

VALENTINA BORGHI

Il Maestro di Celano Pelumi: nuovi studi sulla committenza per ricostruire un'identità

L'articolo di Valentina Borghi torna sulla figura del "Maestro di Celano Pelumi", così denominato dal committente della pala dipinta intorno al 1515 per un altare nella chiesa del monastero benedettino di San Pietro a Modena. Un artista importante nel contesto artistico modenese, secondo il giudizio della critica, dall'identità sfuggente, anche se oggetto di ipotesi, e dall'attività limitata, legata a soli due dipinti d'altare, la pala di Modena, in realtà realizzata sotto la supervisione dell'abate del monastero, e la Madonna e Santi nella pieve di San Faustino a

Rubiera. Su un aspetto ad oggi meno indagato, la committenza, si concentra in particolare il presente contributo: nuove ricerche d'archivio, facendo emergere l'appartenenza all'ambiente mantovano dell'abate di San Pietro, "Vincentius de Mantua", e del nobile Ludovico Guidi di Bagno, detentore dal 1514 al 1535 del beneficio della pieve di Rubiera, sembrano suggerire il possibile luogo di provenienza anche del pittore.

Irene Graziani

Nella chiesa del monastero benedettino di San Pietro a Modena si conserva una pala d'altare raffigurante la *Vergine con Bambino e i Santi Sebastiano e Gregorio*, con due scene delle *Storie di San Sebastiano* nella predella (figg. 1-2). L'opera venne realizzata per la seconda cappella a sinistra, intitolata a San Sebastiano, che i benedettini concessero nel 1513 al modenese Celano Pelumi. Costui era figlio di Giovanni, che nel proprio testamento, datato 15 luglio 1512, aveva disposto la fondazione di una cappella nella chiesa di San Pietro dedicata alla Vergine e a San Sebastiano. Il rogito con cui i benedettini concessero la cappella a Celano risale al 15 giugno 1513. Nell'atto "Colan Pelumo paga come erede e figlio di Zoane lire 300: lire 200 per fabbrica di una cappella e lire 100 per ufficiatura di essa. Di più lire 140 per fare l'ancona e lire 35 per ornare la capela".¹ Secondo le disposizioni che il monastero benedettino prevedeva per l'ornamentazione delle cappelle, questa doveva assolutamente essere compiuta entro i due anni successivi la cessione al privato titolare, pena il decadimento del suo diritto sulla cappella medesima.² La realizzazione della pala d'altare dovrebbe, pertanto, collocarsi tra il 1513 e il 1515.

Ad oggi i documenti d'archivio non hanno fornito alcuna identità per l'autore della tavola e nessuno dei nomi avanzati dalla letteratura storico-artistica è risul-

tato pienamente convincente. Dopo le prime attribuzioni al Garofalo³ e a Battista Dossi,⁴ Adolfo Venturi pensò al parmense Francesco Rondani sulla base di un confronto con la *Madonna col Bambino e i Santi Agostino e Girolamo*, unica opera firmata dal Rondani ed eseguita per la cappella Sozzi nella chiesa parmense di San Luca degli Eremitani (fig. 3).⁵ Tale dipinto presenta un'ampia apertura paesaggistica pervasa da una calda luminosità e un cromatismo morbido e soffuso, tutti elementi che ritroviamo anche nella *Pala Pelumi*, soprattutto nel piviale di San Gerolamo e nei colori pastello del gruppo della Madonna con il Bambino.

Augusta Ghidiglia Quintavalle⁶ parlò di anonimo artista di provenienza ferrarese operante tra il 1520 e il 1530. La personalità dell'artista ha continuato tuttavia a restare avvolta nell'ombra e ulteriori proposte identificative sono state avanzate anche in tempi recenti.⁷

In un fondamentale intervento del 1982 Massimo Ferretti rilevò che la *Pala Pelumi* "è interessante anche per i collegamenti con la situazione padana, centrata su Mantova, in cui Longhi volle riconoscere la prima fase del Correggio".⁸

Il contributo longhiano delineava la produzione dell'Allegri nel momento compreso tra la sua prima opera certa, la *Pala di Dresda* del 1514-15 e gli affreschi nella *Camera di San Paolo* del 1519.

Il gruppo di opere rinvenuto aveva come perno la *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e il Battista* nella collezione milanese Orombelli (fig. 4) e aveva il suo vertice qualitativo nella pala con i *SS. Elena, Sebastiano, Domenico e Pietro Martire* (fig. 5).⁹ Myron Laskin jr.¹⁰ e David Alan Brown¹¹ individuarono tuttavia nell'autore dei dipinti un artista diverso dal Correggio, soprannominato "Orombelli Master".

Renato Berzaghi è riuscito infine ad assegnare un'identità a questo artista recuperando dall'oblio il nome del mantovano Giovan Francesco Tura documentato dal 1524 al 1542. Berzaghi riteneva che la formazione del Tura doveva essersi svolta "nell'ambiente tardomantegnese, su cui influì in modo determinante la cultura ferrarese di Lorenzo Costa".¹²

In seguito il catalogo delle opere ricondotte a Giovan Francesco Tura è stato sia più volte sezionato distinguendo mani diverse,¹³ sia ricompattato sotto un'unica paternità,¹⁴ rivelando una notevole complessità per la critica d'arte.



Figura 1: Artista mantovano, *Madonna con Bambino e i Santi Sebastiano e Gregorio Magno*, 1515 circa, olio su tavola, chiesa di San Pietro, Modena

L'autore del dipinto di San Pietro a Modena presenta alcune assonanze con il gruppo di opere di Tura: i voluminosi panneggi dai contorni lineari e a volte spigolosi che avvolgono le figure, una connotazione inquieta delle fisionomie, un colore luminoso e brillante. Le tangenze più significative riguardano a mio avviso la *Madonna col Bambino tra le Sante Marta e Maddalena* in Sant'Apollonia a Mantova e attribuita al Tura da Brown (fig. 6). L'elemento di assonanza che colpisce maggiormente è la figura della Madonna, che nei due dipinti sembra quasi perfettamente sovrapponibile. Affini sono l'ombreggiatura dei volti, il modo di rendere i panneggi con pieghe a tratti spigolose e taglienti, la dolce inclinazione del volto e i tratti fisionomici.

L'attività del Tura è espressione della cultura figurativa creatasi nella città gonzaghesca all'indomani della morte del Mantegna, e che ebbe in Lorenzo Leonbruno¹⁵ e in Lorenzo Costa gli esponenti più significativi. Entrambi presero parte all'impresa artistica più importante in quegli anni, la decorazione di alcuni ambienti nel palazzo di San Sebastiano.

Irrimediabilmente rovinato dai lanzichenecchi durante il sacco di Mantova del 1630, il complesso «doveva costituire un punto di partenza obbligato per chi avesse voluto intraprendere la carriera di pittore».¹⁶

Il palazzo fu oggetto di due campagne decorative: la prima, tra il 1506 e il 1511, ebbe protagonista Lorenzo Costa, autore di almeno tre cicli decorativi. La seconda campagna, intorno al 1512, vide gli interventi di Lorenzo Leonbruno e del giovane Dosso Dossi.¹⁷

Ai collegamenti con Mantova e con l'area padana evidenziati da Ferretti per la *Pala Pelumi* Daniele Benati aggiunse anche tangenze con il pittore veronese Nicolò Giolfino, per via della gamma cromatica accesa.¹⁸ La vicinanza a Giolfino è evidente nella disposizione dei personaggi nella predella effigiate la nomina di Sebastiano a capo della guardia pretoriana, che può essere messa a confronto con la tavola (parte della decorazione pittorica di un cassone) con un episodio di storia romana nel Lindenau Museum (fig. 7).¹⁹ La capitale dei Gonzaga, del resto, dovette esercitare una grandissima attrattiva sugli artisti veronesi, che non potevano contare nella città natale su una corte come fonte di committenze. In favore di un'origine veronese del pittore di Celano Pelumi si è espresso Marco Tanzi in un intervento dedicato a Filippo da Verona. Scrive infatti, parlando della *Pala Mazzoni* (fig. 8):

In San Pietro a Modena [...] Filippo incrocia il misterioso “Maestro di Celano Pelumi”, che potrebbe essere – se non mantovano – un altro conterraneo, da come mescola Caroto e Giolfino, il Costa Tardo e “i” Tura mantovani nei pochi dipinti noti a noi pervenuti.²⁰

Lo studioso ha inoltre proposto di arricchire il catalogo dell’artista attribuendogli un dipinto su tavola trasferito su tela, raffigurante l’*Apparizione della Vergine a San Bernardo* (fig. 9) e apparso nel 1981 fa sul mercato londinese con un’attribuzione a Francesco Torbido.²¹

Come spero di suggerire nel presente contributo, una possibile pista identificativa porterebbe tuttavia in direzione della città dei Gonzaga. In primo luogo nella *Pala Pelumi* si riscontrano alcuni elementi stilistici che rimandano al Mantegna, come il tratto un po’ secco, incisivo, dei contorni delle figure. La figura del Bambino, inoltre, che resta in piedi tra le ginocchia della Madonna, può essere un riferimento alla *Madonna della Vittoria*.

Sono però evidenti anche i punti di contatto con le ricerche atmosferiche che caratterizzano la fase mantovana dell’attività del Costa, visibili nella pala con *San t’Antonio da Padova tra le Sante Orsola e Caterina* (fig. 10) commissionata da Alberto Pio per la sua cappella in San Nicolò a Carpi, e con il cromatismo acceso e brillante delle opere giovanili di Leonbruno antecedenti gli affreschi nella *Sala della Scalcheria*. Penso soprattutto all’*Adorazione dei pastori* del Tokyo National Museum (fig. 11) da collocarsi nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento.²²

Il morbido effetto di chiaroscuro che caratterizza i volti di San Sebastiano e di San Gregorio rivela affinità con

il Leonbruno e con il giovane Antonio Allegri.

Per tali ragioni, dovremmo essere di fronte ad un artista nato negli anni ’80 del Quattrocento, che conosce i modelli mantegneschi, ma che riesce anche ad aggiornarsi sui risultati più recenti che si raggiungevano a Mantova. Mi pare che l’opera sia interessata anche da contatti con la pittura ferrarese, in particolare con il Dosso dei primi anni ’10. Guardando ad esempio la parte di destra della predella, scorgiamo nel cielo un grande alone luminoso che si staglia con forte contrasto sull’azzurro del cielo. Questa sorgente di luce improvvisa, forse da relazionare con l’apparizione di un angelo a cui fanno riferimento le agiografie, mi sembra molto vicina agli effetti che caratterizzano la *Natività* di Dosso Dossi, inserita come scomparto di predella nella *Strage degli innocenti* del Garofalo. Anche il modo con cui il Maestro di Celano Pelumi tratteggia le fronde degli alberi e delinea gli elementi paesaggistici risulta assai simile alla tecnica del Dosso.

La *Pala Pelumi* rappresenta la prima testimonianza pittorica a Modena in cui i personaggi ritratti sono pervasi da una sottile inquietudine psicologica, resa sia attraverso la postura del volto sia attraverso l’ombreggiatura che lo avvolge. In questo dettaglio si può vedere forse uno degli apporti più originali del Maestro di Celano Pelumi, che rivela la sua piena appartenenza al clima padano proprio grazie al cenno di spessore psicologico che conferisce ai due Santi.

Nel dipinto modenese particolare attenzione merita l’iconografia del San Sebastiano, che indossa una lucente armatura, sorregge una freccia con la mano e brandisce una sorta di mazza. Quest’ultima arma rimanda a quello che fu il vero strumento che causò la



Figura 2: Artista mantovano, *Storie di San Sebastiano*, particolare della figura 1

morte di Sebastiano, secondo quanto racconta la *Passio*.²³ L'imperatore Diocleziano aveva dato ordine che il cristiano fosse legato e trafitto da centinaia di frecce «quasi ericius ita esset irsutus ictibus sagittarum». Dato per morto, nottetempo era stato caritatevolmente curato dalla matrona Irene, che gli aveva sanato le ferite. Una volta recuperate le forze, Sebastiano si era presentato nuovamente al cospetto dell'imperatore, il quale ordinò che fosse ucciso a colpi di bastone e il suo cadavere gettato nella Cloaca Maxima.

La rappresentazione di Sebastiano nella pala di San Pietro condensa, dunque, sia l'attributo del primo che del secondo martirio subito dal santo. La rarità di questa scelta deve essere ricondotta a una richiesta estremamente specifica da parte della committenza.

Più complessa risulta la decisione di presentare il Santo vestito con l'armatura. Raffigurare Sebastiano come un militare trovava sicuramente una giustificazione nel

fatto che, secondo la *Passio*, venne scelto per far parte dei pretoriani e dunque percorse la carriera militare. Nella *Legenda Aurea* si fa esplicito riferimento al valore che Sebastiano stesso riconosceva alla sua armatura. Si legge infatti: "Sebastiano [...] nell'esterior abito soldato, ma nell'interiore, invicibil capitano et defensore della fede".²⁴ Inoltre "egli a questo solo fine portava l'abito militare, accioche confortasse l'anime de Christiani, le quali vedeva venir meno nelli tormenti".²⁵ La durezza del metallo come equivalente visivo della fermezza della fede in Cristo, quindi. È inevitabile pensare al San Sebastiano con l'armatura come alla rappresentazione del *miles christianus*, colui che milita in difesa della Parola di Dio, giungendo fino all'estremo sacrificio.

Nella *Legenda Aurea* scopriamo che è lo stesso santo a parlare di "cavalieri di Cristo". Rivolgendosi ai giovani Marco e Marcellino che, in procinto di essere giustiziati



Figura 3: Francesco Maria Rondani, *Madonna con Bambino e i Santi Agostino e Gerolamo*, 1519 ca, olio su tela, Galleria Nazionale, Parma



Figura 4: Gian Francesco Tura, *Madonna con Bambino e Santi*, olio su tavola, collezione Orombelli, Milano

in quanto cristiani, stavano per essere distolti dalla fermezza della fede dalle preghiere dei genitori, Sebastiano pronuncia queste parole: “O voi fortissimi cavalieri di Cristo, non vogliate per le misere lusinghe deponer la corona sempiterna”. La figura del *miles christianus* nella letteratura cristiana deriva da un passo della Lettera di San Paolo agli Efesini (6, 13-17):

Prendete perciò l'armatura di Dio, perché possiate resistere nel giorno malvagio e restare in piedi dopo aver superato tutte le prove. State dunque ben fermi, cinti i fianchi con la verità, rivestiti con la corazza della giustizia, e avendo come calzatura ai piedi lo zelo per propagare il vangelo della pace. Tenete sempre in mano lo scudo della fede, con il quale potrete spegnere i dardi infuocati del maligno; prendete anche l'elmo della salvezza e la spada dello Spirito, cioè la parola di Dio.

Se l'iconografia del santo è stata scelta dal committente, pare però non dover essere attribuita a Celano Pelumi direttamente. Nel contratto d'acquisto della cappella in

San Pietro si legge infatti che la pala doveva essere realizzata “ad libitum et per arbitrio prefati domini abbatibus”.²⁶

Tale espressione, così come il fatto che l'acquirente abbia versato al monastero la somma di denaro necessaria alla costruzione della cappella e alla confezione della tavola d'altare, inducono a pensare che Celano Pelumi abbia lasciato all'abate di San Pietro l'incarico di commissionare a un pittore di sua scelta il dipinto per la cappella, con le relative decisioni riguardanti l'iconografia dei santi.

Secondo il Soli, nel 1513 ricoprirono la dignità abbatiale Tommaso da Piacenza e Nicola da San Benigno, mentre dal 1514 al 1518 resse il monastero Marco da Arona.²⁷ La documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Modena tuttavia attesta che dal 1514 al 1516 l'abate era “Vincentius de Mantua”.²⁸ Possiamo concludere che sia stato Vincenzo l'effettivo committente della pala di Celano Pelumi. Occorso infatti un certo lasso di tempo per l'edificazione della cappella, è plausibile che solo nel 1514 l'abate abbia dato l'incarico



Figura 5: Correggio (già attribuito), *Sant'Elena, San Sebastiano, San Pietro Martire, San Gerolamo, ante 1519*, olio su tela, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Modena



Figura 6: Gian Francesco Tura (?), *Madonna con Bambino e le Sante Marta e Maddalena*, olio su tela, chiesa di Sant'Apollonia, Mantova

di realizzare l'ancona. E, data la provenienza dell'abate stesso, è altrettanto verosimile che si sia rivolto ad un pittore suo concittadino.

Vincenzo da Mantova aveva compiuto la propria professione di fede nel monastero mantovano di San Benedetto di Polirone il 6 gennaio del 1490 e aveva già ricoperto la carica di abate di San Pietro a Modena tra il 1510 e il 1512.²⁹

Dal 1420 il monastero di San Benedetto era entrato a far parte della Congregazione di Santa Giustina di Padova, cui aveva aderito, nel 1434, anche il monastero di San Pietro. Tale congregazione era nata, nei primi decenni del Quattrocento, dalla volontà dell'abate di Santa Giustina di Padova, il veneziano Lodovico Barbo, il quale aveva convogliato i suoi sforzi in una radicale riforma dell'ordine benedettino con l'intento di conferirgli nuova vitalità. Barbo auspicava un ritorno ad una più stretta osservanza della Regola benedettina, sperando che questo potesse sottrarre le abbazie dalla perniciosa pratica della commenda, con la quale i proventi erano assegnati ad abati che non avevano legami di alcun tipo con la comunità monastica in questione.³⁰ Tra le innovazioni più significative, vi fu quella che concerneva la figura dell'abate.

Tale incarico, all'interno della Congregazione di Santa Giustina, aveva una durata annuale, con la possibilità per il prescelto di essere confermato nel ruolo anche per

l'anno seguente o di essere chiamato più volte a ricoprire la dignità abbaziale. Inoltre, il capitolo generale della Congregazione aveva il diritto di trasferire i superiori dei monasteri da una sede all'altra secondo necessità.

Queste regolamentazioni ci aiutano a comprendere il rapido susseguirsi dei nomi degli abati alla guida di San Pietro a Modena e la ripetuta presenza, tra questi, proprio di quel Vincenzo da Mantova che, nel 1519, sarà a capo di San Benedetto di Polirone.³¹

I monaci del monastero mantovano, già a partire dalla metà del XV secolo, divennero celebri per la loro conoscenza della Sacra Scrittura, dei testi dei Padri della Chiesa, di San Paolo, della grande letteratura monastica medievale e degli autori classici latini e greci. Si mantennero invece lontani dalla scolastica, che ancora dominava nell'ambiente domenicano e francescano. Lo studio e l'erudizione caratteristica del cenobio mantovano, che poteva contare su un'ampia raccolta di codici nella biblioteca,³² doveva sicuramente estendersi anche alle agiografie dei principali Santi. Inoltre San Paolo era certamente uno degli autori più attentamente studiati e conosciuti dai monaci della Congregazione di Santa Giustina.

Se veramente la committenza della *Pala Pelumi* spettò a Vincenzo da Mantova, l'obbligo di far rappresentare San Sebastiano per volontà testamentaria di Giovanni



Figura 7: Nicolò Giolfino, *Episodio di Storia Romana*, tempera su tavola, Lindenau Museum, Altenburg



Figura 8: Filippo da Verona, *Madonna con Bambino e i Santi Geminiano e Martino*, ante 1522, olio su tavola, chiesa di San Pietro, Modena

Pelumi potrebbe avergli suggerito un'iconografia legata ai passi paolini.

È curioso vedere che San Sebastiano è raffigurato sempre come un soldato in armi, appoggiato ad un bastone, in uno dei medaglioni della cappella a lui dedicata (la seconda a sinistra) nella chiesa di San Benedetto Po (fig. 12).³³

Originale è anche la decisione di affiancare, nella pala modenese, San Sebastiano e San Gregorio Magno. Se il primo è normalmente in coppia con San Rocco, con il quale condivide i poteri taumaturgici per i quali erano invocati nei periodi di pestilenza, il secondo compare abitualmente insieme agli altri Dottori della Chiesa.

Secondo le biografie, Gregorio, appartenente a una famiglia dell'aristocrazia senatoria romana, ammirava profondamente la figura e l'opera di Benedetto da Norcia, al punto da seguire il suo esempio e farsi monaco, trasformando i suoi numerosi possedimenti in altrettanti centri monastici. In realtà non ci sono prove storiche per affermare con certezza che la regola prescelta

da Gregorio fosse proprio quella di Benedetto. La figura del fondatore del monachesimo occidentale fu però fonte di grande stima e amore da parte di Gregorio, che dedicò a Benedetto l'intero II libro dei suoi *Dialoghi*.

Oltre al legame con l'ordine benedettino, bisogna considerare che Gregorio Magno fu anche Dottore della Chiesa, nonché il sessantaquattresimo pontefice.

Se San Sebastiano è raffigurato come il *miles christianus* che affronta le traversie e i nemici armato della sua fede nella parola di Dio, Gregorio rappresenta l'autorità papale e la tradizione patristica, di cui fu uno degli ultimi grandi esponenti in Occidente.

Non è da escludere che le modalità di raffigurazione dei due santi nella pala siano state influenzate dalla vicinanza dei monasteri benedettini alla corrente dell'evangelismo pre-tridentino. Quest'ultimo, lungi dall'essere un pensiero programmaticamente definito, era diffuso in diverse regioni europee ed aveva tra i suoi sostenitori l'umanista Erasmo da Rotterdam.³⁴ L'evangelismo au-



Figura 9: Artista veronese (?), *Apparizione della Vergine a San Bernardo*, primo quarto del XVI secolo, olio su tavola trasportato su tela, ubicazione sconosciuta.



Figura 10: Lorenzo Costa, *Santa Caterina d'Alessandria, sant'Antonio da Padova e sant'Orsola*, post 1518, olio su tavola, Cassa di Risparmio di Carpi, Carpi (Modena)

spicava una riforma della Chiesa che coniugasse la Fede individuale con la conoscenza degli scritti patristici, il rispetto delle gerarchie ecclesiastiche con l'avversione per qualunque forma di speculazione scolastica. Mirava a una Chiesa più spiritualizzata, che prevedesse un maggiore coinvolgimento del singolo fedele e, all'interno della corrente, non mancarono punti di contatto con i luterani.

Proprio nel cenobio di San Benedetto in Polirone questo fermento spirituale ebbe uno dei suoi centri più importanti nella prima metà del Cinquecento, quando furono professi Gregorio Cortese, Gian Battista Folengo, Domenico Faucher, Luciano degli Ottoni e persino il Benedetto Fontanini autore del discusso *Beneficio di Cristo*.³⁵

La composizione della *Pala Pelumi* è ispirata alla raffaellesca *Madonna di Foligno* del 1512. Diventa problematico pensare ad una esecuzione della pala subito nel

1513, che renderebbe il dipinto modenese la prima opera nota debitrice dell'impostazione raffaellesca in area padana. Risulta più convincente una datazione spostata in avanti, intorno al 1515-16. Se infatti Celano Pelumi lasciò all'abate di San Pietro l'onere di realizzare una pala d'altare per la propria cappella, è ragionevole pensare che in questo caso non si sia applicato il rigido criterio che imponeva ai titolari degli altari il termine di due anni per completare l'ornamentazione.

Il ristretto margine di tempo serviva ad evitare che la decorazione della cappelle ad opera dei privati proprietari si protraesse eccessivamente nel tempo. Nel momento in cui la committenza della pala dell'altare Pelumi passò all'abate, chiaramente questo rischio era meno sentito, in quanto era lo stesso superiore del monastero che se ne faceva carico.

Benati³⁶ ha osservato come lo stile del dipinto in San Pietro appartenga anche ad un'altra opera, conservata a San Faustino di Rubiera, nella parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita. Il quadro di Rubiera era collocato nell'abside della chiesa, al di sopra degli stalli lignei del coro e raffigura *L'apparizione della Madonna e del Bambino ai Santi Faustino e Giovita* (fig. 13). Attualmente il visitatore lo può osservare sulla parete della navata di destra, dove è stato affisso dopo che nella zona absidale, nascosto sotto la sua superficie, venne rinvenuto un affresco nel corso degli ultimi restauri.

Confrontando il quadro di Rubiera con quello di Celano Pelumi, Benati osserva come



Figura 11: Lorenzo Leonbruno, *Adorazione dei pastori*, 1506 circa, olio su tavola, National Museum, Tokyo



Figura 12: Artista mantovano (?), *San Sebastiano*, prima metà XVI secolo, affresco, chiesa del monastero di San Benedetto in Polirone (Mantova)

la resa della vegetazione torni identica in entrambi i dipinti, così come i caratteristici sovrabbondanti panneggi che fuoriescono dalle dalmatiche del San Gregorio nella pala di San Pietro e dei due santi titolari della chiesa parrocchiale di Rubiera. Anche il modo con cui il bordo del manto di Gregorio si offre di taglio, scendendo con nettezza la parte del pannello in luce da quella in ombra, si confronta con l'analoga stilizzazione sul braccio di Faustino.³⁷

Carlo Malagola, ottocentesco autore delle *Memorie dell'antica Pieve dei Santi Faustino e Giovita presso Rubiera*, scrisse che “nel 1699 l'arciprete Gian Matteo Zanni, comperato il bellissimo quadro di che già decorava la chiesa dell'Ospedale presso Rubiera, posseduta dalla famiglia dei Conti Sacrati, lo fece porre nel coro della sua Pieve”.³⁸ Il Malagola divulgò la notizia della

provenienza del dipinto dalla chiesa dell'Ospedale di Rubiera, per il quale il Garofalo effettivamente lavorò a partire dal 1542, realizzando un ciclo di affreschi e l'ancona per l'altare maggiore.

Entrambe le informazioni fornite dal Malagola si sono rivelate infondate. Confronti stilistici con le opere certe del Garofalo portano ad escludere con certezza la sua paternità per la pala della parrocchiale.

Relativamente alla provenienza del dipinto dalla chiesa dell'Ospedale, la ricerca d'archivio³⁹ non ha prodotto alcuna notizia su una committenza del quadro da parte della famiglia Sacrati, titolari dell'Ospedale.

In secondo luogo nell'Archivio della Curia Vescovile di Reggio Emilia, presso cui si conserva l'antica documentazione riguardante la Pieve dei Santi Faustino e Giovita, è stato possibile consultare almeno due inventari (redatti nel 1623 e 1647),⁴⁰ che attestano la presenza del



Figura 13: Artista mantovano, *L'apparizione della Madonna e del Bambino ai Santi Faustino e Giovita*, inizio terzo decennio del XVI secolo, olio su tavola, pieve dei SS. Faustino e Giovita, Rubiera (Reggio Emilia)



Figura 14: *Stemma araldico della famiglia Guidi di Bagno*, particolare della cornice della pala con *Apparizione della Madonna e del Bambino ai Santi Faustino e Giovita*, pieve dei SS. Faustino e Giovita, Rubiera (Reggio Emilia)

dipinto nella pieve ben prima del 1669, anno del presunto acquisto da parte dell'arciprete.

È plausibile ritenere che la pala fosse stata commissionata proprio per la parrocchiale, e che quindi non abbia mai lasciato la sua collocazione originaria. Tanto più che lo stesso Giovan Matteo Zanni, responsabile dell'acquisto del dipinto secondo il Malagola, al momento di scrivere nell'aprile del 1697 un inventario degli arredi della chiesa, non fa accenno a un suo ruolo di compratore della pala, limitandosi a darne una descrizione del soggetto: "Dietro l'Altare sono l'Ancona, nella quale vi è dipinto San Faustino e Giovita e la Beatissima Vergine col Figlio e cori di Angeli; l'adornamento è di legno antico con sopra il padre Eterno".⁴¹ Del resto, avendo come soggetto proprio i due santi titolari della pieve, viene spontaneo pensare che il dipinto sia stato pensato proprio per questo luogo.

Massimo Pironcini riferisce il quadro a un artista reggiano vicino al Soncini e al Patarazzi e influenzato dalle prime manifestazioni della maniera moderna, possibilmente dopo aver visto la raffaellesca *Sacra Conversazione* in San Sisto a Piacenza.⁴² Condividendo però anche le considerazioni circa la relazione con la pala di San Pietro, vale forse la pena di accantonare l'idea di un'origine reggiana del nostro pittore.



Figura 15: *Stemma araldico della famiglia Guidi di Bagno*, affresco, Corridoio degli Stemmi, Palazzo Guidi di Bagno (ora Palazzo della Provincia), Mantova

A rafforzare l'idea di tale legame intervengono anche alcuni dati provenienti da ricerche archivistiche. Dal 1514 prevosto della parrocchiale di Rubiera era il canonico mantovano Ludovico Guidi da Bagno (?- 13 novembre 1538).⁴³ Costui era in strettissimi rapporti con il cardinale Ippolito d'Este, di cui nel 1506 era divenuto segretario. Proprio il cardinale estense risultava essere il titolare originario del beneficio della Pieve di San Faustino, come dimostrato dai documenti d'archivio. Nel 1501 Ippolito cedette tale beneficio a Giulio Cesare Cantelmo, vescovo di Nizza, che si premurò di far redigere subito un inventario dei beni della pieve, menzionando anche di aver ricevuto il titolo di Arciprete e Commendatore perpetuo in seguito a cessione da parte del cardinale Ippolito d'Este.⁴⁴ Nel luglio del 1503 il Cantelmo morì, con il conseguente ritorno della titolarità del beneficio nelle mani di Ippolito.⁴⁵

Il nome del Da Bagno è noto essenzialmente per il legame di amicizia che lo legò a Ludovico Ariosto. Entrambi facevano parte dell'*entourage* del cardinale Ippolito. Quando nel 1517 il prelado decise di recarsi nella sua sede vescovile di Agria, in Ungheria, Ludovico Da Bagno e Alessandro Ariosto, fratello dell'autore dell'*Orlando Furioso*, scelsero di seguirlo, mentre il poeta rinunciò. La benevolenza di cui Ludovico godette sempre da parte dell'augusto prelado gli permise di ottenere un buon numero di benefici ecclesiastici. Il 13 gennaio del 1504 venne nominato, per concessione di Ippolito, rettore della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Melara, nella diocesi di Ferrara. Sempre nel ferrarese, il 5 marzo ottenne il beneficio della chiesa di Santa Maria detta *de Canizeli*.⁴⁶ Nella stessa capitale dello stato estense riuscì, nel 1513, ad essere nominato priore di San Michele. Risale al 1514 la registrazione, presso i *Registra Lateranensia*, della concessione a Ludovico del plebanato di San Faustino e Giovita presso Rubiera.⁴⁷ Quando Ippolito morì nel 1520, Ludovico, potendo contare sull'amicizia di Casa Gonzaga, divenne uomo di fiducia del cardinale Ercole Gonzaga. A partire dal 1530 nei documenti può fregiarsi del titolo di decano della cattedrale mantovana.⁴⁸

Per tornare al beneficio della pieve di Rubiera, è particolarmente interessante una lettera rinvenuta da Carlo Malagola nell'Archivio di Stato di Modena. Il giorno 11 giugno 1543 Francesco Diolo, governatore di Rubiera per conto degli Estensi negli anni 1542-1543, scriveva al duca Ercole II di aver fatto prendere possesso

[...] a nome dell'Ill.mo et Rev.mo Sig.r Cardinale d'Este, fratello di V. Ecc. nello Beneficio della Pieve di Santo Faustino, territorio costì di Rubbiera, subito all'havuta dell'avisò della morte del patrone di detta pieve messer Hippolyto da Bagno nobile mantovano; et perché jo son stato prima d'altri a far pigliare tal tenuta, et con commissionj grandi che quelli homini et capellano di detto luoco d'essa pieve non habbino a rispondere di riconoscere altro patrone se non l'Ill.mo et Rev.mo Sig. Cardinale Signore nostro, et così detta tenuta si tenghi. A loro nome, mi par che doppoi sonno andati molti cavalli similmente a nome dell'Ill.mo et Rev.mo Cardinale Santa Croce, per esse patrone d'essa diocesi di Reggio, et il prete del luoco non gli havendo pottuto resistere, gli ha bisognato dare ancor loro ditta tenuta, et doppoi spartitisi; il che tutto è stato fatto senza punto sapputa mia [...] onde mi è parso del tutto darne avisò all'Ill.ma et Ex.ma Ducale S.V., la quale intenderà come anco ne ho dato avisò al Magnifico M. Scipione Boleo, come agente di S. Rev.ma Signoria, la quale se havrà ragione alcuna in ditto beneficio per essere stato già della Ill.ma et Rev.ma Buona Memoria dell'Ill.mo et Re.mo Sig. Cardinale Hippolyto primo [...] che poi ne fece dono al quondam Magnifico M. Lodovico da Bagno suo charissimo.⁴⁹

Da questa lettera si evince che il giuspatronato del beneficio della pieve apparteneva al casato estense, ai cui membri ritornava in caso di morte di colui al quale era stato ceduto.

Sappiamo dunque che il cardinale Ippolito I aveva concesso il beneficio dei Santi Faustino e Rubiera al mantovano Ludovico da Bagno. Questi sopravvisse al prelato e, ad un certo momento, dovette concedere la titolarità del medesimo beneficio a un suo congiunto, l'Ippolito da Bagno menzionato da Malagola. Morto questi nel 1543, gli Estensi tornarono nuovamente in possesso della Pieve.

Sicuramente il committente della pala deve essere individuato in Ludovico, il quale fino al gennaio del 1535 veniva chiamato Arciprete di San Faustino.

Nell'archivio di Montebello è custodito un documento, datato 8 gennaio 1535, in cui il da Bagno, con rogito del notaio mantovano Girolamo Cizoli, nomina Guglielmino Saluschi di Correggio suo procuratore *ad litem* per una causa riguardante alcune proprietà della pieve.⁵⁰

Colui che godeva di un beneficio parrocchiale non aveva, a queste date, l'obbligo di risiedervi. Suo dovere

era solamente quello di stipendiare un cappellano che officiasse il servizio divino e farsi carico, dal punto di vista economico, della manutenzione degli edifici e delle suppellettili e degli arredi che ornavano l'interno. Questo significa che ricadevano su di lui eventuali commissioni di opere d'arte e pale d'altare.

Sicuramente la conferma del coinvolgimento di un membro della famiglia da Bagno nella committenza della pala di Rubiera ci viene proprio dalla cornice di quest'ultima. Nei basamenti delle due lesene laterali sono ancora visibili due stemmi araldici; a sinistra uno scudo "inquartato in *decusse*" avente i triangoli superiore ed inferiore giallo chiaro e i due laterali blu scuro, per l'appunto lo stemma della famiglia mantovana dei Guidi Da Bagno (*fig. 14*). Un raffronto ce lo offre lo stemma dipinto ad affresco proprio in una delle sale del



Figura 16: Stemma araldico della famiglia d'Este, particolare della cornice della pala con *Apparizione della Madonna e del Bambino ai Santi Faustino e Giovita*, pieve dei SS. Faustino e Giovita, Rubiera (Reggio Emilia)

palazzo di famiglia a Mantova (*fig. 15*). Sul basamento di destra, invece, la componente pittorica è molto più deteriorata, ma non impedisce di riconoscere lo stemma di casa d'Este (*fig. 16*). Alla luce delle notizie sul giu-spatronato estense della Pieve, la sua presenza nella cornice non deve meravigliare.

Proprio lo stemma estense può forse aiutare nel fissare cronologicamente la realizzazione del dipinto, che dovette essere ultimato nella prima metà degli anni '20. Ritornato dall'Ungheria nell'estate del 1520, Ippolito era morto poco dopo e il dipinto potrebbe porsi come un segno commemorativo verso il cardinale, al quale Ludovico doveva tantissimo.

In alternativa dobbiamo ricordare che nel 1512 Rubiera e il reggiano vennero sottratti al dominio estense dalle truppe pontificie di Giulio II; fu solo nel 1523 che il duca di Ferrara Alfonso I riuscì a rientrare in possesso dei territori perduti.⁵¹ La presenza dello stemma degli Este nella cornice potrebbe suggerire una realizzazione immediatamente successiva a quest'ultimo evento, quasi a celebrare il ritorno di Rubiera sotto il legittimo detentore.

Il riconoscimento dello stemma dei Da Bagno consente di ritenere che la cornice in questione sia quella originale della pala. Nel catalogo della mostra *Arte in Emilia* la Quintavalle non menzionava gli stemmi araldici e faceva riferimento ad una targa con il nome di Don Zanni affissa sulla cornice. Un successivo intervento ha rimosso lo strato di pigmento che era stato in precedenza (forse proprio su incarico di Don Zanni) applicato alla cornice e ha recuperato i pochi lacerti di pittura originale.

La figura di Ludovico Da Bagno non era sconosciuta agli storici dell'arte, essenzialmente per via del suo lungo carteggio con Isabella. Ad oggi, tuttavia, le carte d'archivio non ci hanno restituito l'immagine di un Ludovico grande mecenate, collezionista o almeno interessato all'arte. L'impressione complessiva è quella di un uomo intento soprattutto ad accumulare cariche e benefici, non possiamo dire se con l'intento di accrescere anche il prestigio della famiglia d'appartenenza. Per tale ragione, nel momento in cui scelse di far ornare la Pieve di Rubiera con una nuova pala, si rivolse ad un pittore suo concittadino che doveva conoscere, visti i ripetuti legami con la Casa Gonzaga.

I caratteri stilistici individuati dalla critica nelle due opere sinora concordemente ricondotte al Maestro di

Celano Pelumi ci indirizzano verso un artista calato nella situazione mantovana di inizio Cinquecento e, al contempo, aggiornato anche sui fatti ferraresi. È interessante considerare che le due influenze artistiche che si combinano nell'anonimo maestro fanno capo alle due città tra le quali si svolse la parte più considerevole della vita di Ludovico da Bagno: mantovano di nascita, a lungo residente a Ferrara presso Ippolito d'Este e infine nuovamente nella sua città natale.

Mantova e Ferrara, dunque. Le due piccole capitali dell'arte in area padana di primo Cinquecento fecero anche da sfondo alle vicende biografiche e artistiche dei membri di una grande famiglia di pittori, quella dei Costa.

Muovendo da questi presupposti e considerando il relativo prestigio di committenti e le destinazioni delle due opere analizzate, sarebbe affascinante pensare che il Maestro di Celano Pelumi sia un membro di questa grande dinastia di artisti, sempre al centro delle relazioni tra Ferrara, Mantova e Bologna.

Se Lorenzo Costa nel 1483 risulta trasferito a Bologna e dal 1506 è artista di corte presso i Gonzaga, il fratello Michele, secondo i documenti, restò a Ferrara per quasi tutta la sua vita.

A partire dal 1504 fino al 1512 Michele ricevette diversi pagamenti per la decorazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli, in cui lavora a fianco di Ludovico Mazzolino.⁵² Sempre nel 1507 viene pagato per pitture nel palazzo ducale di Ferrara.⁵³ Malgrado delle sue opere non sia rimasta alcuna traccia, Michele Costa era evidentemente uno degli artisti più apprezzati dalla casa d'Este, come dimostra la sua attività in alcuni dei cantieri più prestigiosi dell'epoca.

All'interno della rete dei rapporti familiari potrebbe dunque essersi mosso il Maestro di Celano Pelumi, il quale, pur influenzato dai fatti mantovani, visitando Ferrara poteva certamente essere aggiornato sulle opere degli artisti più in voga, Dosso, Garofalo, e l'Ortolano.

Note

1. G. Soli, *Chiese di Modena*, a cura di G. Bertuzzi, Aedes Muratoriana, Modena 1974, vol. III, p. 114.
2. Ivi, p. 110.
3. M. A. Lazzarelli, *Pitture delle chiese di Modena*, ed. a cura di O. Baracchi Giovanardi, Aedes Muratoriana, Modena 1982, p. 113.
4. G. F. Pagani, *Le pitture e sculture di Modena (1770)*, rist. anast., A. Forni, Bologna 1974, p. 59.
5. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1926, pp. 702-703.

6. A. Ghidiglia Quintavalle, *Arte in Emilia*, catalogo della mostra a cura di A. e C. Quintavalle, Parma, Soprintendenza alle Gallerie di Parma, Piacenza, Modena, Reggio, 1960, pp. 60-61.
7. Si veda in particolare A. De Marchi, *Gian Gherardo dalle Catene*, in A. Bellandi, M. Vezzosi, a cura di, *Vetera et nova*, Polistampa, Firenze 2005, p. 102. De Marchi ha proposto di vedere nella pala di San Pietro una testimonianza dell'attività giovanile del modenese Gian Gherardo delle Catene.
8. M. Ferretti, *Ai margini di Dosso (Tre altari in San Pietro a Modena)*, "Ricerche di storia dell'arte", n. 17, 1982, p. 72, n. 20.
9. R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, "Paragone", n. 101, 1958, pp. 34-53.
10. M. Laskin jr., *The early work of Correggio*, Doctoral Dissertation, New York University, 1964, pp. 104-114.
11. D. A. Brown, *The young Correggio and his Leonardo sources*, Doctoral Dissertation, Yale University, 1973, pp. 217-242.
12. R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombelli"*, in P. Piva e E. Del Canto, a cura di, *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Giulio Cortese*, catalogo della mostra, Casa del Mantegna, Mantova 1989, pp. 171-192.
13. A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, "Prospettiva", n. 77, 1995, p. 45, n. 2.
14. M. Danieli, scheda n. 74 *Madonna con Bambino e le Sante Maria e Maddalena*, in M. Lucco, a cura di, *Mantegna a Mantova 1460-150*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2006, p. 214.
15. L. Ventura, *Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1995.
16. E. Negro e N. Roio, *Lorenzo Costa*, Artioli, Modena 2001, p. 21.
17. C. Brown, A. M. Lorenzoni, *The Palazzo di San Sebastiano (1506-1512) and the Art Patronage of Francesco II Gonzaga, fourth Marquis of Mantua*, "Gazette des Beaux-Arts", aprile 1997.
18. D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra Quattro e Cinquecento*, Artioli, Modena 1990, p. 138.
19. R. Örtel, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, Henschelverlag, Berlin 1961, p. 264.
20. M. Tanzi, *Filippo da Verona, affini e omonimi*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, Banca popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero, Verona 1996, pp. 119-134.
21. Sotheby's, 8 luglio 1981, lotto 61, pp. 61-62.
22. L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno*, cit., pp. 149-150.
23. F. Danieli, *La freccia e la palma*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2007, p. 16.
24. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, a cura di G. P. Maggioni, Sismel, Firenze 2007, p. 196.
25. *Ibidem*.
26. ASMO, ANM, Notaio Giovan Battista Scodobio, b. 1503, n. 174.
27. G. Soli, *Le chiese di Modena*, cit., p. 114.
28. ASMO, Soppressioni Napoleoniche, Benedettini, *Libro in pergamena di instrumenti*, b. 2658.
29. F. G. B. Trolese, P. Golinelli, a cura di, *Polirone nella Congregazione di Santa Giustina di Padova (1420-1506)*, Patron, Bologna 2007, p. 54.
30. M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento. La Congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 401-412.
31. *Ivi*, p. 54.
32. C. Corradini, P. Golinelli, G. Z. Zanichelli, a cura di, *Catalogo dei manoscritti polironiani*, Patron, Bologna 1998.
33. G. Spinelli, *Iconografia e iconologia della chiesa giuliesca*, in P. Piva e M. Berro, a cura di, *I secoli di Polirone committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra, San Benedetto Po (Mn), Monastero Benedettino, Mantova 1981, vol. I, p. 270.
34. M. Rosa e M. Verga, *Storia dell'età moderna*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 72-74.
35. P. Piva, *Tra Evangelismo e Riforma cattolica: Gregorio Cortese*, in Id., *Correggio giovane e l'affresco ritrovato di San Benedetto in Polirone*, Torino, Allemandi, 1988.
36. D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari*, cit., p. 135.
37. *Ibidem*.
38. C. Malagola, *Memorie dell'antica Pieve dei Santi Faustino e Giovita presso Rubbiera*, "Atti e memorie delle Reali Deputazioni di storia patria delle province dell'Emilia", VII, 1, 1881, p. 25.
39. O. Baracchi, F. Milani, *L'Ospedale di Rubiera. I Sacrati: carità, storia e arte*, Artioli, Modena 1987.
40. Archivio della Curia Vescovile di Reggio Emilia, Parrocchie, *San Faustino*, filza 96.
41. *Ibidem*.
42. M. Pirondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, F. Motta, Milano 1985, pp. 35-37.
43. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Leo S. Olschki, Genève 1930, p. 193.
44. ASMO, Giurisdizione Sovrana, Giurisdizione ecclesiastica su beni di giuspatronato estense, b.21, *Inventario dei Beni Mobili ed Immobili spettanti alla Pieve dei SS. Faustino e Giovita nel territorio di Rubiera*.
45. *Lettera del 25 luglio 1503 al segretario del Cardinale Thome Fusco*, *ivi*.
46. Archivio di Bagno di Montebello [AdBM], cass. 3, fasc. 12: *Privilegi e benefici di Ludovico da Bagno*.
47. *Ibidem*.
48. *Ibidem*.
49. C. Malagola, *Memorie dell'antica pieve*, cit., pp. 39-40.
50. AdBM, cass. 3, fasc. 12.
51. A. Namias, *Storia di Modena e dei paesi circostanti* (1894), A. Forni, Bologna 1980, vol. I, pp. 282-290.
52. A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, vol. 5, Bertinocello, Padova 2007, p. 75.
53. *Ivi*, pp. 70-72.