

Il Settecento mantovano non si apre all'insegna dei lumi ma di eventi turbinosi per la città: primo fra tutti quello dinastico. Il ducato, negli ultimi aneliti di esistenza, tocca infatti l'apice della propria decadenza e sperimenta una graduale e ineluttabile riduzione dei suoi storici spazi di autonomia e di prestigio. Francesco Maria Raineri vive quindi la sua formazione e i suoi esordi al tramonto di una corte che per secoli era stata crogiuolo di riferimento e di tendenza. Per questo si può dire che il pittore, per tanti aspetti, personifica la generale difficoltà di inizio secolo nel ritrovare, per quanto più ci interessa, un orizzonte di orientamento, culturale e artistico, in sostanza *estetico*.

Come reagisce e come si muove il giovane Schivenoglia in tale contesto storico, sociale e culturale? La domanda non è retorica ma costituisce il punto di partenza a cui la mostra in Santa Maria della Vittoria, *Francesco Maria Raineri, lo Schivenoglia, 1676-1758: opere da collezioni private*, cerca di dare una risposta.

E un primo sintetico riscontro lo troviamo nell'esperienza condotta da Raineri, assieme al maestro Giovanni Canti, nel cantiere di Villa Strozzi a Palidano. Il pittore, proprio lì, ha l'opportunità di trovarsi a contatto con temi e riferimenti che lo orientano verso le esperienze della vicina Emilia. Pensiamo, innanzitutto, al contatto con lo stralunato stuccatore che, appunto a inizio Settecento, nello spazio di tale villa della campagna mantovana, realizza i cavalloni impennati che si innalzano alla sommità del salone e i telamoni *culturisti* tesi nello sforzo di sostenere il ballatoio con balaustra circolare del teatrale salone centrale. Si sente lì - solo per fare un esempio - la mano di un artista, il cosiddetto *anonimo bibienesco*,<sup>1</sup> che almeno conosceva bene i punti d'arrivo dell'*officina* di Gian Giacomo Monti (1620-1691) attiva, appunto, in Emilia. Alla ipotizzata bottega di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena, alla scuola del Monti, a stuccatori cresciuti nella bottega di Giova Filippo Bezzi o di Giovan Battista Barberini,<sup>2</sup> si possono ricondurre le esperienze che, a Begozzo di Palidano, si rifanno all'uso dello sfondato architettonico, all'esecuzione virtuosistica di stucchi fantasiosi che avevano i loro prototipi nei bolognesi palazzo Malvezzi de' Medici e villa Pepoli, e soprattutto negli esiti di palazzo Albergati a Zola Predosa.

La villa di Palidano propone, nel modello architettonico emiliano, nelle grandi sale incrostate di stucchi e di quadri, un luogo in cui emulare uno spazio di vivissimo spirito mondano e culturale.

È ovvio che quei riferimenti artistici abbiano prodotto, nel nostro artista, un corto circuito produttivo-creativo. Ed è a cominciare da quell'esperienza sprovincializzante che la sua pittura inizia a emanciparsi, a crescere e a pretendere un orizzonte più aggiornato rispetto a quelli ormai fossilizzati e mediocri del Canti. Schivenoglia comincia da qui a sviluppare un'evasione immaginosa, una libera sensibilità umorale, un anticonformismo e un piacere per il grottesco, una sua linea in grado di sconvolgere sia schemi iconografici consolidati sia idiosincrasie ripetitive di bottega.

È da qui che il pittore comincia a caratterizzare i suoi eroi e le sue divinità dell'Olimpo con un abbigliamento *alla moderna*. Da qui, da villa Strozzi, l'artista si appropria di un linguaggio nuovo, di una ricerca che si basa sulla scoperta del compiaciuto appagamento del fare arte.

---

<sup>1</sup> N. Clerici Bagozzi, *Salone Centrale di villa Strozzi a Begozzo di Palidano* in *L'arte del Settecento Emiliano: Architettura, Scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna 1979, pp. 64-65. Sempre a proposito del cantiere di Villa Strozzi si rimanda a N. Clerici Bagozzi, *La ristrutturazione barocca della villa Strozzi di Palidano: un episodio di cultura bolognese a Mantova* in *Il Seicento nell'Arte e nella Cultura con riferimenti a Mantova*, Cinisello Balsamo 1985, pp. 174-185 e a A. Belluzzi, *Gli Strozzi di Mantova e la villa presso Gonzaga*, in *Il Seicento nell'Arte e nella Cultura con riferimenti a Mantova*, cit., pp. 208-215.

<sup>2</sup> È bene ricordare che il Monti lavorò per i Gonzaga negli anni sessanta del Seicento e che Giovan Battista Barberini fu, a sua volta, un collaboratore del Monti in alcuni cantieri bolognesi.

In mostra la *Battaglia di cavalieri turchi e cristiani*<sup>3</sup> rimanda perciò agli esordi e a un genere che, per dirla con Federico Zeri, è sempre stato «lasciato alla libera invenzione dei singoli artisti [...] alle innumerevoli soluzioni fantastiche dei singoli pittori».<sup>4</sup> Tale tipologia artistica rappresenta il riferimento indispensabile all'apostolato dello Schivenoglia presso il Canti, negli anni della formazione, con il quale è d'obbligo rappresentare i suoi inizi, i suoi inevitabili successivi compromessi con una committenza che richiedeva soggetti di tal genere le cui potenzialità erano fondamentalmente encomiastiche e decorative. Il cliché della *Battaglia*, lo rammentiamo, ebbe un nobile antenato romano: *la battaglia di Ponte Milvio* della *Stanza di Costantino* in Vaticano. Raffaello e Giulio Romano, inconsapevolmente, sono all'origine di una filiazione che nel Seicento porta agli esiti di Gaspare Celio e di Giuseppe Cesari (il cosiddetto Cavalier d'Arpino).

La *Battaglia di cavalieri turchi e cristiani*, in particolare, riprende un tema che, tra Seicento e Settecento, era praticato soprattutto dai pittori di area emiliano parmense, a partire dal Brescianino fino allo Spolverini. Nella tela il brulicare di cavalli e cavalieri attinge a matrici oramai fissate dalle stampe, che da Antonio Tempesta portano a Stefano della Bella e Jacques Callot: il gran teatro del mondo col suo perenne dissidio tra la precarietà della condizione umana e la sua inesausta conflittualità, si rappresenta in figure che vanno dai cavalieri disarcionati fino ai cavalli atterrati che cercano di scalciare, dal vincitore (ovviamente cristiano) che sventola un vessillo, cavalcando un cavallo impennato, al cavaliere in fuga. Lo Schivenoglia utilizza qui tutto il repertorio dell'impaginazione epica di cui è capace, anche se il vero e unico suo fine resta la *mischia* ricercata come tema fine a sé stesso.

A partire dal cantiere di Villa Strozzi, come si diceva, quasi d'istinto, il pittore rompe le barriere che separano le scene di genere, la *Battaglia*, dalla pittura più alta, quella con soggetti sacri o mitologici.

La scuola del Canti è dunque fondamentale. È proprio a cominciare dalla disinvoltura pittorica raggiunta in tale genere, in cui l'allievo trovò committenze redditizie, che lo Schivenoglia intravede la possibilità di trasporre anche in altre tipologie una autosufficienza immaginativa e d'invenzione altrimenti difficilmente raggiungibile. Il *Trionfo di un imperatore* cerca appunto di esemplificare tale passaggio. L'opera era stata esposta nella mostra dedicata a Giuseppe Bazzani nel 1950 e allestita nell'appena restaurata Casa del Mantegna. Nel relativo catalogo, a pagina 44, il solo titolo identificativo del dipinto e un generico riferimento, con punto interrogativo, a Giovanni Canti erano un segno evidente, da parte del pur meritevole Nicola Ivanoff, della sua scarsa conoscenza sia del Canti sia dello Schivenoglia.<sup>5</sup> Ma forse era troppo pretendere di più dal curatore di quella pionieristica iniziativa. Solo l'intelligenza di Carlo Volpe e di Nora Clerici Bagozzi<sup>6</sup> cominciò a gettare luce, nei successivi anni sessanta, su un pittore, in quel momento, ancora quasi senza opere, ancora da riscoprire. Temperamenti e toni cominciarono così, solo anni dopo, a chiarire la personalità di un artista assolutamente inconfondibile sia col il Canti sia con il Bazzani.<sup>7</sup> Sarebbe bastato, nel 1950, osservare il gusto deformante e umoresco della scena e immediatamente sarebbe apparso impossibile lo scambio di attribuzione. Ed è appunto tale parlata pittorica che qui è importante mettere in evidenza. L'artista ci mette a contatto con la caricatura di un imperatore. Nulla oramai, nell'immagine provocatoria, sopravvive della severità tradizionale del mantegnesco *Trionfo di Cesare* e dei modelli iconografici che, dal Quattrocento in poi, si erano affermati. Le figure solenni dei suonatori di tromba che annunciano un assai originale *Trionfo* sembrano

---

<sup>3</sup> L'opera è giunta oggi in un collezione privata di Brescia dopo essere stata presentata al pubblico da *Finarte* (Milano, 1992) e a seguito di un successivo ingresso nel mercato antiquario (1995).

<sup>4</sup> F. Zeri, *La nascita della 'Battaglia come genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, a cura di Patrizia Consigli Valente, Collecchio 1986, pp. XI.

<sup>5</sup> Cat. n. 18 a, fig.7 Giovanni Canti, *Trionfo di un Imperatore*, Bergamo, coll. prof. Franco Steffanoni,

<sup>6</sup> Nora Clerici Bagozzi nel 1963 riportava, giustamente, l'attribuzione di tale dipinto allo Schivenoglia (vd. N. Clerici Bagozzi, per l'opera di Francesco M. Raineri detto "Lo Schivenoglia" *"In Arte Antica e Moderna"* n. 24, 1963, pp. 339/34; C. Volpe, *Per un profilo dello Schivenoglia* in *Arte Antica e Moderna* n. 24, 1963, pp. 337/339).

<sup>7</sup> N. Clerici Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novità*, in *Paragone*, rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi, anno XXIX, n. 341, luglio 1978, pp. 40-58.

appartenere a un clan di zotici suonatori di cornamusa e l'imperatore - che qui ora siede su un carro trionfale, trainato da una coppia di cavalli, uno bianco e uno nero - ha perso tutto il suo marziale e classico corteo. Neppure la svolazzante vittoria alata che lo precede con tanto di cartiglio può essere confusa con una lontana parente della Nike di Samotracia. Se fosse stata ritratta con una scopa tra le gambe avrebbe potuto, casomai, apparire come una di quelle streghe che popolavano l'immaginario popolare del tempo dell'artista, uno dei personaggi immortalati dal *Malleus Maleficarum*, una antesignana del *sabba* di Goya.

L'imperturbabile Cesare procede attorniato, in compenso, tra la calca di una festante folla paesana scomposta e allegra, uomini e donne che sembrano usciti da una tavola di Hieronimus Bosch. L'evento assume così le vesti di una graffiante e ironica *pièce* anticlassica. E' un autentico colpo basso a stereotipi accademici, all'estenuante noiosa ripetizione di modelli privi di fantasia che caratterizzavano il periodo. Il guizzare rapido delle pennellate dello Schivenoglia è in sintonia con la creazione di una atmosfera fantastica e irreale. Languori grotteschi, volti frastornati di uomini che sembrano protagonisti di un circo da strada, allegre comari petulanti, figure con mimiche tanto caricate da fare a gara col Magnasco propongono una sorta di paesana carnescialata. Appare insomma appieno l'originalità dello Schivenoglia, di un pittore che, probabilmente, non nutriva i medesimi orizzonti aulici di Giuseppe Bazzani, ma che possedeva, rispetto a questo, una cifra stilistica indipendente e chiara, sicuramente meno ambiziosa eppure altrettanto vera, autentica e vivace, perfettamente allineata sui toni più gaudenti del Settecento.

Ma osserviamo ora il dipinto con *Ester e Assuero*. La storia, i capricci dell'immaginazione, le eclettiche figure, i tratti che lasciavano presumere l'estro di un brillante caricaturista avevano indotto a pensare che la piccola opera fosse attribuibile a Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). Erano stati, forse, i pochi e magri colori, le liquide e sciolte pennellate, i toni caldi che esaltano la bellezza antica delle terre a suggerire all'acquirente un nome più famoso, a lasciar credere di essere di fronte a un piccolo capolavoro del tardo barocco. Ma il fatto che il dipinto sia oggi riconosciuto opera dello Schivenoglia non limita certo la qualità alta dell'opera, l'immediatezza della sensibilità pittorica, la qualità luministica e l'attenzione per l'invenzione del disegno. Siamo, in ogni caso, di fronte ad un'opera eccellente: basti osservare come la luce scorre fluida innanzitutto sulle vesti di Ester: ne accarezza le carni, ne traccia le vesti nivee, ne fa brillare le trine che si inanellano sull'abito regale, sulla mondana vanità della regina. Una pennellata liquida e veloce e una gestualità piena di brio abbozzano, in sintonia con lo spirito antimonumentale e antiretorico, la rappresentazione di un tema biblico prediletto dalla pittura, indulgendo, semmai, ad un pizzico di melodrammaticità.

L'autore poteva infatti confrontarsi con una tradizione antica, quella che inseriva da tempi immemorabili la regale eroina tra le serie degli uomini e delle donne famose, ma non poteva ignorare come, nell'iconografia cattolica, Ester venga letta spesso come una sorta di anticipazione di Maria Vergine, la mediatrice tra gli uomini e l'*Unigenito* Gesù Cristo. In tal senso la rappresentazione sottintende una lettura biblica che conduce al senso più profondo della dottrina cristiana: la fede nella reale incarnazione del figlio dell'*Altissimo* «nella carne». Del resto il repertorio di dipinti e stampe sul tema in oggetto è vastissimo: ricordiamo innanzitutto la Ester – oggi agli *Uffizi* - che Andrea del Castagno (1423-1457) dipinse a Villa Carducci, nei dintorni di Firenze, intorno al 1448: in una loggia con «Sybille et huomini famosi» come testimoniò Francesco Albertini nel suo *Memoriale* (1510). E poi si possono citare altre numerose interpretazioni di questa storia biblica: da Filippino Lippi a Jacopo del Sellaio, da Michelangelo al Tintoretto, da Rubens a Vignon, da Lievens ad Artemisia Gentileschi, da Rembrandt a Poussin.

Il dipinto dello Schivenoglia, ed è ciò che maggiormente ci interessa, in accordo a una caratteristica della pittura rococò, materializza l'attimo pregnante dell'episodio. L'artista condensa in una sola immagine il senso più profondo della vicenda di Ester e Assuero. Non racconta una storia, rappresenta un'emozione, fissa l'attimo fuggente del culmine di quanto tramandato nella Meghillàth Ester, il *Libro di Ester*. Ester è così colta davanti al re mentre ottiene intercessione per il suo popolo contro la perfidia del primo Ministro di Assuero, Hamàn, (qui rappresentato a sinistra del

riguardante mentre viene portato via dalle guardie). Proprio Hamàn aveva fatto avvallare dal re la decisione di uccidere in un sol giorno tutti gli ebrei, in una data che sarebbe stata tirata a sorte (*pur*, da cui la festa di *Purim*).

La rappresentazione pittorica appare subito voluttuosa, raffinata, preziosa e leggera, come fosse condotta dalla facilità dei segni di pastello. Eppure sottintende studiate geometrie, appena appena occultate da un procedere che solo a una occhiata superficiale può apparire frutto di improvvisazione pittorica. L'attimo si rapprende perciò nell'istante in cui, nel sontuoso palazzo reale, caratterizzato dal gusto settecentesco per il fastoso e l'aristocratico, Ester ottiene ragione agli occhi del suo potente sposo. Il canovaccio biblico diviene il luogo in cui dare sostanza a figure gesticolanti, avvolte in un turbine di panni, in uno spazio saturato dall'intensità degli accenti lirici, dalla dinamicità dell'accadimento che prende avvio da destra – da Mordekhài, zio della regina – per concludersi con il fallimento dell'intrigo di Hamàn, a sinistra. Lungo le direttrici delle due diagonali dello spazio dipinto si muovono i tre gruppi recitanti, a cominciare da Mordekhài, Ester e il popolo di Israele, per passare al re e alla sua corte fino alla conclusione con gli armigeri che allontanano il cattivo ministro. Il fatto biblico abbandona ogni deriva erudita per inoltrarsi con abile scioltezza, secondo le regole del meraviglioso teatrale, nel virtuosismo del disegno e del colore, e per cercare, sui distinti piani della linea e del colore, una chiara effusione sentimentale. Le figure si delineano in pose declamatorie artificiali, alla ricerca di una vocazione per un concitato spettacolo pittorico, in cui i protagonisti gareggiano coi contorni accennati ed incerti dei comprimari.

A tali esiti di sensibilità possiamo associare l'ovale con *Sant'Andrea e il beato Longino* in cui appare esaltato un estro visionario imprevedibile ed eccentrico. Con un piglio che in area lombarda può avere il suo parallelo in Mattia Bortoloni (1695-1750), l'artista offre un perfetto esempio di interpretazione ironica e disincantata del tema religioso. Uno spavaldo Longino, ritto su una perfetta verticale, brandisce nella mano il reliquiario del Sacro Sangue con la stessa energia con cui si impugna una mazza. Il trofeo s'innalza e s'insinua tra i due bracci della croce decussata retrostante, mentre il mantello color porpora si dibatte agitato dal vento. Più che un beato il centurione sembra uno sfrontato capitano di ventura emerso da una tizianesca rimembranza, ibridata però in qualche rocambolesca avventura da campo di battaglia, uno dei tanti che lo Schivenoglia sapeva delineare. Accanto un impaurito scudiero, nei panni provvisori di sant'Andrea, si dispone sulla linea diagonale dell'omonima croce e intreccia le lunghe mani nodose sul petto. Lo scuro verde bottiglia della tunica del santo esalta l'argenteo luccicare dell'armatura pettorale del beato, mentre le mani sgraziate dei due protagonisti si muovono euritmiche, come le malferme zampe deambulanti di due astici, una vera e propria firma del pittore della bassa.<sup>8</sup>

L'artista attinge qui, in una dimensione inedita, a tutta l'esperienza maturata nel genere delle battaglie per indossare i panni più adeguati del pittore ironico e spiritoso, un pittore capace di tener testa al talentuoso Bazzani, alla presunzione del Cadioli e, perché no, alla concorrenza dei pittori veronesi che scoprivano, nei primi decenni del Settecento, Mantova come terra di conquista. E il colore si sovrappone al piglio compositivo per sbizzare le sagome dei corpi grazie a una materia liquida e scabra, alle tonalità bruciate, alle improvvise accensioni di una luce che spiove da sinistra.<sup>9</sup> L'opera, presumibilmente, fu realizzata intorno agli anni trenta del Settecento e stilisticamente, come sottolinea Chiara Perina, risulta assai prossima al *San Sebastiano* del Sant'Andrea in Mantova. Anzi una cosa è certa: la figura di Longino si affida allo stesso modello e ai medesimi tratti somatici presenti nell'assorta figura che compare nel *San Sebastiano* in *Sant'Andrea a Mantova*, nella Cappella di Sant'Anna.

<sup>8</sup> G. Spadini, *Schivenoglia Francesco Maria Raineri*, Quistello 2008, p. 85, tav. 97.

<sup>9</sup> C. Tellini Perina, *Due inediti dello Schivenoglia*, in *Civiltà mantovana* n. 27, 1990, Mantova, pp. 41-47. La Perina, pur nella mancanza di letteratura artistica e di inventari, ipotizza che la tela possa provenire dalla basilica di Sant'Andrea in Mantova. Sicuramente l'opera faceva *pendant* con la *Visitazione di sant'Elisabetta*. Di fatto nel 1990, quando la Perina cita le due opere, queste erano in una collezione privata a Modena e nessun indizio rimandava alla loro provenienza originaria. Oggi le due tele appartengono a due distinti collezionisti locali.

Sia questa tela sia l'ovale con la *Visitazione della Vergine*, d'identica dimensione, sono riferibili al terzo decennio del Settecento.

Entrambe le opere posseggono la freschezza di un veloce bozzetto, entrambe utilizzano le suggestioni evidenti dei modelli veronesiani. Avvolta in un'aura dolcissima e stremata la giovane adolescente Maria, colta di profilo, sembra muoversi sulle note del 'Magnificat'. Il realismo del volto della giovane Madonna rimanda a un possibile ritratto. E viene da chiedersi se, più che pensare ad un ciclo proveniente dal *Sant'Andrea*, non si debba far riferimento ai lineamenti di due ipotizzabili committenti che prestano i loro volti a Maria e a Longino. In ogni caso la *Visitazione* è opera sacra a tutti gli effetti: narra la gioia dell'annunciazione che si espande. Maria, una sorta di vivente arca della nuova alleanza, è la 'teofora' che viene salutata, dalla vecchia Elisabetta, come custode dell'*Eterno* che in lei si incarna. L'*ancilla domini* e l'anziana cugina, la premura affettuosa di Maria nel caritatevole gesto delle mani che si toccano e si stringono rappresentano una solidale carità: il tempo della *Rivelazione* è compiuto. Giovanni sussulta già nel grembo materno pronto per la sua araldica missione di precursore, mentre Maria è la prescelta per la sacra concezione. Il pittore coglie così la conclusione del dialogo tra le due donne e si sofferma sulla Vergine nell'atto di staccarsi da Elisabetta, nel momento del commiato. Ma non è solo l'attimo pregnante qui esemplificato dal gesto delle mani che esalta la composizione. La materia della pittura si fa preziosa, e non solo per il bell'azzurro ultramarino del manto della Vergine. È innanzitutto la libertà della grafia pittorica a distendere brillanti turchini in una sorta di duello gestuale cromatico e il manto conquista qui la bellezza del colore della veste della Madonna Aldobrandini del Tiziano.<sup>10</sup> Schivenoglia, più che indirizzarsi alla resa plastico-volumetrica delle figure, sembra dilettarsi con la materia cromatica. Si osservi solamente la resa delle maniche dell'abito: più che alla restituzione plastica le pennellate sono attente allo *zigzagare* del pennello, che stempera una semitrasparente lacca di garanza sul bianco dell'abito. Si creano così inediti giochi d'ombra, percepibili nella loro bellezza come segni pittorici autonomi: le ombre si colorano in un tocchi sicuri e decisi che rammentano l'adozione discreta di tinte complementari. Ne deriva l'effetto di *colori-luce* che costituiscono il segreto di una pittura che da Paolo Veronese era arrivata fino al Tiepolo.

Ma ritorniamo a Villa Strozzi a Palidano. Come scriveva Marinelli, nella fastosa casa padronale della tenuta agricola, erano documentati, nel 1733, nel salone al piano terra, dodici ritratti dei figli del «fu marchese Francesco Strozzi», ritratti che egli, giustamente, ascrive allo Schivenoglia. I dodici *ovvati* furono dipinti, presumibilmente, tra il 1725 e il 1726.<sup>11</sup> Oggi sette delle originarie dodici tele, dopo un lungo peregrinare in terra francese, sono custodite in una collezione mantovana. In mostra la cortese disponibilità del collezionista ci ha permesso di esporre una parte dell'interessantissima serie e di rimandare così, tramite i dipinti, sia al redditizio rapporto che il pittore intrattenne con l'illuminato committente, Pietro Antonio Strozzi (e di conseguenza al più esteso sodalizio con l'intera famiglia), sia al genere del ritratto.

Sono opere importanti perché la loro databilità aiuta a porre dei punti fermi nel percorso evolutivo dell'artista. Per dirla con Flavio Caroli, dobbiamo poi considerare che, prima dell'avvento della fotografia, una delle grandi strade dell'Arte è il tema della «pittura dell'anima, intesa come interiorità, rappresentazione e autorappresentazione dell'uomo nel ritratto».<sup>12</sup> E qui l'arte, come una espressione d'amore, offre una dimostrazione della sua essenza totale ed esclusiva.

Si osservi innanzitutto Filippo, impaludato nella serica vestaglia da camera, tutto assorto nella sua aria *blasé*, caratterizzato da uno sguardo che interagisce con la totalità dei suoi tratti somatici. Nella fiera della posa il primogenito palesa il desiderio di eternare la propria immagine attraverso la testimonianza del pittore. E lo Schivenoglia ne asseconda il desiderio, fissando la sua figura, in modo sobrio e incisivo, in un'istantanea che coglie la quotidianità della vita in villa. Lo spazio dello sfondo, inesistente e senza profondità, diventa una superficie che serve solo a iscrivere il nome e l'età della persona ritratta. La luce si diffonde da sinistra verso destra con tenui passaggi

<sup>10</sup> La tela oggi è esposta alla *National Gallery* di Londra

<sup>11</sup> S. Marinelli, *Schivenoglia prima di Bazzani*, in *Paragone Arte* " n. 523-525 1993, pp. 68/78.

<sup>12</sup> F. Caroli, *Le tre vie della pittura*, Milano 2004.

chiaroscurali, mentre, nella pulizia dei colori, un penetrante e necessario realismo è assistito da un garbo discreto, da francesismi che sembrano derivare dall'ambiente parmense, da una sensibilità che potrebbe derivare da una conoscenza, anche parziale, della pittura di Giuseppe Maria Crespi. La luce, qui, come negli altri due dipinti di Lavinia e di Costanza, accarezza ed esalta le immagini di questi giovani aristocratici, per donare un senso diffuso di lieve malinconia, di verità figurativa quanto mai concreta, atta a mettere insieme anima e volto, interiorità adolescenziale e delicata rappresentazione. Nelle tre opere la posizione delle mani, la visione frontale, la compunta malinconia delle due ragazze, palesano fisionomie tutt'altro che banali. Il pittore indirizza il proprio lavoro sulla china che gli è più congeniale, quella dell'espressività capricciosa che forza le maschere superficiali per catturare la loro personalità, insieme ai loro sguardi e ai pensieri, agli struggimenti, alle inquietudini esistenziali giovanili, al loro piccolo mondo fatto di vestiti da signora, di tazze di cioccolata, di fiori raccolti nel parco. Ma i ritrattini degli Strozzi, al di là delle fisionomie, vanno ancora oltre: ci parlano di un'attenta osservazione critica, della cronaca di costume di un'epoca, di un umore saturnino e dissacrante nutrito di inquietudine.

In ogni caso Francesco Maria Raineri mostra, coerentemente agli anni in cui vive, una spiccata sensibilità per la leggerezza, un naturale rifiuto del pesante fasto e della corposità della tradizione del Seicento. Per tanti aspetti il nostro artista incarna un andamento più mondano e disinvolto rispetto al Bazzani, una amara delicatezza di superficie che appare però appropriata al quadro di un'epoca. La sua pittura scavalca la piacevolezza di impostazioni formali e gli schemi consolidati e retorici, alla ricerca di una sorta di atmosfera sognante e assai, assai rococò.

Esemplari nello svolgimento del nostro approccio risultano l'*Allegoria della Pittura e della Scultura*, la *Caduta dei Giganti*, il *Ratto d'Europa* e la *Scena di sacrificio*. Ci riferiamo a dipinti che in origine erano nati come sovrapporte per la *sala dell'apoteosi del decoro* di palazzo Guidi di Bagno a Mantova. Per tale sala esse furono dipinte, nel 1742, in occasione dei preparativi previsti per le nozze del marchese Giulio.<sup>13</sup> Nel 1919, successivamente alla vendita di palazzo di Bagno alla Provincia, le quattro sovrapporte furono depositate provvisoriamente, insieme alle opere d'arte più importanti del palazzo, nella vicina casa dei conti Fochessati, parenti dei venditori.<sup>14</sup> Oggi nell'antica dimora, ancora utilizzata come sede dell'ente pubblico, permangono purtroppo solo i profili vuoti degli antichi alloggiamenti.

Dopo il lungo oblio cui erano state condannate e una errata attribuzione al Bazzani, fu Carlo Volpe, nel 1963, a ristabilire una parte di verità.<sup>15</sup> Le quattro opere, allora, provenienti da una raccolta privata bolognese, erano finite nella collezione della baronessa Lucrezia Catalano, a Catania.<sup>16</sup> Proprio a cominciare da tali tele, parallelamente alle *Stazioni della Via Crucis* della chiesa di *San Barnaba* (tappa fondamentale, al di là di ogni ragionevole dubbio, del nostro percorso di riscoperta dell'artista nelle opere disseminate nel territorio), Volpe cominciò a restituire dipinti a un artista il cui nome era sussurrato spesso con indeterminatezza. Prendeva così corpo, in embrione, la fisionomia che questa mostra ora, per la prima volta, dopo un silenzio di duecentocinquanta anni dalla morte dell'artista, cerca di restituire al pubblico mantovano.

L'*Allegoria della Pittura e della Scultura* era collocata, in palazzo di Bagno, nell'angolo corrispondente alla finestra che si affaccia sull'odierna via Madonna dell'Orto, appena sotto la

---

<sup>13</sup> La notizia la ricavai, anni fa, spulciando in una serie di annotazioni e, in particolare, in un vecchio registro che riportava tutti i dati economici affrontati per gli sponsali. Allo Schivenoglia rimandava innanzitutto l'annotazione della «ricevuta n. 987 - L. 240» Vedi Archivio di Bagno di Montebello (d'ora innanzi AdBM) b. Marchese Giulio di Bagno - matrimonio 1742/ 1745, *Libercolo che contiene tutte e singole spese fatte e da farsi da Sua Eccellenza il sig. Marchese Giulio dei Conti Guidi di Bagno per li sponsali di detta Eccellenza, appartamento et altro*, anno 1743.

<sup>14</sup> U. Bazzotti - G. Ferlisi, *Dalle stanze dipinte alla reale, alle camere del Bazzani - percorso tra gli affreschi e le decorazioni di palazzo di Bagno a Mantova*, Mantova 2003, pp. 65-104.

<sup>15</sup> C. Volpe, *Per un profilo dello Schivenoglia*, cit. p. 338.

<sup>16</sup> Si veda: n. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di Francesco Maria Raineri detto lo Schivenoglia*, in «Arte antica e moderna», 1963, n. 24, pp.339-344; C. Volpe, *Per un profilo dello Schivenoglia*, in «Arte antica e moderna », 1963, n. 24, pp.337.338.

scena affrescata nella volta, con i riferimenti analoghi, da Michelangelo Persenda. Nell'angolo opposto, sotto la parte di affresco in cui, a partire dalle nubi divine, si vedono un cumulo di spoglie belliche (bandiere, armi, un tamburo) che esaltano le imprese militari compiute da molti antenati dei Guidi di Bagno, si collocava la sovrapporta con la *Caduta dei Giganti*. La scena con il *Ratto di Europa* era sistemata invece sopra l'ingresso che portava alla sala dei *quattro elementi* e all'*anticamera di Europa*. L'ultima sovrapporta era stata inserita sopra l'accesso verso l'adiacente *Camera della Reggia di Apollo*, camera nella cui volta era stato affrescato un omaggio alla divinità del Sole.

Ma osserviamo ora la *Caduta dei Giganti*: la concitazione narrativa dello Schivenoglia, i profili penetranti e taglienti dei suoi personaggi, le posture audaci, le deformazioni anatomiche esaltano un estro visionario inconfondibile, la sua propensione al grottesco e al capriccio che aveva appreso dalle pareti giuliesche di palazzo Te. L'opera, in particolare, proclama una composizione realizzata con un vertiginoso *sotto in su*, in cui il motivo manieristico del crollo del tempio è tanto accentuato da generare una sorta di *ruina*: sono gli stessi corpi ad essere lanciati, da Zeus, come proiettili, insieme a frammenti di architettura. Ovvio che, in tale rovinoso precipitare, ciò generi inediti movimenti scomposti e dinamici nei *Giganti*: tratti somatici sconvolti, un compendio di crollo epocale, in una scena ridottissima, del fallimentare tentativo dei figli di Gea.

Anche nell'episodio del *Ratto d'Europa* il pittore si sforza di non essere banale nell'impaginazione della scena. L'incontro tra il femminile, Europa, e il maschile, Zeus, fattosi toro, rimanda alle forme delle donne placide, opulente e compiaciute fissate da Tiziano. Vale la pena di sottolineare che sul medesimo tema, il *Ratto di Europa*, a palazzo di Bagno si confrontarono tre artisti che ivi operavano: Francesco Maria Raineri, Giovanni Cadioli e Michelangelo Persenda. Ognuno di loro cercò di rappresentare il momento di più intenso pathos del riferimento ovidiano. Cadioli riprese, abbondantemente e senza molta originalità, il soggetto cui Tiziano aveva dato indimenticabile forma.<sup>17</sup> Michelangelo Persenda, si riferì con scarsa ispirazione e minori risultati, al Veronese.<sup>18</sup> Solo lo Schivenoglia realizzò una creazione autonoma in cui la principessa e il toro, anziché galoppare in acqua, sembrano quasi librarsi in cielo sullo sfondo di un etereo paesaggio. Persino le ancelle, colte di sorpresa dal rapimento della fanciulla che, impaurita, si aggrappa a un corno mentre le vesti scomposte si gonfiano al vento, diventano un brano di ottima pittura. Lo Schivenoglia, con prestezza e sicurezza esecutiva, usa tonalità calde e contrasti cristallini, tessiture cromatiche preziose, parallelamente a un estro inventivo e teatrale degno del vicentino Francesco Maffei. La qualità dell'opera è qui davvero alta, grazie anche a un impasto cromatico sorretto da un disegno invisibile che consente di governare la composizione senza frenare la fantasia pittorica.

Nell'*Allegoria della Pittura e della scultura* Francesco Raineri utilizza gli orientamenti che lo portavano a guardare ai protagonisti della vicina Emilia, alle sue grandi passate stagioni e, in particolare, a quel Guercino che, dopo aver maturato un'esperienza sulle orme del vecchio Ludovico Carracci, aveva realizzato nel 1637 una sua *Allegoria della pittura e della Scultura*.<sup>19</sup>

Così come Guercino, anche lo Schivenoglia fa dialogare le due arti, la prima con la tavolozza in mano, l'altra con la statuetta di una Venere ritta sulle ginocchia. Tuttavia, a ben guardare, del Guercino, che fissava i termini di un autentico e innovativo classicismo barocco è rimasto poco: la capacità dello Schivenoglia è proprio quella di sapersi servire di un proprio autonomo sentire. Le due *Arti* sono belle e ricche di sensualità come due *damine* svenevoli del *Settecento*, protagoniste di antichi passati carnevali. Una generale sensazione di mondanità, una esibizione di gioiosa vanità, una festosità davvero rococò, rendono la tela un prodotto assolutamente nuovo nell'orizzonte

<sup>17</sup> L'opera cui ci riferiamo, dipinta tra il 1575 e il 1580, si trova ora all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston.

<sup>18</sup> L'opera di riferimento, oggi a Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio, fu dipinta, tra il 1576 e il 1580, da Paolo Caliari detto il Veronese (1528 -1588).

<sup>19</sup> Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Allegoria della Pittura e della scultura*, olio su tela, cm 114 x 139, Roma, Galleria Nazionale d'arte Antica Palazzo Barberini - (vd. Relativa scheda nel catalogo della mostra *Guercino e la pittura emiliana del '600. Dalle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini*, a cura Claudio Strinati e Rossella Vodret, Padova palazzo Zabarella, Venezia 2000).

mantovano. Appare qui con chiarezza come nessuno meglio di Francesco Raineri, a Mantova, abbia saputo interpretare il gusto del suo tempo rivisitando i temi pittorici in chiave idilliaca e ironica. In uno spazio celeste, coerente alla rappresentazione che lo sovrasta, sopra nuvole barocche, dialogano dunque le due *Arti* nelle vesti di due graziose figure femminili dalla carnagione madreperlacea. Emerge qui anche il pressante gusto per la narrazione dello Schivenoglia, un piacere quasi oratorio che permarrà anche nella produzione più matura. Rilevava Michela Cesarini che le due figure, tante quante le allegorie, mostrano persuasive somiglianze con la rappresentazione di Rebecca nel dipinto della chiesa parrocchiale di Boccadiganda ma tali somiglianze (per non incorrere in errore) è meglio cercarle nella certamente autografa *allegoria della Fama dell'Albero genealogico degli Strozzi*, oggi in una collezione privata mantovana ma un tempo presente nell'omonima villa di Begozzo di Palidano.<sup>20</sup> Quelle immagini femminili sono solo uno studiato prototipo di donna adatto a una rappresentazione complessiva che sembra, soprattutto, attingere alla leggerezza della commedia dell'Arte, a un senso idilliaco della vita, con un retrogusto di malinconia.

L'ultima sovrapporta, che descrive l'affollata scena di un sacrificio di fronte ad un'ara, era posta sulla soglia che conduceva a un'intera camera dedicata ad Apollo. E la sovrapporta rimanda appunto al tempio dedicato a tale divinità. Probabilmente Giulio di Bagno stesso, pastore arcade, avrà recitato augurali versi di Virgilio di fronte all'esterefatto Schivenoglia: «e già ritorna la vergine, ritornano i segni di Saturno,/già la nuova progenie discende dall'alto del cielo./Tu, o casta Lucina, proteggi il fanciullo che sta per nascere,/con cui finirà la generazione del ferro e in tutto il mondo/ sorgerà quella dell'oro: già regna il tuo Apollo».<sup>21</sup> Il ritorno dell'età dell'oro, echeggiato nell'opera e ricercato dal marchese con tanta enfasi retorica, rinviava alla rinascita delle arti e delle lettere, al ruolo di primo piano che la famiglia di Bagno ambiva detenere nella prima metà del Settecento. Così il pittore descrive, a suo modo, con dovizia di dettagli, un'antica cerimonia, un rituale greco, un'offerta dinanzi al sacrario di d'Apollo. In questo modo, in omaggio al dio del Sole a cui erano cari gli armenti, un vittimario trascina un toro renitente, abbigliato da una augurale corona di fiori. Di là, oltre la pittura dello Schivenoglia, il palazzo di Apollo affrescato da Michelangelo Persenda denunciava, purtroppo, i limiti vanagloriosi del committente.

Sempre allo stesso periodo sono riferibili la *Sacra famiglia col Battista e sant'Elisabetta* e l'*Adorazione dei pastori*. Nicola Ivanoff era rimasto perplesso osservando, nel 1950, quelli che allora definì due «quadretti [...] caratterizzati da figurette allungate e grottesche, apparentate al Magnasco e al Maffei, con testine bambolesche e nasute».<sup>22</sup> Appare strano ora che li attribuisse al Canti quando lui stesso annotava in catalogo che tale «attribuzione potrà essere convalidata solo quando sarà chiarita la figura dello scolaro del Canti», vale a dire dello Schivenoglia.<sup>23</sup> Nella generale revisione realizzata a cominciare da Nora Clerici Bagozzi, nel 1963,<sup>24</sup> i due pezzi, un tempo della collezione Marco Nannini di Modena,<sup>25</sup> tornarono ad essere attribuiti allo Schivenoglia. E comunque la stranezza è forse solo apparente: spesso si parla di un'opera senza guardare l'opera e a volte i passaggi di proprietà risultano tema più prezioso di una lettura critica, dell'iconografia di riferimento.

Lo Schivenoglia cita, nell'*Adorazione dei pastori*, probabilmente a memoria, *la Notte* di Dresda del Correggio<sup>26</sup>: uno dei massimi capolavori del Cinquecento soprattutto per l'affascinante resa del notturno. La confronta e la integra con la *Natività* della Certosa di San Martino a Napoli dipinta da Guido Reni.

---

<sup>20</sup> Vd la scheda relativa alle quattro sovrapporte di M. Cesarini in *Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Rovigo, gennaio-giugno 2006), a cura di Vittorio Sgarbi, Cinisello Balsamo 2006, p. 272.

<sup>21</sup> Virgilio, *Bucoliche*, IV 4-10.

<sup>22</sup> N. Ivanoff, *Bazzani*, catalogo della mostra tenuta alla Casa del Mantegna a Mantova, 14 maggio-15 ottobre 1950, Mantova 1950, p. 43, nn. 15 e 16.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>24</sup> N. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di Francesco M. Raineri detto Lo Schivenoglia*, cit., pp. 339-340.

<sup>25</sup> Le due opere, attualmente, figurano in una collezione privata di Mantova.

<sup>26</sup> *Adorazione dei pastori (La Notte)*, 1522-30, olio su tavola, cm 256,5 x 188, Dresda, Gemäldegalerie.

La lettura del pittore mantovano, per citare Harold Bloom, è una sorta di *misreading*, di *dislettura decostruttiva*. Ogni citazione pittorica, ogni *d'apres*, si sa, comporta sempre un fatale fraintendimento, una rielaborazione testuale secondo l'autonomo e irriducibile punto di vista del nuovo autore. La lettura dello Schivenoglia, inevitabilmente, produce un'ovvia perturbazione, una perdita e un sovvertimento delle gerarchie originarie, una trasformazione del testo primitivo in frammenti, uno sfacciato uso e consumo del nuovo elaborato pittorico. Il *misreading* dello Schivenoglia non è una banale operazione retorica ma un intervento ironico e straniante, in grado di produrre, per germinazione, altre e divergenti letture.

Anche qui, a suo modo, la luce divina del piccolo Messia irradia le figure degli astanti e l'*Adorazione dei pastori*, un soggetto di per sé statico, si anima, come nell'opera dell'irraggiungibile Correggio, intorno al lume miracoloso del *bambinello* nella mangiatoia. Lo Schivenoglia, è probabile, aveva osservato l'opera nella vicina Reggio,<sup>27</sup> oppure avrà ammirato una delle incisioni che circolavano dalla seconda metà del Seicento in poi. Soprattutto l'opera del Correggio gli sarà apparsa irriproducibile per cui quella stupefacente pittura, divina come il soggetto sacro rappresentato, poteva ora suggerire una autonoma variazione, il punto di partenza per una scena quasi di genere, per un *capriccio*. I pastori dell'artista mantovano rinunciano perciò alle proporzioni classiche originarie, i suoi personaggi ammiccano alla desolante marmaglia di quei pitocchi che da Caravaggio a Ceruti erano stati elevati a soggetto praticabile della pittura. Ma gli umili più umili, che portano in scena l'aspetto cencioso e crudele della società dell'epoca, appaiono parenti di quelle figure di fantasia che si agitavano nelle battaglie, specchio comunque di una società costantemente minacciata da belligeranze, miserie e cicliche carestie. La plebe, gli ultimi che un giorno saranno i primi, diventano i testimoni di un mondo difficile cui la pittura può dare voce. E il *lumen de lumine*, venuto nel mondo, come riporta il Vangelo di Giovanni, è la speranza dei «puri di cuore», che ora vedono il Signore e che sono gli antesignani di altri beati, di altri puri che forse un giorno «vedranno Dio».

L'opera in esame, stilisticamente, si pone tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta del Settecento e coglie, di quel periodo, la sensibilità diffusa per un genere che, allora, acquisiva dignità artistica.

Maria, nel dipinto, è completamente rapita dal figlio, abbagliata e sopraffatta dallo splendore, dal bagliore che promana dal verbo che si è fatto carne: è una madre che gioisce dal profondo del cuore, incurante dell'umanità beata, mite e indifesa che si accalca di fronte all'epifania della divinità. Grazia, amore e devozione caratterizzano i pastori che s'avvicinano, con popolana soggezione, al Cristo bambino nell'ambientazione di una stalla ricavata tra le rovine di un tempio pagano. Anche le due colonne su piedistallo rimandano alle scene natalizie correggesche. Ma qui l'antico sublime si è liquefatto per far posto a una paziente umanità in costante e trepida attesa di questo Natale e di altri mille Natali. Il giovane pastorello, con il suo gran bastone e il suo cane, si inginocchia spensierato di fronte al Salvatore, mentre la postura di un più anziano compagno è messa in discussione dall'energia di un eucaristico agnellino che si divincola tra le sue mani. Dietro alla Madonna, nell'atto ossequioso dello scappellarsi, un barbuto zampognaro sembra dare il via al concerto che di lì a poco prenderà il via. Sotto un cielo segnato dall'immane Cometa, San Giuseppe, quasi appartato, è il silente testimone del miracoloso avvenimento, figura qui marginale: una attenzione maggiore gli sarà dedicata nell'ovale che ancora oggi, in una diversa collezione privata, fa da *pendant* al nostro *Presepe*: la *Sacra famiglia col Battista e sant'Elisabetta*. L'artista rivisita ancora il grande abbecedario della storia dell'arte ma stavolta attinge a Raffaello, a due pezzi contemporaneamente. Rivisita una Madonna che eredita parte dei caratteri de *la belle jardiniere* o della *Madonna del cardellino* a cui accosta, dopo una sorta di capovolgimento

---

<sup>27</sup> L'opera si trovava nella Chiesa di San Prospero e ornava l'altare della famiglia Pratonieri che l'aveva commissionata nel 1522. In realtà lo Schivenoglia, a Reggio, avrebbe potuto osservare solo una copia di Jean Boulanger (1566-1660). L'originale, infatti era stato spostato a Modena nel 1640, prima di essere ceduto, nel 1746, all'elettore di Sassonia, Augusto III. (Vd. D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 205-217 e relativa bibliografia).

speculare, il san Giuseppe della *Sacra famiglia con l'agnello* del Prado. Poco, ovviamente, resta degli originari contesti raffaelleschi: lo Schivenoglia si appropria della costruzione delle figure, delle posture, per ricreare il proprio mondo di uomini semplici, di pitocchi generati dalla sua immaginazione debordante. È evidente anche che non dipinge dal vero, ma che le sue figure risultano, semmai, costruite con un mirabolante umore visionario e fantastico. Solo la scorza superficiale affiora perciò dell'universo del Crespi e del Ceruti o di quei pittori che Roberto Longhi avrebbe definito *pittori della realtà*.

I suoi modelli, presumibilmente, sono tratti da vecchie stampe, da studi sugli *antichi*: per questo si comprende come, nell'opera in esame, l'ingegno del pittore non trasformi le impostazioni figurali dell'urbinate in reverendissime e venerabili reliquie. Anzi l'interpretazione del San Giuseppe, fermo restando il preciso riferimento ai caratteri somatici definiti di Raffaello, è degna, solo per fare un esempio, di un *attore* del Settecento: il santo, che calza un paio di pesanti stivali, sembra così mimare, trasgressivamente, l'obsoleto nobile modello. E così la *Sacra Famiglia* non veicola più l'altissima solennità originaria da altare: ci si trova davanti ad un gruppo in cui le antiche distanze sono crollate, ad una quotidianità popolaresca e quasi da *bamboccianti*. La matrice ha figliato nuove figure, *rovine* pittoriche del classicismo cinquecentesco, in un genere di pittura che raccoglie perciò il senso del *capriccio*, la malinconia della caducità, fino ad esprimere sensazioni in visioni oniriche e vibranti di un'inedita e irriverente *verve*. In questa intonazione quasi profana, la spigliata eleganza, coniugata a una rapidità esecutiva, quasi da bozzetto, si esprime in una tavolozza iridescente e screziata, in un uso spregiudicato e stravagante del colore, in iridescenti cangiantismi, in una diafana luminosità di porcellana degli incarnati e delle vesti.

Osserviamo ora il *Compianto sul Cristo morto*.<sup>28</sup> Lo Schivenoglia, con una sorta di straordinario strabismo pittorico, guarda da un lato al Correggio e dall'altro ai Carracci. Il suo Cristo ha la memoria dell'elegiaca elaborazione apollinea del *Salvator morto* di Annibale Carracci, quella *Pietà*, oggi a Capodimonte a Napoli, che è stata definita uno dei maggiori capolavori della pittura del Seicento.<sup>29</sup> Ma nel dipinto dello Schivenoglia è la particolare declinazione del capo del Crocefisso a rimandare l'osservatore su una strada diversa, a marcare uno scarto improvviso. La ricerca del patetismo di tale volto rimanda al Correggio, al *Compianto* della Cappella del Bono di San Giovanni Evangelista. Ne nasce così una meditazione personalissima su uno dei più bei contrappunti tra il *dolore in atto* e il *dolore bloccato*. Risultano poi importanti i riferimenti delle due opere alla Parma del suo maestro Giovanni Canti e, in fondo, a quell'Emilia sentita spesso come orizzonte di riferimento per le contemporanee ricerche che l'artista non vedeva sorgere nella sua limitata cerchia geografica e culturale. La Vergine, con le braccia pateticamente aperte e lo sguardo rivolto al cielo, sorregge sulle proprie gambe il corpo senza vita del Messia. L'afflizione dell'*Addolorata* denuncia l'acme del dolore della passione. Sullo sfondo del paesaggio del Golgota, ai piedi della croce, come racconta l'evangelista Giovanni (19,25), c'è Maria: sopra la terra santa e terrificante della *Passione* emerge lo spasimo della *compassio Matris*. Se la bellezza classica e la perfezione ottenuta nel Cinquecento erano state raggiunte attraverso lo studio dal vero, quella stessa bellezza, con l'*Accademia degli Incamminati* dei Carracci, alla fine Cinquecento, presupponeva un ritorno allo studio e alla ricerca dell'ordine e della compostezza degli inizi del secolo. Nel suo *ritorno al futuro* è lì che si volge il mantovano Schivenoglia, per imparare quella linearità, quella capacità di rappresentazione caraccesca che avevano generato varie filiazioni, come, ad esempio, un *Compianto* di Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680), allievo bolognese appunto dei Carracci, dal quale lo Schivenoglia deduce la figura della Vergine.

---

<sup>28</sup> Chiara Tellini Perina aveva individuato l'opera nel 1969. Nel suo saggio il dipinto era citato con il più sintetico titolo di *Deposizione* (Cfr: C. Tellina Perina, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano* in *Arte Lombarda*, n. II, 1969, XIV, p. 131).

<sup>29</sup> L'opera, descritta negli inventari di palazzo Farnese a Roma, tra il 1640 e il 1650, finì, come si sa, nelle collezioni Farnese di Parma prima di prendere la via definitiva per Napoli (1734).

Ma lo Schivenoglia, oltre un secolo dopo, nel corso della cosiddetta *metamorfosi del Barocco*, si rivela nella contraddizione dello studio sugli esiti del Cinquecento e del primo Seicento e dell'accanimento contro ogni corriva falsariga accademica.

Ma tutta la coloristica beltà da massaia della Vergine da cosa sarà stata veramente originata? Nella veloce corsività del pennello emerge tutto un alunnato complesso e pregno di temperamenti anche incongruenti e di riletture che complicano ogni indiscutibile riferimento. Si era parlato all'inizio di palazzo Albergati e di Bologna. E dunque come non pensare anche a consonanze con gli umori cromatici di Giovanni Antonio Burrini e della sua scuola, con la vena burlesca di Giuseppe Maria Crespi? Nel fare arte, come si sa, si creano incredibili miscele tra la coscienza del tempo che ci ha preceduto, e, ancora di più, il dibattito con la contemporaneità. La cultura del pittore è l'ovvio background del suo testo, della sua scrittura.

Ed è sempre alla tensione a cui l'artista mantovano attinge, fatta di formazione intellettuale, di studio e di sapienza iconografica che rimanda il *Commiato di Cristo dalla Madonna*, una piccola tavola di legno, accortamente restaurata qualche anno fa, un'opera di devozione privata dipinta quasi di getto ma con un segno scattante e incisivo.<sup>30</sup> Toni caldi e sfumati si distendono per delineare il trasalimento patetico attestato nella scena, in una preziosa atmosfera crepuscolare. Lungo la diagonale che sale da sinistra verso destra, in uno spazio affollato, l'artista mette a fuoco solo due figure: Maria e il Messia. Tutti gli altri personaggi attorno, a partire da Pietro, in piedi a sinistra, diventano comprimari. La scala dei valori pittorici, la voluta indeterminatezza della stesura in cui i limiti dei contorni si dissolvono in liriche sinfonie cromatiche, le calde terre che restano a uno stato poco superiore alla prima imprimitura non devono quindi essere letti come segno di negligenza quanto come un peculiare stile di caratterizzazione espressiva.

Il *Commiato di Cristo* è pure un soggetto iconograficamente interessante, la cui tradizione, più praticata in area nordica, è diffusa in Italia dai dipinti di Lorenzo Lotto (1521, Berlino, Staatliche museen), di Correggio (ca. 1514, Londra, National Gallery) e di Giovanni Lanfranco (1600-10, collezione Devanna). L'episodio non è ricordato nei Vangeli ma è riportato nella letteratura sacra, come, ad esempio, nelle *Meditazioni sulla vita di Cristo* del francescano Giovanni de Caulibus, noto anche come lo *pseudo Bonaventura*. La leggenda vuole che Cristo, il giovedì dell'ultima cena, andasse a salutare la Madre al villaggio di Betania prima di tornare per l'ultima volta a Gerusalemme dove sarebbe stato crocefisso.

Nel dipinto Gesù, nell'atto di accomiarsi, si inchina di fronte alla Madre. Maria, colta nell'atto di benedire il figlio, sembra accusare il colpo, quasi presentisse la fine della terrena e umana missione: il tempo della Passione si delinea così nella tensione dei gesti, del muto dialogo. La spiritualità settecentesca contempla con gli occhi della fede la visione di una Madonna trafitta dal dolore, che cerca l'umana solidarietà intrecciando la propria mano con quella di una delle pie donne.

Rappresentazione e narrazione, che costituiscono spesso la sigla magica e visionaria della poetica dello Schivenoglia, risultano ancora una volta coniugati nel tema della salvezza e della rivelazione.

Passiamo ora ad occuparci di un'opera fino a poco tempo fa inedita e ora citata nel volume di Giuliano Spadini col titolo generico di *Estasi di una santa*: la corretta attribuzione allo Schivenoglia richiede però oggi una lettura più precisa del soggetto. Occorre dunque rifarsi ad un antecedente, un'opera esposta oggi a Palazzo Ducale di Mantova nella *Galleria Nuova* e citata, nel 1810, quando si trovava presso l'Accademia Virgiliana, in una sintetica descrizione: una tela con «la b.ta Chiara e san Pietro d'Alcantara inginocchiato davanti al Padre Eterno; opera dello Schivenoglia».<sup>31</sup> Nulla da stupirsi se in questa sbrigativa nota si individua l'Onnipotente al posto di san Giuseppe: era abbastanza facile, del resto, confondere le due iconografie cattoliche. Meno grave ancora se, sempre nella medesima nota, si omette la citazione di una santa pure presente nel dipinto: errore imputabile a uno scriba frettoloso e distratto. Nella tela infatti, nella parte mediana in basso a destra, compaiono due suore carmelitane contrapposte a Pietro d'Alcantara una delle quali, quella al

---

<sup>30</sup> L'opera compare nella recente monografia di Giuliano Spadini con titolo di *Gesù incontra le Pie Donne*, (vd. G. Spadini, p. 96)

<sup>31</sup> ASMi, Studi di parte moderna, b. 351.

centro, è citata da Stefano L'Occaso,<sup>32</sup> per una probabile svista, come la *venerabile Chiara Maria*. In realtà è noto che Pietro d'Alcantara, francescano dell'Ordine dei Frati Minori, rinnovò la disciplina dell'osservanza nei conventi dell'Ordine in Spagna e fu consigliere di *santa Teresa* nella riforma dell'Ordine Carmelitano.<sup>33</sup> Risulta quindi quanto mai logico che il dipinto mostri al centro i due santi spagnoli, san Pietro d'Alcantara e santa Teresa, tanto più che, in un confronto stilistico, la Santa in questione rimanda, per i caratteri somatici, all'estatica santa Teresa effigiata, sempre dallo Schivenoglia, per la parrocchiale di Barbasso.<sup>34</sup>

Del resto la carmelitana Chiara Maria (1610-1675), degna erede di Santa Teresa, con la quale, come è noto, condivideva grande devozione anche verso san Giuseppe, non poteva essere dipinta al centro della composizione: nonostante un culto alimentato dall'Ordine e dalla potenza della famiglia, nonostante le tante testimonianze di stima e di venerazione,<sup>35</sup> Chiara Maria, restò, infatti, solo una devotissima suora<sup>36</sup> finché il processo che la portò al grado di *venerabile* si concluse, il 22 agosto 1762. Se il quadro fu perciò dipinto, come è evidente, a cavaliere tra gli anni trenta e quaranta del Settecento, Chiara Maria non poteva rubare il ruolo da protagonista alla santa più venerata delle Carmelitane e ne appare coerente dunque la collocazione che ne diede lo Schivenoglia al margine sinistro della tela. A mio parere quindi, andrebbe senz'altro rivista l'intitolazione dell'opera di palazzo Ducale che propone una santa Teresa patrocinatrice della santità della santificanda Chiara Maria e che nel catalogo della nuova galleria è citata come *San Giuseppe in gloria, santa Teresa (?) [sic], la beata Chiara Maria della Passione e san Pietro d'Alcantara*.<sup>37</sup>

Questo *excursus* tra venerabili e santi non vuole però essere fine a sé stesso, né si giustifica con il pur interessante rimando all'opera visibile presso la parrocchiale di Barbasso, di cui Chiara Perina parla rilevando «l'*humour* estroso e quasi diabolico» del pittore. Serve invece, come già si accennava, ad individuare con più attendibile precisione il dipinto, in mostra, precedentemente indicato come *Estasi di una santa*.

L'opera, che appartiene a una locale raccolta privata e che è stata recuperata alla comunità grazie alla elevata sensibilità di un collezionista, ritrae una figura avvicinata da un angelo. Ad essa, come

---

<sup>32</sup> S. L'Occaso, scheda n. 19, in *I dipinti della galleria Nuova*, Mantova 2002, pp. 102-105. Sempre sulla medesima opera si sofferma Maria Giustina Grassi (M.G. Grassi, *I dipinti un tempo in Santo Spirito in La chiesa di santo Spirito in Mantova*, Mantova 2003, pp. 259-61).

<sup>33</sup> Il santo morì il 18 ottobre 1562 e Teresa d'Avila scrisse di avere avuto più volte la visione del frate nella gloria della vita eterna da lui desiderata e conquistata con la penitenza. Sappiamo pure che nella Chiesa di Santo Spirito era attestata una devozione del religioso in argomento. Vd. ASMn, Demaniali e Uniti, II serie, b. 54, fasc. 38.

<sup>34</sup> La figura di *Santa Teresa d'Avila* della parrocchiale di Barbasso correttamente individuata da Spadini (Vd. G. Spadini, p. 57, tav. 69) non è sempre stata univocamente riconosciuta nella sua indiscutibile identità. Nora Clerici Bagozzi (N. Clerici Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novità*, in *Paragone*, rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi, anno XXIX, n. 341, luglio 1978, p. 52.) aveva ipotizzato che potesse trattarsi della «*Santa Geltrude in Estasi sostenuta dagli angeli*» che si trovava nella Chiesa dei monaci Camaldolesi di San Marco in Mantova. Chiara Perina (vd. *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, p.265) aveva però manifestato già qualche dubbio sulla plausibilità dell'identificazione della santa con Gertrude.

<sup>35</sup> Valga per tutte la testimonianza di padre Paolo Oliva, l'allora preposito generale dei Gesuiti il cui nome campeggia ancora oggi nella Sacrestia della mantovana *Chiesa della Santissima Trinità*.

<sup>36</sup> È quella devotissima suora che, in una lettera alla superiora del monastero di *Regina Coeli*, il gesuita definì «anima eroica da imitarsi da tutte le spose di Cristo, figlia primogenita della santa Madre Teresa ed erede universale del suo spirito». Fu lui che ne dettò infatti l'epigrafe per la pietra tombale: CLARAE MARIAE A PASSIONE - PHILIPPI COLVMNAE FILIAE - SVAVITATE MORUM AUSTERITATE VITAE - VIRTVTVM OMNIUM CVLTV - LEGVM SANCTAE MATRIS THERESIAE TABULAE - MONIALES REGINAE COELI EXCALCEATAE - SORORI LAVDATISSIMAE, PARENTI OPTIMAE - COENOBI AVCTORI - POSVERE - ANNO IVBILAEI MDCLXXV vale a dire *a Chiara Maria della Passione - figlia di Filippo Colonna - per soavità di costumi, per austerità di vita - e per culto di ogni virtù - viva immagine della santa Madre Teresa - le monache scalze di Regina Coeli alla stimatissima sorella - alla ottima madre e fondatrice del monastero - posero anno santo 1675* (cfr. Biagio della Purificazione, *Vita della Ven. Serva di Dio M. Suor Chiara della Passione - carmelitana scalza. Al secolo Donna Vittoria Colonna - figlia di don Filippo gran Conestabile del regno di Napoli*, Roma 1681).

<sup>37</sup> Vd. padre Alfonso di San Giuseppe dei Carmelitani Scalzi, *La venerabile Madre Chiara Maria della Passione al secolo donna Giovanna Vittoria Colonna fondatrice delle Carmelitane Scalze di Santa Maria Regina Coeli*, Roma 1932.

si sosteneva, non si addice il titolo di *Estasi di una santa* bensì quello più calzante di *Visione della venerabile Chiara Maria della Passione*. La figura rappresentata è infatti pressoché una replica della suora quale appare delineata nel dipinto del Raineri in palazzo Ducale e, per di più, è accostata ad un angelo, immagine che rimanda chiaramente al monastero di *Santa Maria Regina Coeli* da lei fondato a Roma come realizzazione di una terrena comunità angelica. Rispetto però alla tela centinata della *galleria nuova* emerge qui una raffigurazione indipendente della *venerabile* e del suo angelo: una sorta di sacra conversazione.

La carmelitana è colta mentre si volge indietro, scostandosi dalla pia genuflessione sul piccolo inginocchiatoio: il volo dell'angelo si è arrestato, improvviso, alle sue spalle. La figura di Chiara Maria si allinea lungo la diagonale che scende da sinistra verso destra: l'artista mette in scena la donna che la tradizione ci tramanda come preda di innumerevoli visioni e di alti stati mistici simili a quelli descritti da san Giovanni della Croce e da Santa Teresa e la mostra perduta nel Signore, immersa nella passione di Cristo.

Francesco Maria Raineri tratteggia dunque con soave giocondità questo dialogo con l'angelo, un probabile cherubino ammantato di una veste purpurea. La scorrevolezza del lessico artistico appreso sulle pitture di battaglia si collega così a un intrigante gusto ritrattistico, a una pittura che sublima la santità in un atteggiamento meno estatico dei modelli seicenteschi. L'angelica apparizione si leva delicata, morbida e tenue nello stesso tempo, ingraziosita da eterei tocchi bozzettistici, da toni chiari. Emerge qui in particolare un originale gusto per stesure di colori chiari su chiari, di sfumate tonalità celestine, di limpidi e differenziati blu, di accenni rosso-lacca e di velature brune. L'incarnato è fatto di dolcezza originalissima, come di porcellana: una rivelazione mantovana del *grazioso* settecentesco. La rinuncia al classicismo attraverso la moda *rocaille* è, come avrebbe detto Diderot, l'epifania di una «*douce mélancolie*».

Il pittore ricorre poi alla sua capacità teatrale-narrativa. Chiara Maria parla con l'angelo come nella quotidianità ma la corporeità della suora, tutta definita da stesure color ocra, delinea una diversa materialità. I gialli che si indorano, le biacche, il blu e il *verdaccio* annullano quasi il loro cromatico naturalistico valore di riferimento, trasmutandosi in qualcosa di diverso, cioè in pura sostanza cromatica. Parallelamente, la padana *pièce de conversation* mostra due creature che, nel divino, si appagano rispetto a ogni tormento esterno: la santità senza enfasi delinea così uno dei momenti lirici della creatività dello Schivenoglia.

Di nuovo risulta evidente che la pittura dello Schivenoglia esprime forme linguistiche adeguate al suo tempo, nonostante l'appartata e circoscritta quarantena del territorio mantovano: l'artista raggiunge, autonomamente, un difficile equilibrio tra il *pathos* del Barocco e la scioltezza dell'ironia, del ritmo graffiante del racconto, della bizzarra giocosità pittorica, della libertà da ogni costrizione convenzionale, dell'antileziosità propri del rococò. Anche quando porta sulla scena pittorica il dramma sacro va oltre il semplice congegno del racconto, cosicché la pittura guarda oltre la rappresentazione, oltrepassa una tradizione basata sulla mimesi. I suoi personaggi non sono persone: sono figurazioni iconiche imprescindibili da una parallela ricerca cromatica che, affidandosi ad una pittura liquida e filamentosa, sfalda i corpi dei protagonisti, grazie anche alla ricerca di una pennellata che distende strati di colore perennemente umido.

Nasce da tali presupposti, a metà degli anni Quaranta, la sperimentazione della tipologia dei *recitativi*. Mi riferisco a una serie di opere, generalmente costruite sulla base di un'inquadratura orizzontale della finestra pittorica, in cui, drasticamente, il pittore fa *recitare* un numero ridotto di figure per mettere a fuoco, con pochi e basilari protagonisti, azioni cruciali del racconto sacro o profano. Le figure di spicco del racconto, alla maniera di quanto sapevano fare Guercino o Caravaggio, interpretano una parte contrassegnata da una sottolineatura affettiva: due primi attori si fronteggiano su un piano ravvicinato per rappresentare una sorta di *duetto dialogante*, che trova affinità estetiche e di maniera col *recitar cantando* del melodramma lirico. A tale proposito un nucleo di opere dell'artista su cui vale la pena soffermarsi, una micro sezione, propone personaggi ai quali viene conferita una possente presenza fisica, immagini in cui le figure sono riprese a

dimensione naturale, quasi «al vivo».<sup>38</sup> L'effetto teatrale, dato dal piano ravvicinato, è di grande effetto. Allo stesso tempo, il commovente primo piano esalta la drammatizzazione della messa in scena, accentua il tono colloquiale e il patetismo eloquente dei protagonisti: la rappresentazione vuole coinvolgere il riguardante e poi rapirlo con una esecuzione tecnica in cui i tocchi delle pennellate, nel frazionamento dei toni, realizzano una concitata dinamica di rifrazioni luministiche. Esempio di tale opzione è *l'incredulità di san Tommaso*. È un lavoro che presuppone una conoscenza, sicuramente indiretta, dell'omonimo dipinto di Caravaggio (Potsdam, Sanssouci), una conoscenza possibile soprattutto per le numerose copie esistenti dell'opera.<sup>39</sup> Nella *Felsina pittrice* Carlo Cesare Malvasia, a tal proposito, riportava come il cardinale Giustiniani stesso, a Bologna, incoraggiasse l'esecuzione di copie dell'opera al fine di esemplificare il realismo caravaggesco.<sup>40</sup> Nel dipinto del Merisi l'istante cruciale della messa in scena è fissato nell'accanimento diagnostico di Tommaso, che ispeziona la ferita aperta dal colpo di lancia di Longino. Il Salvatore, compassionevolmente, trattiene l'avambraccio del santo che insiste nell'infilare il dito nella piaga: l'abilità dello Schivenoglia risiede nel rappresentare, fissandolo, l'attimo pregnante appena successivo, quello che Caravaggio non ha immortalato. Il Messia e l'apostolo nell'opera dello Schivenoglia sono inquadrati infatti nell'attimo in cui le due teste dei protagonisti si rialzano: i loro sguardi hanno ormai cessato di osservare il taglio nel costato. Le loro occhiate si incrociano. Il Cristo è fermo e stante, ancora sereno, Tommaso, invece, nell'invocare il perdono per il dubbio, esemplifica l'incerta inadeguatezza umana.

Il canovaccio del racconto conferma così l'intento di non reiterare piattamente alcuna iconografia. Osserviamo ora il dipinto che Nora Clerici Bagozzi intitolava, giustamente, *la comunione degli Apostoli*: siamo di fronte a una rappresentazione originale de *l'Ultima cena*.<sup>41</sup> Come aveva saputo fare il Tintoretto nell'*Ultima cena* di San Giorgio maggiore o di San Trovaso a Venezia (in cui non si ritrovava più la tavola frontale) anche lo Schivenoglia (ovviamente con altre dimensioni di talento) smantella l'impaginatura dell'ordine che divide - tramite l'asse orizzontale della tavola - il sacro dal profano, lo spazio in cui si colloca l'osservatore. Lo scompaginamento era nato per essere funzionale a una trasformazione dell'iconografia che, dall'annuncio del tradimento di Giuda, passava a una variante cara alla controriforma: *la comunione degli apostoli*. L'affermazione di tale passaggio, per Tintoretto, è già compiuto nell'*Ultima cena* (1578-81) della Scuola Grande di san Rocco o in quella di San Polo, sempre a Venezia: il Cristo che fissa la tradizione dell'Eucarestia, del «fate questo in memoria di me», serviva a ribadire l'importanza di un sacramento negato dalla *Riforma*.

È da qui che bisogna partire per comprendere appieno il tema scelto dallo Schivenoglia, un tema in cui il pittore cerca, tramite la descrizione di tale attimo pregnante del Giovedì Santo, di creare un coinvolgimento sentimentale per emozionare il riguardante. Non sappiamo se anche qui la scena sia ambientata in un'osteria, come amava fare il Tintoretto: l'inquadratura ravvicinata annulla la caratterizzazione dello spazio circostante e tutto si riduce a un primo piano degli undici apostoli, stipati attorno al Messia nell'istante dell'istituzione eucaristica.

Ma il tentativo dello Schivenoglia è sempre quello di trattare il tema sacro con un linguaggio spontaneo e commovente, graffiante e disincantato, tipico della sua pittura. L'immaginazione deformante del pittore realizza una sorta di ricercato intarsio dei personaggi: in primo piano emergono le fisionomie del suo repertorio artificioso di popolani ideali, le cui drammatiche espressioni si confrontano con la serafica e umile figura del messia. Le fluide sfumature e le brillanti accensioni dei rossi e dei rosa impreziosiscono ed esaltano l'unico vero protagonista

<sup>38</sup> Quattro delle tele di cui trattiamo (*La pesca miracolosa* che sarebbe meglio chiamare *la vocazione di Pietro e Andrea*, *la comunione degli apostoli*, *la consegna delle chiavi*, *l'incredulità di San Tommaso* oltre alla *Cattura di Cristo* non presente in mostra) furono attribuite, giustamente, allo Schivenoglia da Nora Clerici Bagozzi. Nel 1963 tali opere si trovavano nello studio del restauratore Assirto Coffani. Oggi si trovano in tre distinte collezioni private (vd. N. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di Francesco M. Raineri detto lo Schivenoglia* in *Arte Antica e Moderna*, n. 24, 1963, p. 340).

<sup>39</sup> A. Moir, *Caravaggio and his copyists*, New York 1976.

<sup>40</sup> Dempsey, 2001 p.195

<sup>41</sup> N. Clerici Bagozzi, *per l'opera di Francesco M. Raineri detto lo Schivenoglia* cit., p. 340.

avvolto in un maestoso manto azzurro: il Messia. Tutt'attorno il tono generale del colore, basato su delle terre e degli ocri naturali e chiari, modella i volti, con una lontana vena espressionistica, quasi alla maniera di Federico Bencovich.

Il taglio quasi fotografico de *la Vocazione di Pietro e Andrea*, già intitolato da Nora Clerici Bagozzi *la pesca miracolosa*,<sup>42</sup> accentua l'enfasi della rappresentazione evangelica. Il punto di vista ribassato dà particolare risalto ai tre protagonisti, a partire dalla lanfranchiana figura di Cristo all'estrema destra, in controluce contro l'intenso fondale azzurro del cielo. Il Salvatore è colto di spalle, in un evidente movimento, ulteriormente ingigantito dall'artista grazie al troncamento della figura: siamo di fronte ad un intelligentissimo artificio, funzionale ad esaltare, visivamente, le parole di Marco (1-18): «seguitemi, vi farò pescatori di uomini». Metà del dipinto insiste sul Gesù di cui si coglie l'usuale profilo tagliente elaborato dall'artista, il blu verdastro del manto agitato dal vento, il rosa cremisi della tunica, fino alla conclusione del gesto della mano che *prende all'amo* i due apostoli. Il vecchio san Pietro dalle membra palestrate, bello e rozzo come il Barabba interpretato, nel 1962, da Antony Quinn, sorpreso dalla chiamata del Messia, si schermisce con le sue umili reti da pescatore. La sua figura sembra estrapolata da una stampa del Guercino che, tra *Martirii e Pentimenti*, aveva fissato una straordinaria fisionomia del vicario di Cristo in terra. Le carni ignude dei due pescatori si colorano di rosso mattone, mentre i *nasoni* dei due apostoli appaiono esageratamente pronunciati, come piaceva allo Schivenoglia, e gli occhi sporgenti si appesantiscono a denunciare l'umana insicurezza di fronte alla *vocazione*. E ancora emerge un modo piano e colloquiale, nel contempo sentito ed energico, di narrare in pittura il divino, così come si può rilevare nella *Consegna delle chiavi*, in cui si rappresentano innanzitutto i sentimenti, per suscitare la commozione dell'osservatore.

La bonaria senile bellezza del vecchio san Pietro, calvo e barbuto, sembra uscire dalla *Liberazione di Pietro* del Guercino (1621-1623 - Madrid, Prado). Di fronte campeggia il Cristo, di profilo: due opposte età dell'uomo si fronteggiano, tra precarietà umana ed eterna giovinezza del divino. Braccia e mani si incrociano, tra l'annuncio della scelta di Cristo e il timore di Pietro, che quasi sembra ritrarsi di fronte ad un impegno tanto gravoso. Anche quest'opera sembra presupporre la lettura e l'interpretazione di istanze caravaggesche. Tuttavia sarebbe vano cercare in tutta la pittura dello Schivenoglia qualcosa del *naturalismo ottico* del Merisi. Più facile rintracciare, nel suo addentrarsi in una pittura recitativa, l'affettività emiliana che origina dal Correggio. Anche qui sono i corpi, con le loro posture, gli elementi principi del racconto. I sentimenti si descrivono attraverso le epidermidi cromatiche del manto blu verdastro del Cristo. Tra ebbrezza e riserbo la pittura gioca a rinnovare icone, stilemi, gesti dell'iconografia seicentesca. Il messia dalla posa vocativa e il Pietro dall'*accento* patetico sfuggente da hidalgo offrono sul palcoscenico della pittura un *exemplum* di rappresentazione della moralità cristiana per gli occhi di un ideale spettatore rielaborando un tema che anche Benedetto Gennari junior (1633-1715), nipote dell'omonimo maestro del Guercino e del Guercino stesso, aveva dipinto a cavaliere tra i due secoli.<sup>43</sup> E ancora una volta, con la *consegna delle chiavi a San Pietro*, si esemplificano bene i modelli ai quali attingeva lo Schivenoglia.

Così risulta semplice, alla fine, leggere il *Transito di san Francesco* e riconoscere l'interpretazione che l'artista propone di Francesco d'Assisi.<sup>44</sup> Il santo è colto nel suo ultimo istante di vita, nel sereno abbandono del momento del passaggio, quando, dopo l'estrema prova delle stimmate, è

---

<sup>42</sup> *ibidem*

<sup>43</sup> *Guercino, Poesia e Sentimento nella Pittura del '600*, a cura di Denis Mahon, Massimo Pulini e Vittorio Sgarbi, Milano 2003, p. 88

<sup>44</sup> Vd. C. Volpe, *per un profilo dello "Schivenoglia"* "Arte Antica e Moderna" n. 24, 1963, pp. 337-339; N. Clerici Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novità*, in *Paragone*, rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi, anno XXIX, n. 341, luglio 1978, pp. 40-58. L'opera che era stata battuta all'asta Finarte del giugno 1973 (Finarte, *Dipinti antichi*, 6 - 7 giugno 1973) è stata attribuita allo Schivenoglia già da Carlo Volpe, contattato allora dall'anonimo acquirente fiorentino. Carlo Volpe così scriveva il 6 dicembre del 1973: «conosco la nobilissima tela in suo possesso [...] ed infatti l'autore del dipinto, a me ben noto per averne fatto oggetto di uno studio nel 1963, è il mantovano Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia». La tela è stata oggi acquisita dalla comunità mantovana a seguito di una vendita degli eredi del collezionista fiorentino che l'aveva acquisita nel 1973.

oramai una pietra perfetta da collocare nell'edificio della Gerusalemme celeste: adagiato sulla nuda terra della Porziuncola, levati gli occhi al cielo, il santo è già tutto proteso nella visione della gloria futura.

Fedele alla narrazione di san Bonaventura, lo Schivenoglia ci restituisce l'immagine di Francesco innamorato di Madonna Povertà: il suo guardiano lo ha appena rivestito di una tunica e di un cingolo di cui dunque egli non ha il possesso ma solo un prestito. Nell'istante del trapasso Francesco desidera solo i vangeli e ai suoi confratelli chiede che si reciti un passo di Giovanni: «con la mia voce al Signore io grido, con la mia voce il Signore io supplico [...] mi attendono i giusti, per il momento in cui mi darai la ricompensa».<sup>45</sup>

Nell'orto del convento, il 4 ottobre 1226, giunge per Francesco «sorella morte». Ed è questa *sorella morte* che Francesco Maria Raineri interpreta come *transito*: le immagini coinvolgenti del santo riverso e proteso nell'ultimo istante di vita e del frate guardiano in dolorosa e piangente devozione si sommano ad esaltare l'unicità del momento. L'osservazione ravvicinata sul santo, porta l'osservatore a immedesimarsi nel personaggio piangente, mentre i giochi di luce e ombra che modellano le figure e lo spazio del primo piano contribuiscono a far emergere l'evidenza fisica dei due protagonisti. Il colore dei sai che avvolgono i due corpi non cercano inutili masse scultoree: il colore nutre gli occhi di chi guarda col bel disegno delle ampie pieghe dei tessuti, con oscurità profonde e sapienti lumeggiature. Al centro dell'opera emerge l'ultimo tocco tra le mani dei due frati, che si stagliano contro un fondo di ocre luminosa, in un controluce incantevole. La presa che si scioglie è espediente pittorico sapiente per esaltare l'attimo del trapasso, per condurre lo spettatore all'acme della rappresentazione pietistica. Il corpo del santo, col capo reclinato, forma un angolo retto che si delinea sotto la diagonale che attraversa la tela dalla parte alta a sinistra fino a destra. Di lato due angeli, con vezzi arguti che ricordano quelli che il Parmigianino seppe fissare nel *Cupido che fabbrica l'arco*, s'interrogano, osservando la scena, in un silente dialogo. Se nella raffigurazione il disegno segue la forma, la linea ha però il sopravvento sul colore: nessuna ricerca di plastica scultorea, di rigidi e duri chiaroscuri. Il colore si dilava entro i contorni delle figure per sacrificare una possibile accentuata modellazione all'armonia complessiva dell'opera.

E in questa profusione di ocre rossa e gialla, di argille brune, di terre d'ombra e di Siena corrette da neri di carbonella di vite, di *verdaccio* per l'incarnato, tutto appare umile ed essenziale, a partire dai colori ordinari e antichi, poveri come il poverello, austeri come si addice all'etica dei francescani.

Il *Transito di San Francesco* conclude così, all'insegna della coerenza espressiva e dell'originalità, questo percorso tra numerose opere significative dell'artista emerse da collezioni private e quindi appartenenti alle scelte d'arte e alla sensibilità dei collezionisti, locali e non. Quando lo Schivenoglia dipingeva queste opere il percorso che portava a una autoctona ripresa della qualità dei maestri del Seicento era oramai compiuto e vale la pena di sottolineare ancora una volta come Francesco Maria Raineri, a fronte della modesta eredità lasciata a Mantova dagli ultimi pittori di corte, da Frans Geffels a Pietro Fabbri, avesse compiuto un'operazione davvero *eroica* nel risalire il declino in cui era scivolata la pittura mantovana a cavaliere tra Seicento e Settecento. Il suo talento, sia nel mestiere sia nell'aggiornamento delle tematiche, come abbiamo cercato di evidenziare nel percorso delle opere e nella relativa lettura critica, cerca di riconsegnargli il merito dell'aver dato una spinta autentica e decisiva all'avvio della pittura rococò. Ed è un merito da ascrivere alla sua peculiare personalità di artista diverso e anticlassico, che consegna, alla fine del suo percorso, il testimone della ricerca a Giuseppe Bazzani, il pennello più virtuoso del Settecento mantovano.

Del resto fu proprio per la stima che i contemporanei gli riconobbero, per le sue doti di originale e bizzarra invenzione, per le sue capacità di usare contemporaneamente ironia ed eleganza, per la vasta erudizione celata dietro ad una coraggiosa arditezza di soluzioni pittoriche e compositive, che Francesco Maria Raineri, negli ultimi anni della sua carriera, il 17 febbraio 1753, venne nominato direttore dell'appena istituita Accademia di Belle Arti di Mantova. Non era quindi, semplicemente, il decano dei pittori mantovani, come spesso è stato scritto, ma l'effettivo depositario di una cultura

---

<sup>45</sup> *Leggenda Maggiore*, XIV,5, in: *Fonti Francescane*, Padova - Assisi 1980, p. 958

figurativa che, criticamente, aveva cercato di interpretare il complesso periodo in cui si era trovato a vivere.

A me piace, per concludere davvero, immaginare lo Schivenoglia e il Bazzani indaffarati insieme negli ambienti di palazzo Cavriani.<sup>46</sup> Si materializza così uno Schivenoglia settantenne, che, brillante come il suo rococò, sale sui ponteggi del palazzo mantovano per affrescarne un soffitto. Quando, a partire dal 1746, dipingeva lassù, l'*Olimpo*, immerso in un dinamico groviglio di divinità, sotto gli immancabili rutilanti addensamenti nuvolosi, l'anziano artista probabilmente continuava a ritrovare un'inesauribile giovinezza, a confrontarsi con l'eternità assoluta. Forse fu per tale peccato di *hubris*, di inestinguibile ma innocente arroganza, che alla fine di tante sfide pittoriche, rimaste ignorate per anni, fu ricacciato sulla terra, condannato ad un oblio lungo 250 anni.

E piace immaginare che la mostra a lui dedicata nell'ex chiesa della Madonna Vittoria contribuisca a cancellare la più dura punizione per un artista, quella di scomparire dalla memoria di un pubblico a cui ha dedicato per una vita il proprio talento, di perdere un'identità da sempre perseguita: quell'identità che Francesco Maria Raineri volle affermare con forza assumendo anche un nome che rimanda al grande amore per la sua terra: *Schivenoglia*.

---

<sup>46</sup> S. L'Occaso, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento* in Verona Illustrata, rivista del Museo di Castelvecchio, n. 20, Verona 2007; pp. 95-96. Nel cantiere di palazzo Cavriani lavoravano oltre allo Schivenoglia e al Bazzani, anche Giovanni Cadioli, il bolognese Giuseppe Marchesi detto il Sansone, lo scultore Giovanni Angelo Finali e ovviamente l'architetto bolognese Alfonso Torreggiani.