fondamentale, per questo: L'OCCASO 2010, pp. 66-70.

⁴⁵ MORSELLI 1996, p. 272.

⁴⁶ MATTHIAE 1935, p. 52: «dipinto ad olio su tela: misura m 1,05 x 1,30. Sfondo scuro con trasparenze iridescenti».

⁴⁷ L'OCCASO 2007, p. 66 e fig. 5. Più recentemente: BERTELLI 2010b, p. 22.

⁴⁸ CODDÈ 1837, pp. 7-8.

⁴⁹ MATTHIAE 1935, p. 51: «La composizione ancora ariosa ci riporta alla scuola di Giulio Romano, ma le figure già volgono negli atteggiamenti al manierismo tardo. L'opera può essere stata eseguita verso la fine del XVI secolo, ma non è facile convalidare in pieno l'attribuzione, per non essere ben sicura la conoscenza dell'Andreasino». Misure riportate: 360 x 230 cm.

⁵⁰ PERINA 1965a, p. 375. In quest'occasione si coglieva la consonanza con gli affreschi nella cupola del duomo cittadino, nonché un sapore già seicentesco: «Le inflessioni manieristiche, come le cadenze parmigianinesche della S. Lucia all'estrema destra, appaiono qui inserite in un contesto già seicentesco, distinto da un'attenta graduazione degli effetti atmosferici».

⁵¹ BERZAGHI 1998b, p. 168.

⁵² L'ipotesi che la pala dell'altar maggiore risalga intorno alla metà del Settecento è stata proposta in BERTELLI 2010b, pp. 22-23.

⁵³ Le essenze utilizzate sono abete per la pedana e noce per tutto il resto della struttura. Il restauratore Paolo Scaglioni, che ringrazio per la segnalazione, ha notato come tre elementi verticali del parapetto-inginocchiatoio pertinente la parte destra del coro, presentino elementi di reimpiego, chissà se già appartenenti al coro più antico o ad un altare. Questi elementi appaiono solcati da quattro scanalature verticali che nella parte superiore sono semplicemente accennate ai bordi, senza incavo; ad un terzo dell'altezza dell'elemento ogni scanalatura, la cui parte piatta termina con una sagomatura semicircolare, risulta, invece, scavata con profilo tondeggiante.

⁵⁴ Il restauro è stato compiuto da Barbara Testoni, che ringrazio per i suggerimenti. Le vetrate sono realizzate con la tecnica della grisaglia; gli elementi di vetro, assemblati poi con i profilati di piombo, hanno uno spessore di 3 millimetri. Purtroppo non compaiono firme, ma una considerazione stilistica (avvalorata da quella tecnica, pertinente anche la gamma cromatica utilizzata) colloca i manufatti tra il tardissimo Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Il campanile e i vani adiacenti

Il corridoio

Dallo spazio posto al di sotto l'ultima tribunetta sul lato destro della navata e che completa la navatella laterale, ci si immette nel lungo corridoio che si dirige verso ovest e che un tempo metteva in comunicazione la chiesa con gli ambienti monastici, ora in buona parte trasformati e resi privati. Lo spazio rivela anche alcuni accessi ed è decorato con numerose lapidi. Alcune (le più antiche) provenienti, verosimilmente, dalla chiesa precedente, altre (specie se non pensate per essere poste a pavimento o a parete) dall'antico cimitero. Procedendo verso gli attuali ambienti parrocchiali, sul lato destro del corridoio anzitutto si incontra una porta che immette verso uno spazio all'aperto che dovrebbe coincidere con parte dell'antico cimitero e del quale si scriverà in seguito. Subito dopo, sulla parete, una lapide quattrocentesca, in pietra bianca. All'interno di una duplice cornice la tabella nella quale si fa menzione ai familiari di Vincislao Gonzaga,¹ seguita, in basso, dallo stemma a testa di cavallo, tra nastri, fasciato d'oro e di nero di sei pezzi e sotto al quale compare la data "1472". Appena oltre, sempre a parete ma nello scarto dovuto ad una rientranza che riduce la dimensione del corridoio, una seconda lapide, un tempo sormontata da una croce trilobata oggi evidentemente asportata, il cui testo rimanda alla sepoltura della famiglia Bertoli.² Al di sotto, in un ovale, è lo stemma di famiglia, al limite della leggibilità in quanto probabilmente abraso in epoca napoleonica.³ Quasi di fronte alla prima lapide qui descritta compare quella, ottocentesca, dedicata a Gaetano Alberigi Quaranta,⁴ posta all'interno di una cornice in marmo giallo e sormontata da un semicerchio in pietra contenente in clipeo lo stemma della famiglia.⁵ Sempre sullo stesso lato, poco prima dell'accesso alla Cappella dei Morti, una quarta lapide, sempre ottocentesca, è dedicata a Giuseppa Maria Dalla Zoppa.⁶ Splendido il monumento cinquecentesco murato innanzi l'ingresso della Cappella, alla quale si accede per un paio di gradini in marmo rosso di Verona. Un'ampia cornice di sapore architettonico contiene la tabella in paragone con l'iscrizione. Il contorno in pietra bianca è composta da due paraste (decorate con un vaso reggente una candela) poste ai lati della lapide vera e propria e reggente una sorta di trabeazione. Nei quadrotti al di sopra delle paraste è il simbolo eucaristico del calice contenente l'ostia; nella fascia soprastante la lapide i simboli della Passione.⁷ Al di sotto delle paraste, nei quadrotti, i teschi con le tibie incrociate, mentre nella fascia centrale è una curiosissima decorazione macabra, dove le ossa lunghe del corpo (tibie, ma anche le coste) sono poste in croce di Sant'Andrea, mentre ai lati sono numerose altre ossa più piccole, come vertebre, una mandibola, falangi... al centro, invece, uno scheletro intero,

rivolto verso sinistra, penzola, quasi orizzontale, appeso per il braccio sinistro a due ossa pure poste in croce. Al centro di questa complessa decorazione è la lapide, in paragone, con incisa la dedica a Margherita Tebaldi.⁸ Al di sotto, in una tabella dalla cimasa modanata con due volute, un testo settecentesco, evidentemente stilato in occasione del rifacimento della chiesa, rammenta la traslazione del monumento e il ritrovamento del corpo.⁹ Sempre sulla stessa parete, più in fondo, è la recentissima lapide che ricorda Oreste, Angiolina e Clara Menghini,¹⁰ cui segue, al di sopra della porta che conduce alla base del campanile, quella dedicata a Maria Balesini.¹¹ Dirimpetto è la più antica lapide, cinquecentesca, relativa alla sepoltura della famiglia da Imola, composta da una cornice in pietra bianca, con le fasce laterali a greca e quadrotti, negli angoli (contenenti una sorta di fiore a otto petali aguzzi) e, nel centro l'iscrizione, in paragone.¹² Precede la lapide, in basso lungo il corridoio, una vasca in marmo.

Il campanile

In fondo al corridoio, l'ultima porta sul lato destro immette ad un vano alla base dell'antica torre campanaria. Il piccolo spazio appare modificato dall'inserimento di una rampa di scale, risalente verosimilmente nel Novecento, alla quale si accede dal lungo corridoio che da corso Vittorio Emanuele II immette negli ambienti parrocchiali; la scala ora menzionata, invece, conduce all'abitazione del parroco al primo piano. Ciò che appare interessante è un lacerto di affresco, verosimilmente cinquecentesco, sulla parete est: compaiono alcune fasce orizzontali nei colori beige, violetto, ocre e oliva (quelle visibili), al di sotto delle quali una sagoma spigolata in grigio suggerisce una forma simile a quella di un gradino, o a quello che rimane di una finta lapide, o di un concio di pietra. Più in basso l'intonaco prende una colorazione rossiccia con tratti di pennello più chiari ad imitazione delle venature della pietra. Purtroppo la scarsa conservazione della superficie dipinta non permette di ricostruire la decorazione originale. Merita d'esser notato come altri lacerti, posti al di sotto di quello appena descritto, mostrino chiaramente un finto mattoncino, dalle fughe sottili e chiare, mentre le parti che simulano il laterizio sono di dimensioni piuttosto grandi, tanto da far pensare ad una decorazione trecentesca che, pur mostrando l'aspetto del paramento murario, contribuiva a conservare la struttura edilizia. Tale guarnizione era utilizzata anche per gli esterni e questo fa riflettere sulla forma antica del complesso monastico. D'altra parte il cortiletto adiacente permette uno sguardo su questa parete dall'esterno: è evidente un grande arco tamponato proprio in coincidenza con questa zona. Come si illustrerà in seguito la torre campanaria dovrebbe risalire intorno al XII secolo, e penetrava nel transetto dell'antica chiesa venendo sostenuta dalle due pareti esterne (lati nord e ovest; tuttora presentano l'uso del mattone stilato romanico) e da un pilastro, tuttora intuibile, nell'angolo opposto. Potrebbe essere plausibile ritenere che queste arcate siano state tamponate intorno al 1322, data della consacrazione del tempio. Salendo la scala inserita attraverso la canna del campanile, a metà della rampa, attra-



Tracce di affreschi nella base del campanile.



Affreschi raffiguranti religiosi con pastorale al primo piano del campanile (in rosso sono stati evidenziati i contorni delle figure, in nero le linee interne).

verso una botola sul soffitto si può accedere allo spazio sottostante la prima e più antica cella campanaria.¹³ Qui altre tracce d'affresco si sviluppano sulla parete est, d'epoca, però, chiaramente successiva, e probabilmente da collocarsi intorno alla metà del Cinquecento, nel clima giuliesco di rinnovamento. Il lacerto mostra quanto rimane di una figura di religioso; sulla destra compare un pastorale, dal bastone d'acciaio e dal ricciolo in finto bronzo, che sembra svilupparsi in complesse movenze di fogliami. Alla base sono tre figure maschili e nude, accostate; l'anatomia è allungata ma attenta, la realizzazione si sviluppa attraverso tratti veloci esaltati da lumeggiature accurate. Traspare in questo brano l'alta qualità pittorica che si rivela anche in quanto rimane della figura di religioso appena sulla sinistra. Sembra potersi riconoscere una spalla coperta da un piviale che si chiude sul petto attraverso una spilla e una striscia di tessuto. Il resto della figura è caduto, forse si intravedono tracce del viso non meglio definibili. Se è vero che, ai limiti della leggibilità e nascosto da un elemento tubolare, appena alla destra del baculo pastorale appena descritto sembra esservene un altro, possiamo ipotizzare l'esistenza, intorno agli anni Quaranta-Cinquanta del Cinquecento, di un ambiente ampio che raccoglieva le raffigurazioni degli abati polironiani. Nell'ambiente non emergono altri resti di affreschi; in alto, gli ultimi metri della canna del campanile, prima del soppalco ligneo della cella, mostrano alcune interessanti tracce edilizie. La parete est sembra assai recente, forse si è elevato un muro di rinforzo interno; quella ovest e la metà adiacente di quella sud sono sostanzialmente lisce, mentre nella metà sinistra di quest'ultima compare una duplice cornice. Quella superiore, più aggettante, ha probabilmente solo funzione di sostenere alcuni travetti; quella inferiore, decorativa, è composta da due fasce che contengono l'ele-



La parte superiore del campanile vista dalla chiesa.

mento ornamentale a rombi accostati ed è sostenuta da due semplici peducci in cotto, uno sagomato, l'altro inciso con un motivo a croce latina. Appena più sotto sembra scorgersi il motivo del mattoncino affrescato, che conferma la collocazione cronologica intorno al XIV secolo, coerentemente con quanto ravvisato nell'ambiente alla base della torre campanaria.

L'esterno rivela significative tracce edilizie, sulle quali devono essere costruite un'attenta lettura e un confronto con gli elementi descritti all'interno. Tornando nel cortiletto sul lato est, l'intera torre è ben visibile. Il paramento murario rivela, al di sopra dell'arco tamponato già rammentato, una prima cornice a rombi. Una seconda è visibile parecchi metri più in alto,¹⁴ mentre una terza (alla quale, probabilmente, corrisponde quella individuata all'interno) scorre al di sotto dell'antica cella campanaria. Questa, chiaramente, mostra una bifora a doppia ghiera, oggi tamponata; al di sopra un'ulteriore cornice a rombi oltre alla quale si sviluppa l'attuale cella campanaria, anche questa con eleganti bifore rette da colonnine in marmo. Palese la differenza nella muratura: tutto concorre a definire il campanile come manufatto del XII secolo, sopraelevato (e completato nella parte inferiore) nel XIV secolo.¹⁵ La torre si conclude con un'ultima cornice ad archetti; il culmine è nella grande cuspide in mattoni, mentre agli angoli sono dei pinnacoli in cotto. All'esterno le pareti sud e nord rivelano, all'altezza della prima e più antica cella campanaria, la mostra di un orologio, rotonda, coperta da un tettuccio aggettante di lastre marmoree. Quanto rimane dei numeri sul quadrante (anche le lancette sono cadute) fa pensare ad un intervento ottocentesco, ma si tratta, evidentemente, della situazione più recente che ha cancellato eventuali tracce precedenti. La macchina dell'orologio si accampa all'interno della prima cella campanaria e attiva i due quadranti sulle facciate contrapposte. Si rammentano, infine, le campane, rifuse nel 1870 e che hanno sostituito le precedenti datate 1451 e 1462.¹⁶

Il cortiletto

Il cortile a nord del corridoio e dal quale è visibile il fianco orientale dell'antico campanile è caratterizzato dalla presenza di numerosi marmi; alcuni (quali quelli accatastati sui lati occidentale e meridionale) di risulta,¹⁷ altri sono elementi erratici dei quali non è ben definibile la provenienza; infine, alla parete sud sono collocate alcune lapidi provenienti dall'antico cimitero. Si tratta perlopiù di memorie ottocentesche. Immediatamente a destra della porta d'ingresso è la lapide sepolcrale Tirelli;¹⁸ appena oltre, nello scanso della parete, sono altre due memorie marmoree,¹⁹ quindi, sulla parete verso il campanile su due ordini sono le lapidi Telleri²⁰ e Fantini Porta²¹ (entrambe in alto), Venturelli,²² Ghirardini²³ e Negri²⁴ (in basso, a raso della pavimentazione) seguite da altre due occultate dai blocchi di marmo che componevano la balaustra della chiesa.

NOTE

¹ «DEO · MAX | VINCISLAVS | CO · ANDREÆ | GONZ · FILI | ABRAMINO | AVO · ET · TO|RESANE MA|TRI · PIE | POSVIT». Si tratta, con ogni probabilità, del Venceslao Gonzaga che fu Castellano di Viadana intorno al 1479: si veda, per questo, LAZZARINI 2009, pp. 37, 78, 216.

² Così recita: «D. O. M. | BERTHIOLO PRI VIRO INTEGERR^{VS} | FRI IMMATURA MORTE PRÆREPTO ANT. BERTHIO^{VS} | HOC PIETATIS AMORISQ MONVMENTVM MÆSTSS | P. | OBIIT PR. AN. ÆT. SVÆ LXXV | OBIIT FR. AN. ÆT. SVÆ XXIII».

³ Lo stemma si blasona: scudo ancile in cornice accartocciata (fasciato d'azzurro e d'argento) d'azzurro a una fascia ristretta d'argento a un uomo nudo su campo ondato d'azzurro (su campagna di verde) tenente con la destra un cartiglio svolazzante d'argento recante la scritta in capitale di nero SPERARE NEO ESSE e con la sinistra un'ancora di nero volta alla punta. Al capo d'oro all'aquila spiegata di nero coronata del campo. Ringrazio lo storico Giancarlo Malacarne che cortesemente ha verificato gli stemmari presenti a Mantova e mi ha fornito le blasonature anche dello stemma Dalla Zoppa e di quello che compare sul paliotto dell'altare della Cappella dei Morti.

⁴ «ALLA MEMORIA | DI GAETANO DEL' FÙ CONTE FERDINANDO | ALBERIGI QUARANTA | MANTOVANO | UOMO DI BUONA IDOLE | RELIGIOSISSIMO | DI MOLTE VIRTÙ MORALI | POSSESSORE MODESTO | RAPITO DA VAIOLO ARABO | IL 17 MAGGIO DEL 1835 | IN ETÀ DI ANNI 28 · M · 7 · G · 14 | ANNA MARIA PELOSI | AHI TROPPO PRESTO VEDOVATA | DEL DOLCE AMICO | DELLO SPOSO ADORATO | INCOMPARABILE | CON GRANDISSIMO PIANTO E DESIDERIO | QUESTO MARMO POSE».

⁵ Lo stemma si blasona come spaccato d'azzurro e d'oro, a tre gigli del secondo nel primo, d'oro al capo e collo di drago al naturale, coronato del campo nel secondo. Intorno ai vari stemmi della famiglia: CASTAGNA, PREDARI 1991, pp. 48-49. Nello stesso contesto si apprende che il conte Gaetano «ottenne la riconferma del titolo comitale con sovrana risoluzione del 23 aprile 1834».

⁶ Il testo così recita: «DALLA ZOPPA GIUSEPPA MARIA | ANGELO | DI CONIUGALE AFFETTO | ESEMPIO | DI FAMIGLIARE GOVERNO | SPECCHIO | DI SANTI COSTUMI | VILLEGGIANDO | NELLA INNOCENZA DEI CAMPI | PIA TESTATRICE | VERA CREDENTE | IL 23 SETTEMBRE 1847 | VOLAVA ALLA PACE ETERNA | IL MARITO GIUSEPPE CARLO TOSCHINI | IL PIÙ FERVIDO AMMIRATORE | DI QUELLE CHIARE VIRTÙ | A SEGNO | DI CARA MEMORIA | QUESTA PIETRA DI CORDOGLIO PONEVA». In capo a testo compare lo stemma di famiglia che si blasona: uno scudo sannitico spaccato da una fascia caricata di un sole figurato. Nel primo a un'aquila abbassata e coronata accompagnata da gigli(?); nel secondo a una torre muragliata e merlata di due merli alla ghibellina accantonata a destra da una figura umana e a sinistra sbarrato di quattro pezzi timbrato da un elmo cancellato e chiuso in terza con lambrecchini svolazzanti.

⁷ Da sinistra: la colonna della flagellazione posta in croce di Sant'Andrea con la scala, ai lati e in basso tre dadi, in alto il galletto. Quindi i flagelli, posti in croce di Sant'Andrea con al centro le canne. Al centro le vesti, in foggia curiosamente rinascimentale. Segue una sorta di panoplia contenente i tre chiodi, il martello e la tenaglia. Infine le canne, poste in croce di Sant'Andrea, con la corona di spine al centro.

⁸ «MARGA · THEBALDE · PVDICISS · ET | MALATESTÆ · FATIS PRÆVENTO | HIPPO · BAESIVS · COL-LATERALIS | DVCALIS · VIR ET PATER MÆSTISS | · MON · H · P · C | OBIIT DIE V APRILIS MDX[...]».

⁹ «ADDI XX GIUGNO MDCCLV | DOVENDOSI QUI TRASPORTARE | IL PRESENTE MONUMENTO FU APE[RTA] | LA CASSA E TROVATO IL CORPO | INTIERO E FLESSIBILE».

¹⁰ «LA PARROCCHIA DI OGNISSANTI | RICORDA | CON RICONOSCENZA | ORESTE ANGIOLINA CLARA | MENGHINI | APRILE 2005».

¹¹ «BALESINI MARIA | HUIUS AEDIS SACRAE AERA | MEMORIAE CAUSA ALDI VIRI SUI | RESTAU-RATA VOLUIT | MANTUAE PR.ID APA MCMLXVIII».

¹² «CHRISTO ET DEIPARÆ | IOANNIS IMOLÆ FRANC^{VS} NIGRISOLÆ PARENTV[M] | CAR^{MOR} AC ELI-SABETH CARONÆ VX^{MS} DILECT^{MA} FRANC^{VS} | FILIVS ET VIR MÆSTISS^S SIMUL'AC IVLIANVS ET | CAROLVS FR[ATR]ES OSSA HIC PONI CVRARVNT | PATER ÆT^{VS} ANNOR[VM] LXI. OBIIT. XVIII^{VS}. CAL. IAN. | M.D.LX.MATER XLVIII.V^{VS}.NON.MAII.M.D.LXI | CONIVX.XXIII.IIJ^{VS}.ID.IVNIJ M.D.LXXI». Al di sotto due rami di palma stilizzati incrociati.

¹³ Si veda oltre per la descrizione esterna della torre.

¹⁴ Si noti che il paramento è mosso da tre liste verticali: due laterali, più grandi, ed una centrale. Appena al di sopra della seconda cornice a rombi è, appena spostata a destra rispetto alla linea centrale della torre, una stretta monofora.

¹⁵ PIVA 1988, pp. 44-45. Ma Rubini (2004, p. 93 n. 45) posticipa la sopraelevazione del

campanile alla metà del Quattrocento, inserendola nel complesso di interventi di innalzamento degli edifici circostanti. Nulla osta, comunque, formalmente, a pensare che la creazione di una nuova cella campanaria, superiore alla precedente, possa essere avvenuta prima della sopredificazione dei corpi di fabbrica contigui.

¹⁶ APO, b. 5, inventario 11 marzo 1870. RUBINI 2004, pp. 93-94.

¹⁷ Si tratta di elementi provenienti dalla balaustra che divideva la navata dalla zona presbiteriale, smontata in ossequio ai dettami del Concilio Vaticano II e qui immagazzinata.

¹⁸ In marmo bianco, culminante a timpano. «DORMI IN PACE | NELLA CASA DEL TUO SIGNORE IDDIO | O ANIMA BENEDETTA DI GIUSEPPE TIRELLI | GIÀ EMERITO SEGRETARIO | DI QUEST'I · R · TRIBUNALE PROVINCIALE | ZELANTE INDEFESSO ED INTEGERRIMO | CARITATEVOLE | NEL MORBO TRIENNALE SOFFERENTE | RAPITO A SUOI CARI | NEL · 18 · APRILE · 1853 | D'ANNI · 76 | ACCOGLI QUEST'INGENUO VOTO | SAGRO | ALLA TUA CARA MEMORIA | — | ETERNA PACE IN DIO | ALL'ANIMA DELLA FU FRANCESCA MAZZI | MOGLIE CARISSIMA ED AFFETTUOSA | IL CUORE SINCERO E GIOVIALE | TUTTA CARITÀ VERSO I POVERI | RAPITA AL DILETTO SPOSO | 26 · AGOSTO · 1855 · D'ANNI · 42 | GAETANO GAVAZZI TIRELLI | VEDOVO DOLENTISSIMO | TRIBUTA QUESTO SINCERO PEGNO | ALLA CARA MEMORIA | IN QUESTA VALLE DI PIANTO».

¹⁹ Sono poste verticalmente una sull'altra. Ad esse è stato accostato del materiale che le occulta e rende impossibile al momento la lettura.

²⁰ In marmo grigio, in cornice, con lettere e fregi d'oro. Negli angoli compaiono dei fregi floreali, mentre in alto, al centro i segni della dignità presbiteriale: la stola posata sul cappello arcipretale, a sua volta posta sul libro. «D · GIACOMO TELLERA | ZELANTE INTEGERRIMO | PER ELETTO SAPERE | PROFESSORE | INDI PARROCO AD ACQUAFREDDA | POSCIA | PER 40 ANNI ARCI-PRETE D'OGNISSANTI | ESAMINATORE PROSINODALE | MORÌ A 76 ANNI M · 10 · G · 28 | IL 20 9MBRE 1876 | I NIPOTI GAETANO E LUIGI | INVOCANO LA PACE | DEI GIUSTI».

²¹ In marmo rosa, molto consunta: «COM. GUIDI NIGRI FANTINI PORTAE | TENEBUNT NOMEN | ERIGI TEMPLA DOMUS AGGERES | HONOREM | CURATI RES CIVICA ET RUSTICA | MEMORIAM | ANN[...] MDLIX COM. S.R.I VIRGILI [...]E | UXOR MOESTISSIMA | CINERES | AMORIS ET PIETATIS MONUMENTUM | ANIMAM | D.O.M. AD QUEM RED. III ID. MAR. | AET. LXIV SAL MDCLXVI».

²² In marmo bianco, centinata. Nella centina appare, graffita, un'ara con, alla base, il monogramma PX e, al di sopra, il vaso. Più a destra una figura maschile nuda vista di fianco, seduta, dolente mentre spegne la fiaccola; alle sue spalle un obelisco. Al di sotto il testo: «O DILETTO SPOSO | VENTURELLI GIOVANNI | CHE | (...)». Il resto della lapide è coperto da marmi di risulta provenienti dalla chiesa.

²³ In marmo bianco, in cornice. «D · O · M | O FEDELI PREGHIAMO PACE | A MARIANNA | DEL FU CONS^e · D · GIULIO GHIRARDINI | VEDOVA DEL DOTTORE IGNAZIO NEGRI | PODESTÀ DI GUASTALLA | OTTIMA MADRE DI FAMIGLIA | XII · DICEMBRE MDCC (...) | (...). Il resto della lapide è coperto da marmi di risulta provenienti dalla chiesa.

²⁴ In marmo bianco, in cornice. «LA LUCE PERPETUA | A TE | DILETTISSIMO NOSTRO FIGLIUOLO | IGNAZIO NEGRI | RARO D'INGEGNO E DI CUORE | LAUREATO IN LEGGI | STUDIOSO DI MOLTE SCIENZE | CULTORE FELICE DELLE LETTERE | E DELLE ARTI BELLE | AHI TOLTOCI NEL FIORE DELLE SPERANZE | IL · II · D'AGOSTO · MDCCLIII | DI SOLI ANNI XXIII · M · X · G · II | AMATO DA TUTTI E COMPIANTO | IMPLORIAMO PIANGENDO | FERDINANDO ED ELEONORA NEGRI | INFELICISSIMO E [...]». Il resto della lapide è coperto da marmi di risulta provenienti dalla chiesa.

La cappella dei morti

Lungo il corridoio che conduce dalla chiesa agli ambienti della chiesa parrocchiale sorge, verso sud, la “Cappella dei Morti”, uno spazio che nella struttura rivela la sopravvivenza di parte dell’antica chiesa e che deve il suo nome alle sepolture dei monaci benedettini poste a pavimento. Qui si trova, peraltro, un importante affresco quattrocentesco di Nicolò da Verona che costituisce il caposaldo per la creazione del *corpus* del pittore.

Da un punto di vista storico si deve a Paolo Piva un approfondito studio intorno a questa sopravvivenza della chiesa medievale.¹ L’ambiente venne restaurato nel 1984,² mettendo in luce parte dell’antica costruzione romanica. Venne ritenuta gotica dagli articoli apparsi nella stampa locale³ e per l’emergere di alcune iscrizioni poste alla base dell’arcone che riportano date del terzo decennio del Trecento.⁴ Piva, nel suo studio, ha ritenuto di far retrocedere la prima chiesa di Ognissanti al XII secolo, nonostante la prima menzione rimandi soltanto all’*hospitale*. L’ipotesi di Piva è suffragata dalle evidenze architettoniche: la presenza nello spazio del mattone stilato e, in generale, di una planimetria di “rilevantissimo significato”; d’altra parte, come lo stesso storico dell’arte ha affermato, «la facoltà concessa dal papa ai monaci di Polirone di istituirci appresso un priorato monastico fa certi che la chiesa doveva esistere o stava per essere costruita».

La Cappella è tra le pochissime parti della chiesa primitiva giunte a noi.⁵ Corrisponde alla parte centrale e destra del transetto, sopravvissuta al rifacimento che l’abate polironiano Lucido Maria Luzzara volle per la chiesa tra il 1752 ed il 1755. Questo spazio venne quindi ridotto a sorta di oratorio annesso alla parrocchiale. Attualmente si mostra come uno spazio bipartito in due distinte campate voltate a crociera, separate da un imponente arcone.⁶ La prima, in corrispondenza dell’ingresso, coincide con la parte centrale dell’antico transetto, la seconda, rivolta a sud, con la parte destra. Quasi completamente perduta è la parte sinistra dell’antico transetto; tracce ne sopravvivono inglobate nel corridoio che conduce alla chiesa attuale e nel campanile. L’antica chiesa si sviluppava, come è chiaro, trasversalmente: la navata verso ovest e la parte absidale a est: un orientamento ruotato di 90° rispetto all’attuale e parallelo a corso Vittorio Emanuele II, ossia l’asse viario che giunge da Cremona, oltrepassa Porta Pradella e conduce verso il centro cittadino. L’esame della struttura rivela anche altre significative tracce: la parete a est dei due ambienti mostra due arconi che un tempo erano l’immissione alle absidi. La chiesa, infatti, era triabsidata: due (quella principale e quella di sinistra) sorgevano in corrispondenza della sagrestia della chiesa attuale; quella di destra sopravvive a livello delle fondamenta. Evidenze di quest’ultima sono emerse durante recenti lavori nel cortile alle



spalle dell'attuale tempio. In corrispondenza con la parte sinistra dell'antico transetto si impone l'emergenza del campanile, datato da Marani al 1322.⁷ Piva ha notato che le pareti interne nord e ovest mostrano il mattone stilato romanico, mentre le altre due sono chiaramente posteriori. Peraltro tra di esse si inserisce un pilastro antico, mentre all'esterno della parete est compare un arco in origine aperto: si deduce quindi che il campanile faceva parte integrante del braccio sinistro del transetto e si apriva verso di esso con due arconi ricadenti su un pilastro d'angolo. Si tratta della soluzione presente anche al Polirone (braccio destro del transetto), ma anche in Santo Stefano a Mantova e in Santa Maria in Cavriana. Proprio per questo Piva ritenne di anticipare la datazione del campanile, collocando nel primo Trecento soltanto l'ultimo piano, che mostra bifore su colonnine marmoree e archetti pensili simili a quelli del fianco sud del coro. Il resto della torre sembra collocarsi nella seconda metà del XII secolo, e questo si giustifica attraverso l'arcone a tutto sesto a suo tempo aperto, le cornici a rombi, la stretta monofora, e la bifora superiore (ora chiusa) a doppia ghiera.⁸ Rimane punto aperto la copertura: se la parte destra dell'antico transetto risulta più bassa di un paio di metri rispetto alla parte centrale, suggerendo l'idea di un "transetto basso" romanico, non è chiaro come si possa interpretare la parte sinistra. Piva ha notato, infatti, che se le coperture a crociera con nervature, presenti negli spazi attuali della Cappella dei Morti, possono collocarsi anche nel XII secolo, nella parte sinistra dell'antico transetto la volta non era presente per la presenza dell'innesto del campanile. Il braccio sinistro era, probabilmente (volendo ritenere originarie le coperture della parte centrale e destra dell'antico transetto), uno spazio a sé stante. Per quanto riguarda l'asse abside-navata, Piva ha valutato il grande arco ben visibile sulla parete orientale del vano maggiore della Cappella dei Morti, come traccia di un mutamento della struttura, dovuto alla demolizione dell'abside centrale e all'elevazione, in età *post* romanica, di un vano che prolungò il coro e che oggi coincide approssimativamente con lo spazio della sagrestia. La navata, che si sviluppava verso sud, probabilmente era un vano unico con transetto sporgente. Piva segnala anche le due aperture quattrocentesche realizzate nella parete ovest della seconda campata della cappella, testimonianti l'esistenza della parete almeno dal XV secolo; mentre all'esterno della cappella sopravvivono tracce che denunciano la presenza non di un pilastro ma di un vero angolo all'intersezione della navata con il transetto. Il modello così individuato secondo Piva si colloca bene tra XI e XII in Francia e in Italia, soprattutto in relazione con le chiese monastiche. Il legame sembra interessante con la chiesa di Santa Maria a San Benedetto (e non dimentichiamo che Ognissanti si legava proprio al Polirone): tale edificio sacro, che si innesta nel transetto sinistro della chiesa maggiore, rappresenta lo stesso schema della parrocchiale cittadina, benché la prima sia dotata di narcece e di torre di crociera e non compaia il campanile sul braccio sinistro del transetto. L'aspetto dell'antica Ognissanti appare, in definitiva, tuttora leggibile: la facciata era rivolta a ovest, quindi la navata unica sulla quale si innestava un transetto basso e sporgente in forma di due cap-

L'interno della Cappella dei Morti.



I chiusini sul pavimento, accesso alle sepolture.



Lapide funeraria dedicata a Paride da Ceresara.

pelle; più ad oriente le tre absidi, delle quali la centrale sorgeva in corrispondenza dell'attuale sagrestia. Probabile era la copertura a crociera per la navata, come avviene peraltro anche nella chiesa di Santa Maria, che forse venne terminata nel 1151. Doveva essere, quello della chiesa dell'infermeria di Polirone, un modello fondamentale per un tempio di nuova edificazione (la cui concessione papale risale al 1159) e che pure era spazio sacro all'interno di un ospedale-ospizio.

Qualche spunto ulteriore perviene dalla lettura effettuata da don Rubini. Anche lo storico percepisce la presenza degli arconi sui lati nord e sud del primo vano della cappella (coincidente con il punto d'incontro tra transetto e navata della chiesa antica) come frutto di una modifica trecentesca. Questo allo scopo di sostituire, «almeno nelle ali del transetto, trasformate in cappelle, una iniziale copertura a capriate con una a volte (di cui è testimonianza quella che ancora oggi copre il braccio destro dell'ex transetto romanico)». Rubini, inoltre, «avverte» l'esistenza di una nuova abside e crede che l'abbattimento dell'absidiola del braccio destro sia avvenuta in questo momento per la trasformazione dello spazio in cappella. In questo contesto ritiene che le finestre allungate, ora tamponate, alla parete ovest dello stesso ambiente risalgano al Trecento.⁹ Le arcate sui lati orientale e occidentale del primo vano della cappella (parte dell'arcata verso ovest e un peduccio rimangono nell'appartamento posto al primo piano, nella parte vicina al campanile) sembrano indicare che la chiesa vennealzata e voltata. Di questo mutamento, avvenuto secondo Rubini intorno alla metà del Quattrocento, rimangono tracce anche nelle decorazioni sottogronde visibili all'esterno della struttura.

L'occasione per soffermarci sul nome della cappella e per considerare anche il piano di calpestio con le diverse sepolture viene da un interessante articolo di Achille Piccoli¹⁰ nel quale denunciava il progetto, fortunatamente non concretizzatosi, di livellare il pavimento togliendo le lapidi che tuttora costellano la pavimentazione, salvando e ricollocando soltanto le più significative. L'autore, peraltro, stigmatizzava l'utilizzo, fatto in quegli anni, come sorta di oratorio, con tanto di biliardino e flipper, un contrasto stridente con l'ambiente sacro, che aveva visto anche la rimozione dell'altare con la sacra effigie.

Il piano di calpestio risulta attualmente diviso in due da un gradino che segna la parte sopraelevata, corrispondente alla campata meridionale, quella contenente l'altare, rispetto a quella ribassata, adibita ad aula. Sul pavimento sono venti accessi alle sepolture, con coperchi tipo chiusino, in marmo. Su questi sono incise le cifre "S. B.", ossia "SANCTI BENEDICTI", frammezzate dal pastorale, chiaro riferimento alla dipendenza dal monastero polironiano. Alcune sepolture sono chiaramente dedicate ai religiosi: "CONFRATRUM 1763", "CONSORORUM 1763", "TV ES SACERDOS IN AETERNUM", altre non presentano alcuna iscrizione.

Circa le decorazioni e gli arredi la cappella rivela, appena oltre l'accesso, sulla parete di fondo, due lapidi. La prima, sul lato destro, è in caratteri capitali incisi su paragone; la tabella è contenuta in una semplice cornice in marmo rosso di Verona. Da un punto di vista storico l'epigrafe è di grande

importanza, in quanto rammenta la sepoltura di Paride da Ceresara,¹¹ illustre umanista cinquecentesco la cui dimora sorgeva sulla sede dell'attuale "Palazzo del Diavolo" all'inizio del corso. La lapide è sormontata da un piccolo rilievo in cotto, una *Madonna con Bambino* contenuta in una cornice ogivale decorata a stelle. Alla base si nota almeno uno stemma, ormai consunto e illeggibile. Sul lato orientale della stessa parete è, invece, una memoria lapidea tardoseicentesca che ricorda il curato di questa cappellania Giovanni Collevati.¹² La stessa parete, in alto, rivela tracce del già menzionato arcone che un tempo divideva la navata dal transetto sinistro. Di grande interesse l'imposta sul lato orientale sulla quale scorre una lunga iscrizione dipinta, ora ai limiti della leggibilità.¹³

La parete occidentale lascia intuire tre aperture quattrocentesche tamponate; nella prima è ora posto un armadio settecentesco,¹⁴ nella seconda un tavolinetto a muro identico all'altro *in cornu epistulae* del presbiterio, nella terza è, invece, uno dei confessionali della chiesa, un tempo sei ed ora *in loco* soltanto due a causa della riapertura delle "navatelle" laterali.¹⁵ Nella parte alta della parete è l'unico arredo pittorico mobile dell'ambiente sacro. Si tratta di una *Crocifissione* realizzata dal pittore manierista Fermo Ghisoni. Il dipinto ripete la tipologia "michelangiotesca" del Cristo che compare nella *Crocifissione* realizzata per la cappella Nuvoloni in Sant'Andrea (1558-1559). Gli angeli che reggono i calici ricordano, invece, l'iconografia della *Crocifissione* di Giulio Romano realizzata per la cappella Boschetti, sempre in Sant'Andrea.¹⁶ La tela, centinata, presenta un'ampia caduta della pellicola pittorica sul lato sinistro, in corrispondenza della Vergine. Al centro la Maddalena, inginocchiata ai piedi della croce, bacia i piedi del Cristo, mentre presso di lei è il vasetto degli unguenti. A destra San Giovanni che si rivolge, allargando le braccia, al Crocifisso. Due angeli, ai lati della croce, raccolgono nei calici il Sangue Preziosissimo che esce dalle ferite, mentre, sullo sfondo, alle spalle dell'evangelista, un scorre un corteo militare romano, a cavallo, con una imponente bandiera con la sigla "S.P.Q.R.". L'opera raccoglie diversi elementi tipici della pittura di Ghisoni, nonché calchi dall'ambiente giuliesco.

La parete orientale rivela, all'angolo nord, lungo il pilastro che regge l'arcone sopra l'ingresso, una semplice decorazione stesa su un intonaco sottilissimo, a righe verticali e con una modanatura zigzagante, realizzata con una linea nera con addossati dei globi. Tale ornamento sembrerebbe essere coevo alla prima fase costruttiva dell'ambiente sacro. In alto le imposte dell'arco che conduceva verso l'abside principale. La parte sinistra, messa in luce con uno scasso del muro realizzato nel corso dei restauri, rivela una decorazione cinquecentesca, realizzata da girali dalle linee semplificate dipinti in ocre su fondo nero. La stessa guarnizione compare anche sull'imposta destra dove, però appaiono anche strati più antichi d'affresco e parti certamente curiose. Su quello che si direbbe dello stesso livello appena descritto compare una figura aureolata, caratterizzata da lunghi capelli bianchi e da un'ampia barba bipartita. Il volto svela tratti decisi e un incarnato raffinato. La figura è paludata in oro, con risvolti rossi; in mano sembra reg-



L'iscrizione sull'arcone all'ingresso della cappella.



Fermo Ghisoni, *Crocifissione*.



Decorazione all'imposta destra dell'arco alla parete est, particolare.



Iscrizione sull'arcone che immette alla parte presbiterale.

gere un volume. Si tratta forse di un Dio Padre. Alle sue spalle, peraltro, è una figura ammantata in verde e dalle braccia e gambe nude. Purtroppo gran parte è caduta e un'identificazione appare difficile.¹⁷ Questo livello è realizzato su un intonachino adagiato su una decorazione quattro-cinquecentesca graffiata con un punteruolo per permettere l'adesione dello strato di malta successivo e decorata con un riquadro color paragone affiancato da una cornice a fiori e verzura. Sotto un consistente spessore d'intonaco è il terzo livello visibile, il più antico che mostra, al di sotto della decorazione cinquecentesca a girali, una simile, di ambito gotico, su fondo rosso e con foglie dalle complesse pieghe. Lo stesso livello si riscontra sull'estradosso dell'arco dove, su fondo rosso, è una fascia policroma con motivi geometrici.¹⁸

La zona "absidale" dell'attuale cappella, corrispondente al transetto sinistro dell'antica chiesa, è divisa dallo spazio d'ingresso da un grande arcone, sul quale compaiono lacerti di decorazioni fitomorfe, simili a quelle che appaiono sulla volta a crociera.¹⁹ All'imposta sul lato est compare un'iscrizione purtroppo lacunosa che così recita: «[...] N DNI M. | [...]CCXX · IIII DO | [...]E · IVLII · DE | [...] EST ICTA | [...]VLE [...] MS.TRVR | [...]QVA[RUM] · FECIT · | [...]NGERE FRA | [...]MANVEL · TO | QUI[QUE] · NOCI · | [...] [ORD]INIS · S[AN]C[T]I BEL[NDIC]TI DE POLI[RONE] AD MEMORI[AM] | [SE]MPIT.ERIGIT».²⁰ Nonostante le difficoltà di lettura sembra potersi comprendere che la decorazione di questo livello venne eseguita intorno al 1324, un paio d'anni, dunque, dall'erezione della chiesa. Al centro dello spazio è l'altare ligneo a mensa, dipinto e dorato.²¹ Delle aperture tamponate (una quasi quadrata, in alto, e una allungata al lato destro) caratterizzano la parete occidentale, in gran parte occupata da un recente armadio, alla cui sinistra è una porta. Al di sotto dell'apertura maggiore un rilievo in cotto raffigurante il martire don Maurizio Maraglio (1946-1986), realizzato dall'artista mantovano Franco Grossi. La parete opposta rivela due aperture ai lati ed una, sagomata al bordo inferiore, in alto. Le finestre guardano verso un cortiletto (un tempo occupato da un prolungamento dell'attuale sagrestia) che nel corso di interventi di scavo ha rivelato, come rammentato, le fondazioni dell'absidiola laterale destra dell'antica chiesa. Sulla parte di muro compresa tra le due finestre sono infisse due lapidi: una recentissima in memoria di Giovanni Carnevali,²² l'altra, ottocentesca, che ricorda Maria Ogliani.²³

Inquadrato nell'altare posto alla parete sud,²⁴ è il grande affresco di Niccolò da Verona raffigurante *La Madonna col Bambino tra due santi e devoti*.²⁵ L'attuale catalogo delle opere di Nicolò di Zenone Solimani da Verona, pittore quattrocentesco, è stilisticamente eterogeneo, ma alla base di tutto è l'affresco della Cappella dei Morti datato 1463 (ma 1461 secondo lo Zannandrei e del 1465 secondo Gerola).²⁶ Tra l'altro va detto che lo stesso artista ha affrescato intorno al 1469 la cappella della Rama in San Francesco; ne sopravvivono pochi lacerti dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale. L'affresco era collocato all'estremità sud del transetto destro dell'antica chiesa, coperto da una vetrata;²⁷ venne staccato intorno al 1960 e restaurato da Ottemi della Rotta e successivamente riposizionato.²⁸ Il dipinto era già noto a Vasari (che lo rammentò nell'edizione giuntina delle

Vite),²⁹ il quale lo attribuiva a Vincenzo di Stefano (da Verona). Già nel 1890 Biadego individuava correttamente l'autore,³⁰ ma ancora per diverso tempo gli autori mantovani insistettero col nome di Stefano da Verona.³¹ Il dipinto (355x170 cm) vede le figure accolte da un fondale scuro che verosimilmente è quanto rimane dell'ambientazione probabilmente vegetale. In alto tre coppie di angeli dai vestiti cangianti: quelle esterne musicanti, quella centrale colta in atto di incoronare la Vergine. La Madonna, che sorregge il Bambino, si accampa al centro del dipinto: una massa imponente delineata dalle pieghe del manto, un tempo azzurro e riportante tracce di decorazione a racemi vegetali. Solo le pieghe interne rivelano campiture verdi e salmone nei toni pastello. Due coppie di figure ai lati: a sinistra San Benedetto abate con un religioso benedettino,³² a destra San Giovanni batista con una figura in abiti laici, verosimilmente il donatore.³³ Sul lembo inferiore del dipinto, al di sotto della Madonna, è al limite estremo della leggibilità la scritta «Nicolaus de Verona | pinxit 1463».³⁴ Notevole la cornice in legno intagliato, dipinto e dorato, con base, colonne laterali scanalate terminanti in capitelli corinzi, e timpano. Fu liberata dalle ridipinture e restaurata negli anni Novanta dagli allievi della scuola di restauro degli Istituti "Santa Paola" di Mantova.

Alla destra del dipinto, in uno scanso che sembra indicare un'apertura tamponata, è posto un piccolo tabernacolo in legno intagliato, dipinto e dorato, di foggia sei-settecentesca. Si noti, infine, all'angolo tra le pareti sud e ovest, la curiosa sagomatura (certamente antica, considerando le tracce di affresco sui profili) che caratterizza l'imposta delle vele, quasi a suggerire la presenza di una finestra centinata alta e stretta.



Niccolò da Verona,
*Madonna col Bambino tra
due santi e devoti.*

NOTE

¹ PIVA 1988.

² Il restauro venne realizzato grazie all'intervento della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici. I lavori per un primo lotto vennero diretti dall'architetto Roberto Soggia ed affidati ad una cooperativa di restauro formatasi tra gli allievi dei corsi CEE finanziati dal Fondo Sociale Europeo. Sono stati effettuati saggi sugli intonaci ed il descialbo delle crociere. Sono emerse decorazioni semplici, con motivi a foglie «probabilmente quattrocentesche e che sottolineano le linee architettoniche». Sulle pareti «sono stati individuati archi ogivali risalenti alla primitiva chiesa gotica». Il restauro non era allora stato completato, ma si auspicava il ritorno dell'affresco di «Stefano da Zevio». L'intervento toccò anche il campanile, ma ciò che appare maggiormente interessante è stato il riapparire della scritta relativa alla decorazione pittorica «M (...) CXXIII (...) QUA FECIT [PI]NGERE (...) S[AN]C[T]I BE[NEDIC]TI DE POLI[RONE] (...) MEMORI[A] [SE]MPITERNA (...) E[RIGI] F[ECIT]».

³ DALL'ARA 1984.

⁴ Due date compaiono in corrispondenza delle scritte affrescate all'imposta dell'arco che un tempo immetteva nell'antica abside: quella del 1322, in relazione a lavori eseguiti (e val la pena rammentare che nello stesso anno avvenne la consacrazione dell'altare maggiore della chiesa, allora dipendente dal Polirone. Per questo si veda PIVA 1981, pp. 46-47; si vedano inoltre anche i documenti agli anni 1447, 1463, 1752) e quella del 1324, che compare sul lato opposto con riferimento alla decorazione pittorica.

⁵ Per una ricostruzione grafica dell'antica chiesa con l'individuazione dell'attuale Cappella dei Morti rimandiamo al capitolo seguente.

⁶ I due vani che compongono la Cappella dei Morti sono leggermente diversi l'uno dall'altro: il primo, pressoché quadrato (7,40 x 7,20 m), è più alto di circa 2 metri rispetto a quello adiacente (che misura 5,60 x 7 m).

⁷ Si veda, per questo, PACCAGNINI 1960, p. 99. La torre campanaria rivela elementi che la pongono in relazione con quelle di San Francesco e di San Domenico.

⁸ Tra l'altro si noti come alcuni motivi gotici ritornino nell'architettura mantovana: le formelle che compongono una delle cornici del campanile di Ognissanti sono identiche a quelle del cornicione di Santa Maria della Vittoria. Per questo: BAZZOTTI 2006, p. 216 n. 31.

⁹ RUBINI 2004, p. 90. Di grande interesse è la menzione di due cappelle attestate nel Trecento in Ognissanti: quella di Santa Tecla (titolo tratto da una chiesa che sorgeva non lontano dal complesso benedettino e che fu demolita nella seconda metà del XIV secolo) e quella di San Michele. Si ha notizia di un'ulteriore cappella, dedicata a San Giovanni evangelista, ricordata nel testamento di Giacomo Galoppini detto del Rica nel 1447 (RUBINI 2004, pp. 95-96).

¹⁰ PICCOLI 1974.

¹¹ Così recita la lapide: «PARIS CERESARIORUM | ILLE | OBIIT ANNO M · D · XXXII | DIE III MAII | VIXIT ANNOS LXVI» citata in AMADEI 1955, p. 559. Appare più che plausibile che la sepoltura del Ceresara, il cui palazzo sorge all'inizio della via, fosse all'interno dell'antica chiesa parrocchiale. Questo integra la biografia dell'umanista, per la quale si rimanda a DE' ANGELIS 1979 (in cui si ignorano luogo e anno di morte). Lapidario e riferimento cronologico vengono, giustamente, ripresi in SIGNORINI 2002, p. 341 n. 62 e ill. 24.

¹² Questo il testo: «D. O. M. | M. R. DI DNI. D. JOANNIS COLLEVATI | AD HANC PROCEM CAPEL. NI CURATI | CUJUS HIC SUBTUS EST CADAVER | UT SUPREMIS IN TABULIS EXARATA MENS | EC.º DNO JACOBO ROSSI NOT.º XV 7MBRIS MDCXCII ROG.º | DEREDDITU CAPITALIUM | TOT MISARUM CELEBRATIONE | HAC IN ECCLESIA | FESTIS DIEBUS QUOTANNIS IMPLEATUR | JUSSUS ISTE LAPIS | CAROLO MORSELLI SUB HÆREDE CURANTE | PERPETUO SUGGERAT | [due girali intrecciati] | PROBUS PIUS LEGENS | PLAUDAT EXEQUATUR IMITETUR».

¹³ Ne azzardiamo una trascrizione benché cadute della pellicola pittorica e sporco ne rendano estremamente complessa la lettura: «[...]C BERNA[...] | RA[...]S · [...]VS | [...]A | [...]M[...]RE | [...]D(?)ADVS · SPRE[...] | [...] MVNDI GLORI[A] [...] | [...] BERNARDVQ PA[...] | [...]VS PIVS DVL[...] | [...]SEVERV[...] EX [...] | [...]RALI | [...] C[...]VIT POR · | [...] QVOQVE REC · | [...]QVE(?) [...] POPVLI · | [S]A[N]CTI ANDREE ABBAS · | [...]TIT ECLESIA · | [...] MVLTVM ENCE[...]A · | [...]VM D(?)EDI(?)RI[...]I[...]A · | [...]DVS ABBAS LOCI(?)[...] | [...]BENEDICTI [...] CML [...] | [...] RIDUXIT [...]E · L[...] | [...]STVM ATQVE ILLV[...] | [...]MS M[...]TER [...] | [...]C ECLESIA RA[...]CA[...] | [SANC]TORVM (O)MNIVM DOMI | [...]A MORTVVS EST [...] | [...]NI[...]ER · | [...] ET A[...]CVM HONOR[...] | [...] TI BENEDICTI V[...] | [...] SLATVS EST [...]M[...] | [...]OBI[...] | [...] DE[...]». Al di sopra dell'area di testo si scorgono delle incisioni nell'intonaco che compongono una decina di righe nei quali non si nota alcuna traccia di testo.

¹⁴ A due ante; culmina in alto in un timpano con al vertice uno stemma contenente un monogramma.

¹⁵ Don Renato Pavesi rammenta come nel passato almeno uno degli altri confessionali sia stato portato al Gradaro, dove dovrebbe trovarsi tuttora benché privato delle decorazioni della cimasa.

¹⁶ BERZAGHI 1998a, p. 65. Il dipinto è stato per la prima volta studiato e pubblicato in BERZAGHI 1988, p. 6. Secondo lo studioso la collocazione cronologica si pone prima delle ante d'organo per la basilica palatina di Santa Barbara.

¹⁷ L'ipotesi che si tratti dei lacerti di una *Incoronazione della Vergine* viene avanzata in MARI-NELLI 1989, p. 56 e ill. 69, unitamente all'attribuzione a Niccolò Solimani attraverso il confronto con il clipeo della volta di S. M. dei Voti raffigurante *Lo sposalizio della Vergine* (ill. 76). Menzione è fatta anche per la *Sacra conversazione* (p. 56 e ill. 70) di cui si scrive in seguito.

¹⁸ Ogni modulo è composto da quadrati inscritti l'uno all'interno dell'altro, ruotati ogni volta di 45°. Al centro quello più piccolo, in giallo, posto su quello rosso a sua volta su uno più grande, bianco. La fascia è su fondo antracite e tra un modulo e l'altro sono posti dei triangoli gialli, contrapposti, con i vertici all'esterno della fascia e la base maggiore verso il punto di contatto tra i due quadrati bianchi.

¹⁹ Si tratta di un festone con frutti attorno al quale è intrecciato un nastro. I bordi delle campiture sono ripassati con una linea ocra.

²⁰ In molti punti la scritta è al limite della leggibilità e necessiterebbe un esame attento a breve distanza.

²¹ In legno di pioppo. Al centro, in un ottagono, uno stemma dipinto; ai lati quattro altre sagome scontornate dipinte a finto marmo. Le cornici, completate da contorni a globi, sono dorate. Lo stemma che compare sul paliotto si può così leggere: scudo in cornice ancile accartocciata: partito: nel primo: di rosso al leone d'argento lampassato d'oro; nel secondo: d'azzurro a una torre coperta e finestrata al naturale, accantonata da due cipressi di rosso piantati su campo (sassoso, erboso) al naturale. Purtroppo non è stato al momento possibile individuare la famiglia cui si riferisce tale scudo gentilizio.

²² Questo il testo: «IN MEMORIA | DEL CAV. CARNEVALI GIOVANNI | N. 21 - 5 - 1907 - M. 14 - 10 - 1985 | - - - | 5 AGOSTO 1986 | FESTA DEDICATA | ALLA MADONNA DELLA NEVE».

²³ Così recita: «MARIA OGLIANI | D'ANTONIO MOSCONI | VEDOVA ONORABILE | PIA TESTATRICE | NELL'ETÀ D'ANNI · 82 | MORIVA IL 17 · GENNAIO · 1854 | FIDENTE | NELLA SUA RISURREZIONE | - - - | ANIMA BENEDETTA | SII PERENNEMENTE BEATA».

²⁴ L'altare ha una struttura monumentale, caratterizzata dalle due colonne scanalate in legno dipinto e dorato. Alla base delle stesse sono due stemmi: a sinistra, in un ovale contenuto in un cartiglio mosso chiaramente d'inizio Seicento, la parola "PAX" tagliata dalla croce. Alla base della colonna destra, invece, il riferimento polironiano: "S B" inframmezzate dal pastorale. La struttura è dipinta in azzurro, con filetti e cornici in oro, decorazioni a fiori ed arabeschi dipinte in oro, quadrotti in colori pastello (verde e ocra marmorizzato). Alla base alcune tracce lasciano intuire delle sagome appartenenti a parti oggi mancanti dell'altare che era alla base. Secondo il parroco don Renato Pavesi l'altare oggi al centro dell'abside non dovrebbe essere coerente con la struttura verticale. Anche l'affresco a parete risulta sensibilmente più piccolo rispetto alla luce dell'altare ligneo.

²⁵ Intorno al pittore: L'OCCASO 2005, pp. 129-132; intorno all'opera le pagine 129-130. Precedentemente: PERINA 1961, pp. 317-319.

²⁶ ZANNANDREIS 1891, p. 35; GEROLA 1908, p. 156. Per le diverse letture della data e della firma si veda CUPPINI 1981, pp. 349-350.

²⁷ Intorno all'affresco: MATTEUCCI 1935, pp. 357-358; in particolare, circa la conservazione, la nota 3.

²⁸ Riguardo al dipinto, che fu esposto alla mostra su Mantegna nel 1961, si veda: PACCA-NINI 1961, p. 108, con bibliografia precedente.

²⁹ All'interno della vita di Fra' Iocondo e di Liberale e d'altri Veronesi si legge: «Si come è vero che la città di Verona per sito, costumi et altre parti è molto simile a Firenze, così è vero che in essa come in questa sono fioriti sempre bellissimi ingegni in tutte le professioni più rare e lodevoli. E per non dire dei litterati, non essendo questa mia cura, e seguitando il parlare degl'uomini dell'arti nostre che hanno sempre avuto in quella nobilissima città onorato albergo, dico che Liberale veronese, discepolo di Vincenzo di Stefano della medesima patria – del quale si è in altro luogo ragionato, et il quale fece l'anno 1463 a Mantoa, nella chiesa d'Ogni Santi de' monaci di S. Benedetto, una Madonna, che fu secondo que' tempi molto lodata –, immitò

la maniera di Iacopo Bellini, perché essendo giovanetto, mentre lavorò il detto Iacopo la cappella di S. Nicolò di Verona, attese sotto di lui per sì fatta guisa agli studii del disegno, che scordatosi quello che imparato avea da Vincenzio di Stefano, prese la maniera del Bellini e quella si tenne sempre». Cfr. VASARI 1976, p. 565.

³⁰ BIADEGO 1890, p. 20.

³¹ Un dettagliato approfondimento è in PIVA 1989 (e una bella immagine compare, nello stesso volume, a p. 85, n° 21).

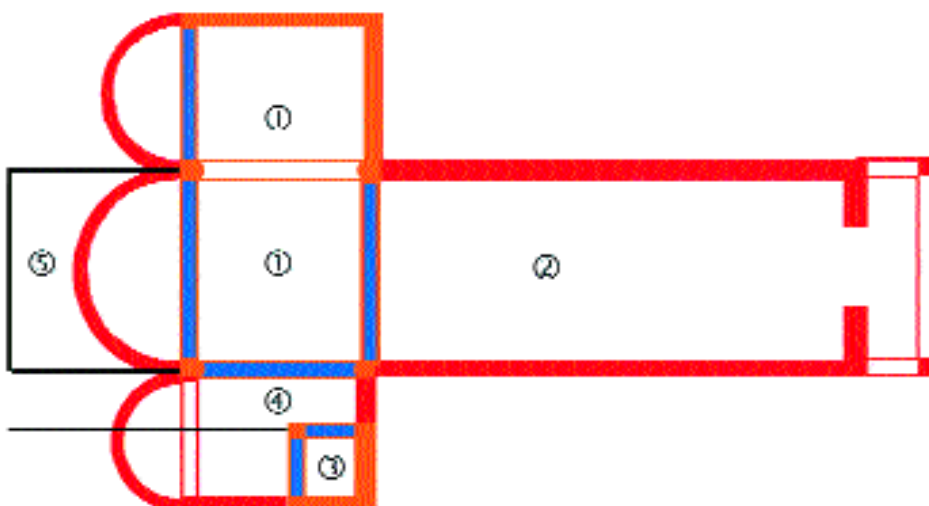
³² Secondo Piva (1989, p. 218) potrebbe trattarsi del cappellano di Ognissanti, oppure di Bessarione d'Aragona, abate di Polirone nel 1463.

³³ Si noti il sapore ancora goticeggiante che traspare nelle dimensioni ridotte delle figure "terrene" alla base del dipinto. E, tuttavia, un sapore complessivo pierfranceschiano, più che mantegnesco: CONTI 1990, p. 45.

³⁴ Intorno a questo "luminosissimo affresco" rimandiamo a AGOSTI 2005, pp. 207, 242 n. 44.

Un'ideale ricostruzione dell'antica chiesa

Sebbene quasi completamente demolita, l'antica chiesa di Ognissanti può essere delineata in base alle sopravvivenze e alle evidenze archeologiche. La ricostruzione ideale viene presentata, per facilità di lettura, con orientamento verso sud, seguendo pertanto lo stesso asse della chiesa attuale, che sorge perpendicolare a quella medievale. In arancio si sono segnate le strutture antiche ancora leggibili, in rosso quelle perdute o non esaminabili. La parete meridionale del corridoio che fiancheggia la Cappella dei Morti, infatti, dovrebbe corrispondere, infatti, al limite settentrionale della navata antica; le carte parrebbero suggerire una continuazione con la parete che delimita lo scalone monumentale che sorge esattamente di fronte al corridoio stesso. L'impossibilità di esaminare tale paramento murario lascia l'ipotesi come tale: non è possibile definire, attualmente, se la parete in questione sia quella antica, se ne sia stata edificata una più recente ma gravante sulle antiche fondamenta, oppure se non vi sia traccia della costruzione antica. È suggestivo pensare che l'antico edificio religioso sia individuabile, nella sua lunghezza, con l'aggetto degli edifici indicati nella mappa dell'Archivio di Stato ai numeri 11 e 10 (come suggerito nel capitolo "L'antico complesso monastico"). Nella ricostruzione qui presentata una campitura piena indica una parete, una campitura solo contornata indica, invece, un arco. In blu si sono indicate pareti e tamponamenti tardi rispetto all'antico edificio, mentre con un filetto nero sottile si sono accennate le strutture attuali non inquadrabili nelle categorie precedenti. Una numerazione snella consente un migliore orientamento.



- ① Cappella dei Morti (corrispondente alla parte centrale e destra dell'antica chiesa).
- ② Navata dell'antica chiesa, preceduta da un portico (la lunghezza è indicativa).
- ③ Campanile.
- ④ Attuale corridoio (comprende una piccola parte dell'antico transetto sinistro).
- ⑤ Sagrestia (dovrebbe inglobare parte dell'antica abside maggiore).

Il corridoio verso gli ambienti parrocchiali

Giungendo al termine del corridoio che contiene l'accesso verso la Cappella dei Morti, ci si immette trasversalmente in quello che conduce dalla via principale verso gli ambienti parrocchiali. L'accesso a questo ambiente avviene da corso Vittorio Emanuele II: un portalino in marmo, decorato con rose a cinque petali (le stesse che compaiono sulle ante in legno) conduce al corridoio.¹ Sul lato sinistro si apre la scala che, attraverso la canna del campanile, porta alla casa parrocchiale, quindi è l'ingresso al corridoio



che conduce in chiesa. Sul lato destro due porte, la seconda, dirimpetto al passaggio verso la parrocchiale, fa arrivare ad ambienti, oggi privati, un tempo parte del complesso benedettino: tutt'oggi si scorge, oltre il portone, una monumentale scalinata. Poco oltre pochi gradini e un setto dividono in due parti il corridoio. Il secondo ramo rivela, sul lato sinistro, all'esterno della Cappella dei Morti, tracce dell'antica muratura messe in luce da uno scasso della parete. Sul lato destro, prima di giungere agli ambienti parrocchiali, sono, invece, due lapidi. La prima, in marmo, ricorda mons. Giovanni Zancochi, il cui volto compare scolpito nel clipeo che caratterizza la parte alta della memoria,² la seconda, in cotto, riporta le fattezze di mons. Giosuè Rosa amato parroco di Ognissanti scomparso l'11 febbraio 1994.³

NOTE

¹ È certamente condivisibile l'ipotesi di don Rubini (2004, pp. 94-95 n. 49) che colloca il manufatto nell'ultimo quarto del Cinquecento come effetto delle disposizioni della visita Peruzzi, effettuata tra 1575 e 1576. Di grande interesse il riferimento archivistico (Archivio Generale della Curia Arcivescovile di Bologna, H-492, *Visitacio Mantuae 1575-1576*, I, cc. 151-158) nel quale si legge la situazione degli spazi, compreso l'accesso alla chiesa ritenuto inadeguato dal visitatore.

² Il testo riportato recita: «MONS CAV. PROF. GIOVANNI ZANCOCHI | 1881 - 1951 | SACERDOTE | LA CRISTIANA PIETÀ BANDITA DAL PERGAMO | PRATICAVA CON L'ESEMPIO DELLA VITA | MAESTRO DI MOLTE ARTI | I SVOI DISCEPOLI ERANO SVOI AMICI | AI QVALI APRIVA | LA CASA OSPITALE IL CVORE GENEROSO | E OFFRIVA NEL LAVORO | LA PIV' CERTA PIV' LIETA RICCHEZZA | MANTOVA 3 - V - 1953». Agli angoli borchie in bronzo, quelle inferiori perdute.

³ Quest'ultima è stata realizzata dall'artista mantovano Andrea Jori. Intorno al sacerdote: *Monsignor Rosa* 1995.

Quadri, affreschi e oggetti d'arte

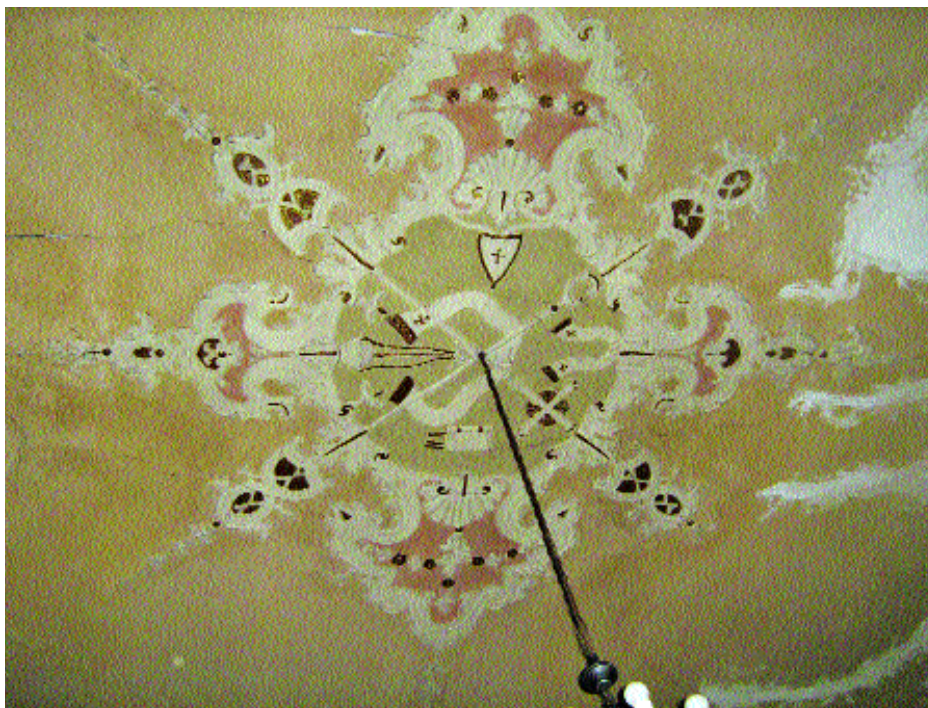
I dipinti in sagrestia e nella casa parrocchiale

La sagrestia e la casa parrocchiale accolgono numerosi dipinti che meritano un approfondimento, vuoi per la qualità pittorica, vuoi per gli spunti storici che le opere annunciano. Il restauro e il conseguente riordino dello spazio sacro hanno comportato lo spostamento ed il ricovero di tele, mobili e arredi vari nell'ambiente accanto all'abside, *in cornu epistulae*.

La sagrestia, compresa tra l'abside della chiesa e la Cappella dei Morti, è stata ridotta nelle dimensioni nel corso dell'Ottocento, nella parte verso sud. L'interno è caratterizzato dalla decorazione a stucco sulla volta ispirata agli oggetti del culto cristiano.¹ Al di sotto dell'ambiente è una cantina a pianta quadrangolare,² mentre la parete ovest negli angoli mostra due oggetti che possono corrispondere agli stipiti dell'arco tamponato presente nella Cappella dei Morti, che si trova oltre la parete. Il mobilio presenta diversi arredi, che dovrebbero corrispondere a quelli citati nell'inventario della visita pastorale Corti. Alla parete ovest un monumentale armadio contenente, nello scomparto centrale, un Crocifisso. Alla parete nord è un armadio più piccolo, nello stile del precedente, sul quale sono posti quattro busti-reliquiario in lamina dorata, e alla cui destra è la porta che immette verso il corridoio che scorre in fregio alla Cappella dei Morti. Alla parete est



L'interno della sagrestia di Ognissanti, parete nord.



La decorazione del soffitto della sagrestia.

due armadi di dimensioni relativamente ridotte affiancano la porta che conduce in chiesa, mentre alla parete sud, tra le finestre, è un mobile più basso, pure ad ante. In una nicchia nell'angolo sud est è un piccolo lavabo in marmo (come consueto per una sacrestia) con la vasca sagomata a conchiglia e serbatoio soprastante, anch'esso in marmo rosso di Verona. Meritano più ampia menzione i dipinti qui collocati (che saranno di seguito descritti, e ai quali si aggiungono gli ultimi due, conservati nella casa parrocchiale) e le vesti liturgiche (cui si accenna nell'ultimo paragrafo).



L'acquamanile in marmo.

Incoronazione della Vergine con i santi Placido e Mauro

La grande pala d'altare, realizzata da Fermo Ghisoni e dalla sua bottega intorno agli anni 1540-1545, vede come protagonisti Dio Padre che dall'alto invia lo Spirito verso il gruppo centrale, composto da Cristo che incorona Maria. Ai loro lati due angeli con le palme della vittoria. Al di sotto della corona di nubi sono le figure dei due santi, Placido e Mauro, la cui identità è ribadita dalle iscrizioni sottostanti. Il dipinto ha certamente una committenza benedettina: i due santi erano i principali discepoli di S. Benedetto da Norcia, entrambi fondatori di conventi e legati da un episodio riportato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Circa l'attribuzione si deve a Renato Berzaghi il riconoscimento del *modus operandi* di Fermo Ghisoni, nonché la proposta, plausibilissima, di individuare l'antica collocazione nella basilica di San Benedetto Polirone, nella terza cappella sul lato sinistro, dedicata a San Placido ma decorata con le storie di entrambi i santi raffigurati nella tela. Il dipinto fu forse portato a Mantova nel 1776, quando Giuseppe Bottani realizzò il *Miracolo di San Mauro e San Placido*, nuova pala d'altare per la cappella di San Benedetto. L'opera del Ghisoni, invece,



Fermo Ghisoni,
*Incoronazione della
Vergine con i santi
Placido e Mauro.*

rimase dimenticata nella chiesa cittadina di Ognissanti, dipendente dal Polirone, non trovando adeguata collocazione nel nuovo assetto del tempio. Da un punto di vista cronologico il dipinto dovrebbe esser stato realizzato immediatamente dopo il 1541, quando cioè Gregorio Cortese commissionò a Giulio Romano ben sei pale per il Polirone. Di queste solo una venne realizzata (un *San Pietro salvato dalle acque*, oggi dispersa), ed è plausibile ritenere che proprio Ghisoni subentrò al maestro per completare il progetto originale.³



Dionisio Mancini, *Cristo, seguito dagli apostoli, risana uno storpio* (frammento).

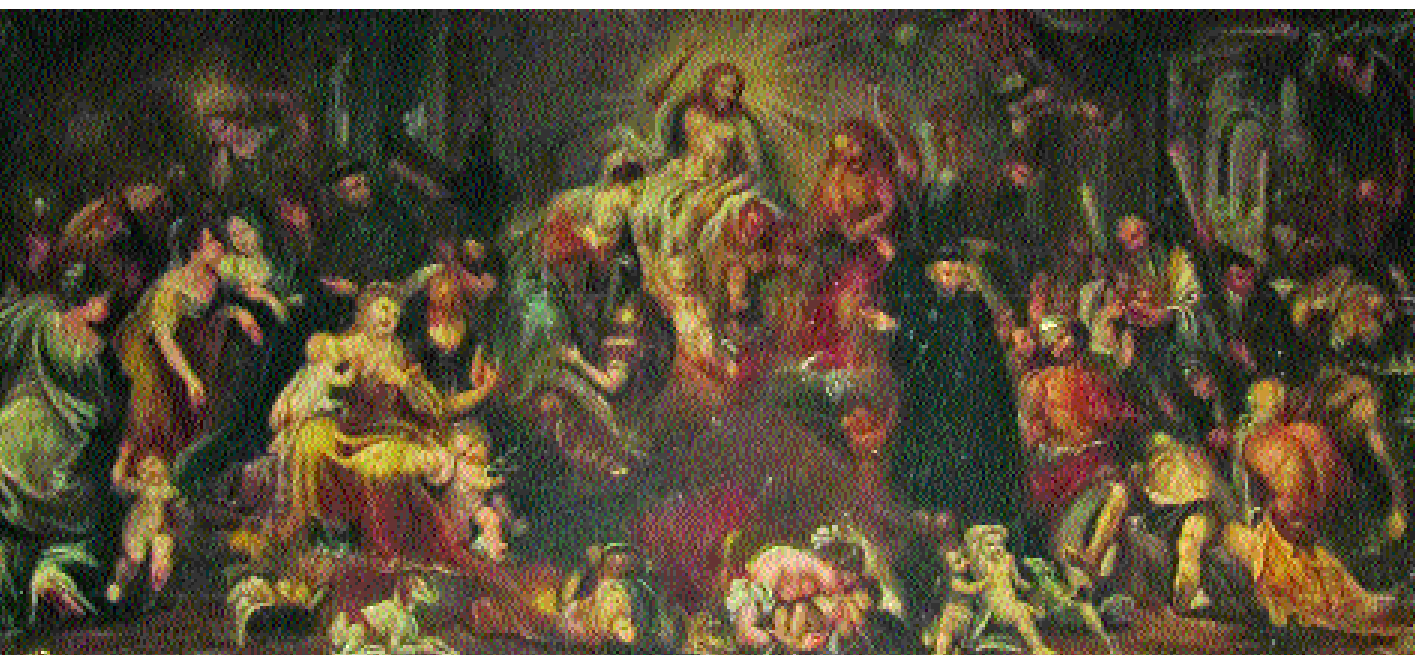
Cristo, seguito dagli apostoli, risana uno storpio (frammento)

Sempre in sagrestia si trova un ampio frammento di dipinto nel quale si riconosce un gruppo di apostoli rivolto verso destra. Stilisticamente l'opera si deve al pittore settecentesco Dionisio Mancini, ed è stata riconosciuta come parte della tela raffigurante *Cristo, seguito dagli apostoli, guarisce uno storpio*, già in Sant'Orsola.⁴ Si tratta probabilmente di una parte di un ciclo più ampio realizzato per l'Ospedale Grande di Mantova e che illustrava varie guarigioni miracolose operate da Cristo. Come è noto nel primo Ottocento l'istituzione ospedaliera fu trasferita proprio in Sant'Orsola, ove rimasero il frammento oggi in Ognissanti e la perduta tela raffigurante *L'incontro di Cristo, seguito dagli apostoli, con la Maddalena*, mentre trovarono luogo nella parrocchiale di Malavicina altri dipinti, quali *La guarigione del lebbroso*; *La guarigione del servo del centurione*; *La guarigione della suocera di Pietro*; *La guarigione dell'emorroissa*.

La Vergine e San Giovanni battista implorano Cristo di fermare la peste

L'interessante dipinto, di grandi dimensioni, collocato in alto sulla parete orientale della sagrestia, è una traduzione fedele di un'importante opera di Andrea Celesti: *La Vergine e San Giovanni Battista supplicano Gesù di liberare Lonato dalla Peste*. La tela originale, monumentale nelle misure, risale al 1693 ed è conservata presso il palazzo comunale di Lonato (Bs). La composizione nella tela mantovana risulta leggermente compressa in senso orizzontale, eliminando gli spazi che cadenzavano il dipinto del Celesti ed inserendo alcune ulteriori figure, quali il gruppo di bambini in primo piano a destra della donna reclinata sul suo figlioletto.⁵

Copia da Andrea Celesti,
La Vergine e San Giovanni battista implorano Cristo di fermare la peste.





Anonimo, *L'Ultima cena*
(da Livio Agresti).

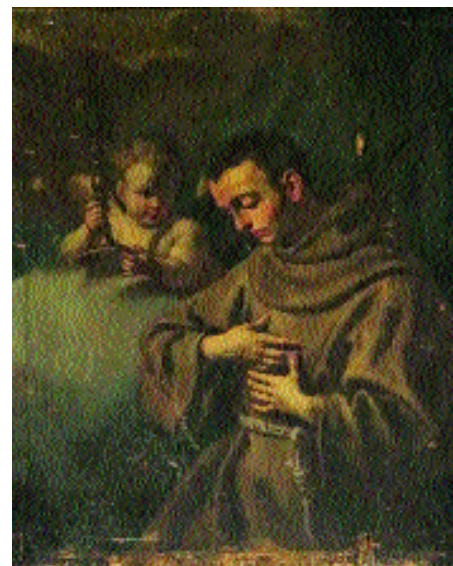
Livio Agresti, *L'Ultima cena*
(incisione di Cornelis Cort).

L'Ultima cena

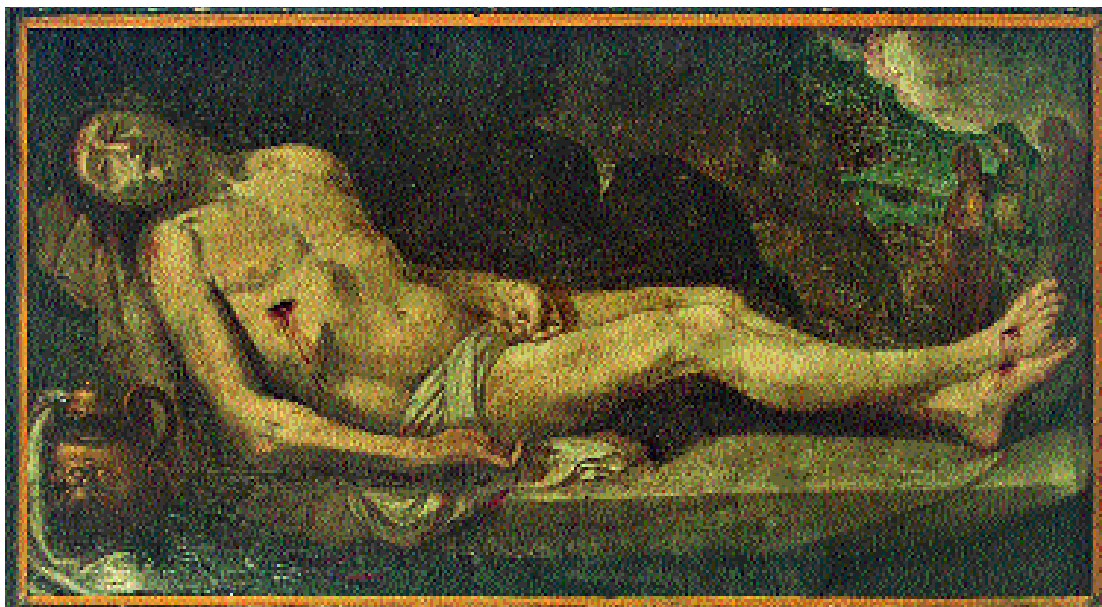
Ampia tela posta alla parete nord della sagrestia, verosimilmente collocabile nel tardo Cinquecento se non già nel secolo successivo. Il dipinto, di buona qualità, forse di mano emiliana, rivela riferimenti nordici. Si tratta, infatti di una delle numerose traduzioni note dell'incisione di Cornelis Cort (datata 1578) a sua volta riprodotte un affresco realizzato nel 1569 dal forlivese Livio Agresti nell'Oratorio del Gonfalone a Roma.⁶ Rispetto all'originale, però, il formato è ridotto nel senso verticale, rinunciando all'apparato architettonico delle colonne sullo sfondo accoglienti l'episodio della lavanda dei piedi. La composizione è caratterizzata dal curioso tavolo rotondo. Gli apostoli spiccano per i panni dai colori acidi; Giuda, in primo piano, ostenta nella mano sinistra il fagotto contenente i trenta denari. Rispetto all'affresco dell'Agresti e alle stampe che lo hanno divulgato, il gruppo degli apostoli appare leggermente stemperato in senso orizzontale; spostate lateralmente e cambiate nella postura sono le due figure che servono la tavola.

San Pasquale Baylón in adorazione del Santissimo Sacramento

Accanto all' *Ultima cena* compare il dipinto, di non grandi dimensioni, raffigurante *San Pasquale Baylón in adorazione del Santissimo Sacramento*. L'ostia consacrata è posta nell'ostensorio retto da un angelo; innanzi è il giovane frate che porta le mani al petto in gesto di ossequio. L'opera, che rivela una buona qualità pittorica, come mi suggerisce Stefano L'Occaso, sembra un prodotto del classicismo barocco emiliano, forse entro la metà del Settecento.



Anonimo, *San Pasquale Baylón in adorazione del Santissimo Sacramento*.



Anonimo, *Il Cristo morto*.

Il Cristo morto

Nella casa parrocchiale si conserva un dipinto raffigurante il *Cristo morto* visto di profilo.⁷ In primo piano è il vaso degli unguenti; il corpo del redentore è posto sulla pietra dell'unzione, mentre sulla destra della composizione si scorgono le pie donne che giungono al sepolcro. L'opera, che si può collocare intorno alla metà del Seicento, non pare lontano da esiti carracceschi nelle forme, anche se diversissimo risulta l'eloquio pittorico, non classicista ma tonalista, di sapore veneto, ed arricchito da pennellate più materiche.

L'adorazione dei pastori

Il dipinto, datato e firmato, venne realizzato da Lucrina Fetti nel 1629 nel complesso di Sant'Orsola.⁸ Come già notato da Stefano L'Occaso il soggetto è tratto dall'*Adorazione dei pastori* del Bastianino già in Sant'Orsola ed ora in Palazzo Ducale, opera che suor Lucrina ebbe modo di vedere e studiare.⁹ La tela era parte di un ciclo piuttosto ampio. Le fonti parlano di una serie di dipinti della suora pittrice posti a corredo della pala di Viani (*La Madonna presenta Santa Margherita alla Santissima Trinità*) che era nella cappella di Santa Margherita. Probabilmente incassati nel muro erano i dipinti raffiguranti *L'annunciazione*, *La visitazione*, *La nascita di Gesù*, *L'adorazione dei Magi*.¹⁰ Allo stesso modo, nella cappella di Santa Chiara, attorno alla pala del Bononi, erano altre quattro tele: *L'orazione nell'orto*, *La flagellazione*, *La coronazione di spine*, *L'andata al Calvario*. Susani nel 1830 rammenta l'esistenza di sole quattro tele (*L'annunciazione*, *La visitazione*, *L'orazione nell'orto*, *La coronazione di spine*), ma Carlo d'Arco, su una copia della *Guida* di Susani conservata in Biblioteca Comunale, annotava la presenza anche di questa *Adorazione dei pastori*, nonché di un'*Adorazione dei magi*.¹¹ La qualità non elevata denuncia il declino del livello pittorico di suor Lucrina, al secolo Giustina, avvenuta dopo la morte del fratello Domenico, straordinario pittore romano già a servizio del duca di Mantova.

Lucrina Fetti, *L'Adorazione dei pastori*.



Affreschi strappati

Quando, in vista della mostra dedicata a Mantegna in Palazzo Ducale, tenuta nel 1961, si decise di strappare l'affresco di Nicolò Solimani, l'intonaco rivelò altri affreschi, più antichi, che vennero anch'essi strappati e ricoverati presso la Soprintendenza. I dipinti per lungo tempo sono rimasti pressoché ignoti e poco indagati; solo in tempi recenti hanno avuto una certa fortuna pubblicistica culminata nello studio di Stefano L'Occaso, che delinea provenienza e attribuzione.¹² Il primo strappo rappresenta *L'Annunciazione*.¹³ Il dipinto rivela numerose lacune, soprattutto nella parte inferiore, al centro e sul viso dell'angelo annunciante. La scena è iscritta in una cornice rossastra; al di sotto della fascia superiore una banda bianca contiene la scritta «[AV]E GR[ATI]A PLENA D[OMI]N[US] TECUM · [ECCE ANCILLA] D[OMINI], FIAT M[HI] S[ECUN]D[UM] VERBU[M] TUU[M]», stilata in maiuscola gotica. L'angelo annunciante irrompe nella scena da sinistra. Le ali, bordeaux nella parte superiore, sono decorate con leggeri tocchi lumeggiati che danno una sorta di effetto graffito; nella parte inferiore in campo verde acqua la stilizzazione delle piume viene realizzata con pennellate verticali biancastre che digradano nuovamente nel vinaccia. L'angelo indossa un manto vermiglio al di sopra di una tunicella verde acqua. L'incarnato è costruito con degli ocri e delle terre stesi sfumati al di sopra di una preparazione verdaccio; il profilo della gota sinistra, come il naso e le labbra, è ripassato con un sottile segno dello stesso tono tra marrone scuro e vinaccia che caratterizza anche i capelli. L'aureola presenta un sottile profilo esterno vermiglio distinto dal campo aranciato da un filo bianco. La Madonna, in veste azzurra e con aureola simile a quella dell'angelo, porta la mano al cuore. Incarnato e lineamenti concordano con quelli dell'angelo. Maria è illustrata all'interno della propria abitazione, che appare invero come una sorta di trono (si noti anche il fiorone dipinto accanto alla spalla

L'Annunciazione
(Mantova, Palazzo Ducale,
Inv. gen. 12505.
Pubblicato su concessione
del Ministero per i Beni e
le Attività Culturali).





San Nicodemo e l'arcangelo Gabriele (Mantova, Palazzo Ducale, Inv. gen. 12505. Pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

destra della Vergine), con la parte centrale nelle tinte verdastre e il portico laterale salmone; le strutture sono rese con fare geometrizzante, tutti i bordi sono ripassati con una sottile pennellata bianca. L'affresco venne pubblicato per la prima volta dall'allora soprintendente Aldo Cicinelli nel 1996,¹⁴ che lo collocò (con brevissima citazione) cronologicamente alla fine del XIII secolo, paragonandolo al primo livello degli affreschi fine Duecento della Cappella Bonacolsi. Successivamente Chiara Spanio avvicinò il dipinto ad alcune opere bresciane (l'*Annunciazione* di San Zenone, 1292 circa, l'*Arcangelo Gabriele* proveniente da Santa Maria delle Grazie, e ora nella pinacoteca Tosio Martinengo, e alcuni affreschi della chiesa di San Francesco), sottolineando «l'interesse locale per le novità del “Rinascimento paleologo”».¹⁵ Appare corretta l'osservazione di L'Occaso che coglie precise differenze tra questo affresco e quello che viene in seguito descritto (un tempo collocati l'uno a fianco dell'altro nella Cappella dei Morti), tali da ritenere che la paternità si debba a due mani diverse.¹⁶ Il secondo dipinto strappato raffigura *San Nicodemo e l'arcangelo Gabriele*.¹⁷ Anche questo dipinto è riquadrato da una fascia dipinta che si sviluppa con la stessa struttura dello strappo appena descritto; un setto verticale, però, distingue la figura di destra, l'arcangelo Gabriele, da quella sinistra. Al di sotto della bordura rossa compare quella bianca con l'iscrizione «S. NICHODEM[...]», «S. GABRIEL». L'affresco rivela palesemente un modo di fare distinto, anche se non lontano dal maestro precedente, sia nella stesura del colore (gli incarnati presentano solo leggere vibrazioni e sono realizzati con una sfumatura continua), sia nel dettaglio: le ali, il vestito, ma anche i capelli mostrano un accentuato grafismo, con continui tocchi scuri su base più chiara e tocchi di biacca per lumeggiare ed esaltare alcuni particolari. Lo stesso è per il San Nicodemo, dipinto appena più a sinistra dell'arcangelo Gabriele. Purtroppo la lacuna non ci permette di capire se il discepolo occulto di Gesù fosse una figura a sé stante o fosse inserita in una più ampia composizione; prendendo in considerazione quest'ipotesi si potrebbe pensare (ragionando intorno agli episodi narrati nel *Vangelo* di Giovanni) ad una crocifissione, o forse, con maggiore probabilità, ad una deposizione. Cronologicamente il dipinto appare coevo all'*Annunciazione*.¹⁸

Opere scomparse

Battesimo di Cristo

Nel 1985 veniva rubato un dipinto raffigurante il *Battesimo di Cristo* opera di Giovanni Antonio Cadioli, posto nella cappellina battesimale (il piccolo ambiente sul lato sinistro della chiesa, appena varcato l'ingresso), dove rimane la cornice in stucco sulla parete. La tela si colloca senz'altro nel periodo del rinnovamento strutturale dell'edificio sacro.¹⁹

San Mauro resuscita un fanciullo

Le fonti sette-ottocentesche rammentano in chiesa la presenza di un dipinto raffigurante *San Mauro che resuscita un fanciullo* (evidentemente soggetto di commissione benedettina) come opera del Borgani, posto al secondo altare sul lato destro.²⁰

Oggetti d'arte

La chiesa risulta ricca di arredi e oggetti d'arte, solo in parte pubblicati. Molti sono i lavori in intaglio ligneo segnalati dagli autori precedenti: due piccoli tavoli con zampe ricurve risalenti alla metà del '700, una poltrona a braccioli con zampe curvate, in legno dorato intagliato con motivi fogliacei e due sedie simili sono segnalate da Matthiae nel 1935,²¹ ai quali vanno, inoltre, aggiunti i candelabri intagliati e dorati del presbiterio.²² Matthiae rammentava inoltre una scultura settecentesca raffigurante *San Rocco* posta in una nicchia presso il primo altare a sinistra, nonché una statuetta in avorio applicata su una croce in legno apposta su tavola e ricoperta di velluto rosso e collocata al di sopra dell'inginocchiatoio in sagrestia.²³ Tra i paramenti sacri ne vengono ricordati in particolare uno del tardo Seicento²⁴ ed uno della prima metà del XVIII secolo in quarto di raso bianco.²⁵



Giovanni Antonio Cadioli,
Battesimo di Cristo (rubato
nel 1985).

NOTE

¹ La decorazione della volta rivela un curioso gioco iconografico che vede diversi elementi dell'iconografia sacra della passione incatenarsi gli uni agli altri. Al centro del soffitto si intrecciano una croce astile ed un pastorale, dividendo così uno spazio vagamente circolare, su fondo verde-ocra, in quattro parti, nelle quali sono collocati oggetti del culto, tracciati in stucco (una mitra, un turibolo, il breviario, una stola). Attorno si dipartono delle decorazioni, di sapore ancora *rocaille*, sempre in stucco. Dall'alto pende un lampadone che dovrebbe essere quello descritto nell'inventario della "Visita Corti".

² In RUBINI 2004, p. 93 si avanza l'ipotesi che lo spazio possa esser stato un deposito cimiteriale. La pianta del vano ipogeo «fa ritenere molto probabile che l'abside romanica (o una possibile abside trecentesca) sia stata abbattuta e sostituita con una più profonda e quadrata da collocarsi approssimativamente nello spazio occupato dalla medesima sacrestia».

³ Intorno al dipinto: BERTELLI 2010b, pp. 33-34; BERTELLI 2008a (con dettagliata bibliografia precedente).

⁴ BERTELLI 2010b, p. 34. Per l'attribuzione e il riconoscimento: L'OCCASO 2006, pp. 221 e 228 n. 17 e, precedentemente, L'OCCASO 2002b, p. 29 n. 25. Il dipinto, un tempo di grandi dimensioni (doveva raggiungere i 180 x 300 cm), aveva come *pendant* un *Incontro di Cristo, seguito dagli apostoli, con la Maddalena*, oggi perduto (ma una sua immagine si può trovare in L'OCCASO 2006, p. 229, fig. 8). Entrambe le opere sono descritte all'interno di Sant'Orsola in MATTHIAE 1935, p. 53.

⁵ Intorno alla tela di Ognissanti: BERTELLI 2010b, p. 34. Doveroso il ringraziamento a Stefano L'Occaso per avermi indicato l'ascendenza dell'opera. Il dipinto di Lonato è stato recentemente pubblicato in MARELLI 2000, pp. 108-111 e tav. XVI.

⁶ L'oratorio, sede dell'Arciconfraternita religiosa e caritatevole detta "del Gonfalone", fu costruito a partire dal 1555 e decorato con gli episodi della Passione di Cristo, accompagnati da sibille, profeti e figure allegoriche. Il ciclo a fresco venne realizzato tra gli anni Sessanta e Settanta da un gruppo di artisti comprendente Livio Agresti, Raffaellino da Reggio, Federico Zuccari, Marcantonio dal Forno, Matteo da Leccia, Cesare Nebbia, Marco Pino e Jacopo Bertoja. Curiosamente Agresti nel 1557 fu attivo per la decorazione a fresco della cappella Gonzaga della chiesa di Santo Spirito in Sassia (Roma), mentre dal 1574 attese alle pitture della cappella della SS. Trinità. Alla sua morte (1579) rimasero incompiute altre decorazioni commissionate da Alfonso Gonzaga.

⁷ Per questo: BERTELLI 2010b, p. 34.

⁸ La tela, che misura 162 x 158 cm, riporta l'iscrizione "SLFRFSO 1629" che facilmente si scioglie in «Suor Lucrina Fetti Romana Fece in Sant'Orsola».

⁹ BERTELLI 2010b, p. 34. Riferimento imprescindibile: L'OCCASO 2002c, p. 39.

¹⁰ Al di sotto della pala d'altare erano, invece, due sante, sempre di suor Lucrina ma di ben altra qualità: la *Santa Barbara* già in collezione privata romana e la *Santa Maria Maddalena* di New York.

¹¹ Per una ricostruzione delle vicende riguardanti i dipinti di Lucrina Fetti, nonché per precisi riferimenti archivistici e bibliografici rimandiamo a L'OCCASO 2002c.

¹² Gli affreschi sono stati recentemente studiati da Stefano L'Occaso nel contesto del suo monumentale studio sui dipinti del Palazzo Ducale (L'OCCASO 2008/2009); a lui un particolare ringraziamento per avermi permesso di consultare le schede stilate intorno a questi due dipinti, per i quali in seguito BERTELLI 2010b, pp. 35-37; e L'OCCASO 2011, pp. 86-88, n° 3-4 e Tav. I. Giova inoltre segnalare la fig. 1 della Tav. CCIII con l'originaria collocazione nella Cappella dei Morti in Ognissanti prima dello strappo.

¹³ Inv. gen. 12506; 112 x 215 cm. Collocato nell'Appartamento della Guastalla. Qui pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

¹⁴ CICINELLI 1996, p. 8.

¹⁵ SPANIO 1997, pp. 404-405. Una rapida citazione successiva si trova in L'Occaso 2002a, p. 103.

¹⁶ L'OCCASO 2008/2009; L'OCCASO 2011, pp. 86-88, n° 3-4. A questi titoli si rimanda per un'ampia trattazione circa l'attribuzione ed altre informazioni intorno al restauro e alle vicende recenti di entrambi i dipinti.

¹⁷ Inv. gen. 12505; 38,2x130,9 cm. Collocato nell'Appartamento della Guastalla. Qui pubblicato su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

¹⁸ L'OCCASO 2008/2009; L'OCCASO 2011, pp. 86-88, n° 3-4. Precedentemente l'affresco fu citato solamente in SPANIO 1997, pp. 404-405.

¹⁹ Il dipinto venne rubato nella notte tra giovedì 24 e venerdì 25 ottobre 1985. Notizia del furto è in *Perpetrati...* 1985. La tela viene nell'articolo indicata come opera di anonimo; si riportano inoltre le dimensioni: 138 x 115 cm. Vedi anche: BERTELLI 2006, pp. 26, 33 n. 34; BERTELLI 2010a, pp. 65, 93 n. 25; BERTELLI 2010b, p. 37. Vale la pena segnalare che in TELLINI PERINA 1969, p. 130, fig. 11, è presente l'immagine del dipinto, mentre riportiamo quanto la storica dell'arte scriveva (p. 134): «La seconda tela della chiesa di Ognissanti raffigura in un paesaggio fluviale avvolto nelle tenebre il *Battesimo di Gesù*. La composizione, più snella della precedente [si riferisce al *Miracolo di San Mauro*, N.d.R.], piace per la soluzione chiaroscurale con cui sono realizzati i corpi di Cristo e del Battista, nonché le figure degli astanti a sinistra nello sfondo. Più sciolto il procedimento di rilevare l'anatomia con sottili trapassi chiaroscurali, dichiaratamente settecentesco il disporsi dei panneggi. La gamma coloristica è volutamente ridotta, con effetti quasi di monocromo». Il dipinto rivela una stretta affinità compositiva con l'analogo *Battesimo di Cristo* di Nuvolato (risalente al 1738) ma certamente mostra un linguaggio più maturo. MATTHIAE (1935, p. 52) lo ricordava a destra della porta della sagrestia.

²⁰ CADIOLI 1763, p. 78; CODDÈ 1837, p. 27; PERINA 1965a, pp. 504-505 n. 238; BERTELLI 2010b, p. 37. Il dipinto è segnalato nel 1748 presso l'altare della sagrestia dell'antica chiesa: cfr. il *Diario per l'anno 1749* (ora in *Nota delle pitture più celebri che ammiransi in diverse Chiese, poste per ordine d'alfabeto, ed in varj altri luoghi di questa Città*, «Civiltà mantovana», 8 (marzo-aprile 1967), p. 174).

²¹ MATTHIAE 1935, pp. 52-53. Le dimensioni dei tavolini sono 37 x 48 x 85 cm e vengono rammentati alle pareti del presbiterio. Le dimensioni della poltrona risultano 151 x 77 x 65 cm, quelle delle sedie 129 x 60 x 55 cm. Maria Giustina Grassi mi conferma la ricchezza delle opere lignee all'interno della chiesa, come pure la mancanza di studi specifici ad esse dedicate. BERTELLI 2010b, p. 37.

²² PERINA 1965b, p. 697; BERTELLI 2010b, p. 37.

²³ MATTHIAE 1935, p. 52. Il *San Rocco* (h. 1,45) è ricordato anche in SUSANI 1818, p. 159. Il crocifisso in avorio (0,28 x 0,17) viene detto settecentesco e donato dalla famiglia Scarpari di Mantova. BERTELLI 2010b, p. 37.

²⁴ PERINA 1965b, p. 713: «Al tardo Seicento appartiene una pianeta rosacea broccata in argento della chiesa di Ognissanti, decorata con un motivo di melagrane fra ghirlande di fiori». La storica dell'arte la accostava al piviale della Confraternita della Misericordia di Torino e la descriveva come piuttosto consunta. BERTELLI 2010b, p. 37.

²⁵ MATTHIAE 1935, p. 52: «Paramento completo di pianeta, piviale, due tunicelle, stola, velo e manipolo, in grossa seta bianca ricamata a filo d'oro con motivo barocco, entro cui giuocano rose rosse, campanule azzurre e rosa a foglie verdi dalle tinte molto delicate. Altezza del telo metri 0,55 (...) Prima metà del Settecento». PERINA 1965b, p. 720; BERTELLI 2010b, p. 37.

Indice

<i>Presentazione</i>	pag.	5
<i>Introduzione</i>	”	7
PARTE I - L'ANTICA PARROCCHIALE DI OGNISSANTI. STORIA E ARTE		
La storia	”	11
L'antico complesso monastico	”	19
Dalla nuova chiesa ai nostri giorni	”	25
La chiesa attuale	”	31
Il campanile e i vani adiacenti	”	53
La cappella dei morti	”	59
Un'ideale ricostruzione dell'antica chiesa	”	69
Il corridoio verso gli ambienti parrocchiali	”	71
Quadri, affreschi e oggetti d'arte	”	73
PARTE II - L'ANTICA PARROCCHIALE DI OGNISSANTI. APPUNTI E RACCONTI SUL RESTAURO		
L'inquadramento urbanistico-normativo	”	87
Il restauro delle facciate	”	89
Il restauro degli interni	”	93
I rilievi e la rappresentazione grafica	”	103
Il restauro: le facciate - gli interni	”	117
BIBLIOGRAFIA	”	119

Finito di stampare
nel mese di novembre 2011
a cura dell'Editoriale Sometti
in Mantova