

2022

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 25, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

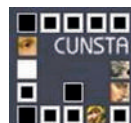
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Le prime commissioni del monastero cassinese di San Pietro in Modena ad Antonio Begarelli (1532-1546)

Sonia Cavicchioli*

Abstract

Il saggio è dedicato alle prime commissioni del monastero benedettino cassinese di San Pietro in Modena ad Antonio Begarelli (1499-1565): quattro statue raffiguranti l'*Immacolata con il Bambino*, *San Pietro*, *San Benedetto*, *Santa Giustina* e il gruppo plastico raffigurante il *Compianto sul corpo di Cristo*. Per la prima volta le opere sono studiate in rapporto alla collocazione originaria in spazi fondamentali del monastero quali il dormitorio dei monaci e l'antica sala del Capitolo, oggi alterati o parzialmente in abbandono. Ricostruitone l'assetto, lo studio mira a comprendere la funzione attribuita alle opere e la percezione che potevano averne i monaci, unici fruitori, legando tale esperienza alla pratica della preghiera e meditazione introdotta da Ludovico Barbo, riformatore e fondatore della Congregazione a cui San

* Sonia Cavicchioli, Professoressa Associata di Storia dell'arte moderna, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, via Zamboni 32, 40126 Bologna, e-mail: sonia.cavicchioli@unibo.it.

Ringrazio padre dom Stefano De Pascalis osb, priore, e dom Fabio Brancolini, monaco del monastero di San Pietro in Modena per la sempre generosa disponibilità e accoglienza e per aver discusso di alcune questioni; Vincenzo Vandelli per l'insostituibile aiuto durante i sopralluoghi e i preziosi scambi di pareri; Gabriele Beccantini della ditta "L'Arca" per avermi permesso l'indagine ravvicinata sul *Compianto* e per le immagini. Grazie inoltre a Donato Labate, Roberto Monaco, Francesca Piccinini, Alessandro Rovetta, Cristina Stefani.

Pietro apparteneva. Ne deriva una riflessione sull'arte e sulle scelte espressive di Begarelli, in particolare sulla monocromia delle sue opere, e sulle ragioni del duraturo favore nei suoi confronti di committenti consapevoli quali furono i Cassinesi.

The essay deals with the first commissions of the Benedictine Cassinese monastery of San Pietro in Modena to Antonio Begarelli (1499-1565), namely, four statues of the *Immaculate Conception and Child*, *St. Peter*, *St. Benedict*, *St. Giustina*, and the plastic ensemble of the *Lamentation over the Dead Christ*. For the first time sculptures are studied in relation to their original spatial context in the monks' dormitory and the ancient Chapter room, essential spaces of the monastery now changed or partially abandoned. Through this, the study aims to understand the function of these works and the perception that the monks, the only allowed to see them, could have, linking this experience to the practice of prayer and meditation introduced by Ludovico Barbo, reformer and founder of the Congregation to which San Pietro in Modena belonged. The result is a reflection on Begarelli's art and expressive choices, including the monochrome in his works, and also on the reason for the Cassinese monks's lasting favour towards him.

1. *Introduzione*

Cenobio benedettino documentato dall'anno 983, il monastero modenese di San Pietro entra nel 1434 a far parte della Congregazione *de Unitate* o di Santa Giustina, detta poi Cassinese, che nasce, come noto, da una riforma interna all'Ordine promossa da Ludovico Barbo nell'omonimo monastero padovano¹. Fra i tratti distintivi che accomunano i cenobi aderenti alla Congregazione, vi è la propensione al rinnovamento edilizio, che in gran parte di essi si traduce nella ricostruzione della chiesa e in importanti ristrutturazioni dei monasteri². San Pietro non fa eccezione: nel 1476 prende avvio la costruzione della nuova chiesa abbaziale, che sarà consacrata nel 1518 in sostituzione dell'edificio preesistente, e nei decenni successivi, in particolare quelli centrali del secolo XVI, seguiranno grandi lavori nel monastero e committenze importanti³.

Ne restano alcune memorie significative nella *Cronaca di Modena* di Tom-

¹ Su Barbo, nominato abate di Santa Giustina da papa Gregorio XII nel 1409, cfr. Tassi 1952; Lunardi 1984; Trolese 2016 con bibliografia precedente.

² Sulla Congregazione cfr. Collett 1985; Penco 1992; Zaggia 2003. Fra i primi a rilevare lo «straordinario sforzo edilizio» con cui l'espandersi della Congregazione coincide fra XV e XVI secolo è Menegazzo 1960, p. 329.

³ Fonte imprescindibile per la storia del monastero è Lazarelli 1710-1729, Modena, Biblioteca Estense Universitaria (d'ora in poi BEUMo), Manoscritti, It 1001 = α.R.8.1-7; si veda inoltre Soli 1992. Una visione d'insieme si ricava dai volumi *San Pietro mille anni di storia e arte* 1984; Corradini 2006, con importanti *Regesti*, pp. 304-308; cfr. anche Trolese 2014.

masino de' Bianchi, detto de' Lancellotti, che copre il cinquantennio dal 1506 al 1554.

In particolare, il 16 giugno 1538 Tommasino scrive:

questo dì sono stato a vedere la fabrica del monastero novo da S.^{to} Petro de Modena, la quale è bela cosa a rispetto a quello soleva essere quello vecchio; e al presente ge abato don Pelegrino figliuolo fu de ser Benedeto del Erro cittadino modenese, el quale in fra li altri abati lo fa fabricare ala gagliarda.

Nota che del 1476 fu principiata la giesia nova de S.^{to} Petro dove habita ditti monici, e del 1505 se ge principiò de dire messa in ditta giesia, e da quello tempo in qua s'è fatto el soprascrito monastero novo, non obstante ch'el sia stato le carastie, guerre e moria, hano sempre fabricato e caciato le petre dela giesia vecchia in ditto edifitio, el simile quelle dele stantie vecchie, e in ditto tempo sono stati sempre travagliati dale decime poste da diversi pontifici, pur con la gratia de Dio se son reparati e mai non hano abandonato la fabrica⁴.

Questa testimonianza così bene informata si deve probabilmente al legame del cronista con l'abate modenese Pellegrino degli Erri⁵, esplicitamente citato, e si colloca a metà fra due decenni di particolare vitalità, contrassegnati fra l'altro dalle prime due committenze a Antonio Begarelli che sono oggetto di questo studio, entrambe destinate ad ambienti del monastero⁶.

2. *Le statue del dormitorio*

La prima delle due commissioni si data al 1532, quando il modenese Begarelli (1499-1565) è ormai un artista affermato nella sua città⁷. Non si hanno notizie sulla sua formazione; tuttavia, il carattere particolarmente maturo del classicismo che ne impronta le opere sembra implicare la conoscenza non solo della pittura di Correggio, che in quegli stessi anni è attivo per Modena e in contatto con i monaci cassinesi, ma anche dei più importanti fatti artistici accaduti tanto a Bologna quanto a Roma⁸. Pur essendosi da subito dedicato alla realizzazione di complessi gruppi plastici a grandezza naturale, Begarelli

⁴ De' Bianchi 1867-1881, vol. VI, pp. 6-7.

⁵ Degli Erri regge il monastero dal 1537 al 1542 e dal 1544 al 1549. Cfr. Ceriotti 2019, pp. 90-91; Lazarelli 1710-1729, vol. II, alle date. A proposito della confusione fra l'abate e l'omonimo eretico modenese si veda Boillet 2013.

⁶ Sulle opere di Begarelli in San Pietro si vedano specificamente Ghidiglia Quintavalle 1965, pp. 21-27; Frisoni 1984; Ciancabilla 2006.

⁷ Sull'artista cfr. Tiraboschi 1786, pp. 319-325; Galvani, Malmusi, Valdrighi 1823, pp. XII-I-XL; Magnani 1930; Venturi 1935; Zamboni 1970; Bonsanti 1992; Bonsanti, Piccinini 2009.

⁸ Considerazioni importanti al riguardo in Ferretti 1982, pp. 62-63; Frisoni 1984, pp. 134-136; Bonsanti 1992, pp. 47-63; Ferretti 1992, in particolare pp. 26-35. Scannelli 1657, l. II, cap. XX è all'origine della tradizione storiografica che sottolinea il rapporto fra Begarelli e Correggio, a proposito della quale si veda il contributo fondamentale di Lightbown 1964.

modifica radicalmente la tradizione padana dei *Compianti* nella quale si inserisce, prendendo le distanze dal realismo e dalla tensione espressionistica di cui soprattutto Guido Mazzoni e Nicolò dell'Arca sono stati straordinari interpreti⁹. Ne sono prova i suoi capolavori modenesi che precedono il lavoro per San Pietro: il *Compianto ai piedi della Croce* (1524-1526) realizzato per l'oratorio di San Bernardino, officiato dall'omonima Compagnia e ora nella chiesa di Sant'Agostino (fig. 1), e la monumentale *Deposizione* (1527-1531), già nella chiesa di Santa Margherita dei Minori Osservanti, attualmente in San Francesco¹⁰. L'andamento armonioso ed equilibrato degli insiemi e l'espressività dei protagonisti, fissati in gesti di nobile intensità, incontrarono il favore dei monaci, tant'è vero che il seguito dell'attività di Begarelli sarà quasi esclusivamente legato alla Congregazione cassinese, e si svolgerà, oltre che in San Pietro, negli importanti monasteri di San Giovanni Evangelista a Parma e di San Benedetto Po¹¹. Questo scritto intende riflettere sulle opere realizzate per San Pietro a Modena e attraverso esse sulle ragioni per le quali lo stile dell'artista si sia poi dimostrato particolarmente efficace in rapporto ai contenuti della fede cassinese¹².

Le quattro statue portate a termine fra 1532 e 1536 raffigurano la *Vergine con il Bambino, San Pietro, San Benedetto, Santa Giustina*¹³. Vasari dedica loro questa menzione nell'edizione delle *Vite* del 1568:

in mezzo del dormentorio di San Pietro a' monaci neri pure in Modana (...) alle quali figure ha dato tanto bene il colore di marmo, che paiono proprio di quella pietra, senza che tutte hanno bell'aria di teste, bei panni e una proporzione mirabile.

⁹ Nella prospettiva che qui interessa si vedano Verdon 1978 a proposito di Mazzoni; Klebanoff 2000 e Campanini 2016 su Niccolò dell'Arca. Cfr. inoltre Graham 2018, con l'avvertenza che la nascita e lo sviluppo dell'arte di Mazzoni, non a caso ricordato dalle fonti come il Modanino, avvengono a Modena, non a Ferrara.

¹⁰ Si noti che il *Compianto* consta di otto figure e di due angeli in volo, la *Deposizione* di ben tredici figure. Quest'ultima fu creata per il portico antistante la chiesa di Santa Cecilia degli stessi Minori Osservanti, di dove fu spostata dopo pochi anni. Per informazioni storiche e tecniche cfr. le relative schede di L. Righi Guerzoni, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 218-219, 223-225. Sull'opera di Begarelli, anche in rapporto ad Alfonso Lombardi, Weil-Garris 1982.

¹¹ Bonsanti, Piccinini 2009, *passim*. Non altrimenti provata la commissione di tredici statue da parte del monastero di San Lorenzo di Aversa, né quella di opere non precisate a Pavia, menzionate da Vedriani 1662, p. 51; né la presenza di lavori dell'artista in Santa Giustina a Padova e San Benedetto a Ferrara, citata da Forciroli 2007, p. 100.

¹² Stando a Forciroli (2007, p. 100), biografo pressoché contemporaneo, l'artista si sarebbe offerto oblato proprio in San Pietro, dove poi ebbe sepoltura. Tiraboschi 1786, p. 325 osserva però di non aver trovata traccia di questa circostanza nei libri del monastero.

¹³ Le due statue femminili misurano 200 cm di altezza; 210 cm le maschili. La commissione è documentata da una minuta notarile del 15 febbraio 1532 recentemente rintracciata (v. *La chiesa di San Pietro a Modena* 2006, p. 227), mentre la messa in opera nel 1536 è ricordata da Lazarelli 1710-1729, vol. II, c. 214, sulla base di documenti non più reperibili.

Nel 1770 Gian Filiberto Pagani ricorda poi che «negli angoli della crociera del grande Dormitorio sonovi quattro Statue poste sopra piedistalli»¹⁴. Oggi collocate su basi in cemento accostate ai pilastri della navata centrale della chiesa, le statue furono dunque progettate per essere poste all'incrocio dei due lunghi bracci del dormitorio, uno spazio ancora leggibile benché gravemente danneggiato dalla frammentazione subita dal monastero a causa delle soppressioni e dal lungo abbandono¹⁵. Se ne conserva il corridoio che si sviluppa in direzione sud-nord, lungo 69,4 metri e largo 3,62 metri, caratterizzato da volta sostenuta da peducci. A due terzi circa della lunghezza, nonostante le pareti siano state tamponate, si riconosce l'innesto del braccio trasversale sviluppato in direzione est-ovest, sottolineato dai peducci in cotto che ne coronavano i pilastri angolari, la cui qualità e appartenenza alla bottega di Begarelli è individuabile anche sotto la pesante ridipintura, e dalla volta a crociera, attualmente aperta su un lucernario (fig. 2)¹⁶. Nonostante le tramezzature, la struttura del corridoio è ancora pienamente leggibile in pianta e possiamo appurare che misurava 78,4 metri in lunghezza, per un'ampiezza di 6,02 metri. Tenendo presenti da un lato la planimetria dei corridoi, dall'altro le statue, il cui dorso presenta un lieve schiacciamento, è ragionevole pensare che esse non furono collocate in nicchie ma dovettero da subito essere poste su piedistalli liberi addossati agli angoli della crociera, come Pagani avrebbe ricordato più tardi¹⁷. In coerenza con questa collocazione, Begarelli costruisce le figure facendo appello alla visione di uno spettatore in movimento, ricorrendo a efficaci soluzioni compositive che scardinano sottilmente la frontalità: si vedano il leggero ruotare della figura della Vergine in rapporto al piccolo Gesù, e l'incurvarsi delle spire del serpente schiacciato dal suo piede nel gruppo della *Vergine con il Bambino*; il vivace movimento degli angeli che accompagnano *Santa Giustina* e *San Pietro*, e la posizione dell'angelo che siede ai piedi di *San Benedetto* reggendone mitra e pastorale, decisamente rivolto a sinistra¹⁸ (figg. 3-6). Begarelli conferisce a ciascuna statua un leggero movimento, facendone figure che danno vita a un'azione, piuttosto che stanti. Mentre schiaccia col piede la testa del serpente, Maria porge alla vista del fedele il Bambino: è l'Immacolata che trionfa su Satana, come profetizzato all'inizio della Bibbia (*Genesi* 3, 14-15), e offre Gesù nella sua nudità, con un chiaro rimando all'in-

¹⁴ Vasari 1967, vol. VI, pp. 341-342; Pagani 1770, p. 61.

¹⁵ Su queste vicende cfr. in particolare Soli 1992. I piedistalli su cui sono collocate le statue sono alti 154 cm.

¹⁶ Il lucernario attuale non risale all'impianto cinquecentesco, ma non è possibile stabilire se in precedenza vi fosse un elemento analogo di dimensioni più contenute; il corridoio sud-nord è illuminato da oculi posti all'altezza delle lunette, a campate alterne, ora in parte tamponati. Sui peducci si veda L. Righi Guerzoni, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 202-203.

¹⁷ Cfr. Frisoni 1984, p. 129; Bonsanti 1992, p. 169.

¹⁸ Attenta e condivisibile la lettura stilistica di Frisoni 1984.

carnazione del Redentore e alla salvezza che ne deriva per il genere umano¹⁹. San Benedetto, in veste di abate²⁰, è ritratto con le labbra dischiuse, quasi si accingesse a pronunciare il precetto estratto dalla sua *Regola* (IV, 21), iscritto sulla coperta del libro che apre davanti a sé: «Nihil amoris Christi praepone-re» («Non anteporre nulla all'amore di Cristo»), che costituisce la sintesi del programma di vita dei monaci. Importante è la presenza dell'angelo accanto ai santi Pietro e Giustina: *San Pietro*, con un libro appoggiato al fianco sinistro, brandisce con energia le chiavi che l'angioletto sembra pronto ad acchiappare nel caso cadessero; *Santa Giustina* sembra avere interrotto la lettura del libro che tiene nella destra per giocare con l'angelo. In origine la statua della Santa doveva recare anche gli altri suoi attributi tradizionali, la palma e il pugnale confitto nel petto: sono perduti, ma ne resta traccia sia nel foro visibile fra le pieghe della veste all'altezza del cuore, sia nell'incisione che illustra l'opera nel volume dedicato a Mazzoni e a Begarelli da Galvani, Malmusi e Valdrighi nel 1823, dove compaiono entrambi (fig. 7)²¹.

È emblematica la scelta dei monaci di ornare con statue la crociera del dormitorio: si tratta di una parte del monastero cruciale per i Cassinesi, ed è la prima su cui solitamente si interviene dopo l'ingresso di un cenobio nella Congregazione²². La sua riprogettazione è infatti conseguenza diretta della riforma della *Regola* benedettina operata da Ludovico Barbo che, accanto alla preghiera comunitaria in coro, conferisce importanza e peso sostanziali alla preghiera individuale. Per questa ragione i dormitori cambiano aspetto, assumendo dimensioni inedite, dal momento che all'ambiente comune vanno sostituite le celle singole come previsto da Barbo, e di conseguenza i corridoi di accesso alle celle, percorsi con maggiore frequenza, acquistano un profondo significato. Se ne deduce quanto siano importanti le statue commissionate a Begarelli, chiamate a vegliare proprio su quest'area²³.

Indagando sulla devozione cassinese, sembra di poter avanzare un'ipotesi

¹⁹ Come Steinberg 1983 ha mostrato in uno studio fondamentale, la nudità del Bambino ha un significato teologico molto sentito nel corso del Rinascimento, costantemente sottolineato dall'arte.

²⁰ Con mitra, pastorale e piviale. Del pastorale si conserva il ricciolo in terracotta; quanto all'asta e al nodo, entrambi in legno, il solo elemento originale sembra essere il tempietto poligonale con nicchie, che reca tracce di cromia bianca, mentre gli altri elementi sembrano essere stati sostituiti in epoca più tarda, così come le chiavi del *San Pietro*. Sulla passamaneria del piviale, fra ornati vegetali, sono raffigurate entro nicchie le sante Barbara, Caterina d'Alessandria e una figura di Santa con una croce. Sul motivo a intreccio che accompagna il bordo si sono rinvenute tracce di oro in foglia, preziosa testimonianza della policromia originale finora sfuggita (fig. 8).

²¹ Galvani, Malmusi, Valdrighi 1823, tav. non numerata. L'incisione è opera di Giulio Tomba, su disegno di Giuseppe Guizzardi.

²² Si vedano gli studi di Guidarelli 2017 e 2020.

²³ A proposito dei valori di fede che un'opera per certi aspetti analoga, quale la decorazione del convento di San Domenico a Firenze da parte dell'Angelico, comporta, si veda Verdon 2006, in particolare pp. 77-79.

per cercare di circoscrivere e meglio definire la funzione attribuita alle statue, che non fu certo puramente ornamentale. Dal *Modus meditando et orandi*, lo scritto con cui nel 1440 circa, al termine della sua vita, Ludovico Barbo consegna alla Congregazione un programma e un percorso di preghiera e di meditazione, emerge un convinto affidamento alle immagini, punto fondamentale per comprendere l'interesse cassinese per le arti²⁴. Nel testo ogni monaco viene spronato ad accingersi alla preghiera affidandosi all'intercessione di Maria e dei Santi²⁵, e in seguito, al fine di accedere al «*primus gradus orandi*», è indotto a far ricorso all'«*imaginatio*», che potremmo definire un'intensa capacità di visualizzazione. Tramite essa il monaco potrà dare vita visivamente, e quasi fisicamente, alla presenza di Maria Vergine davanti a Dio, immaginandola splendidamente illuminata («*omni corusca splendore*»), mentre accompagna e sostiene la sua preghiera:

His vero succedat imaginatio eandem beatissimam Dominam intuendi in te benigne aspiciendo perseverantem, tuamque deprecationem suscipientem, atque pie suo sacratissimo Filio Jehsu Christo commendantem²⁶.

A questo punto («*Qua imaginatione completa*»), Barbo raccomanda al monaco di scegliere dodici Santi («*eligendi erunt 12 Sacti*») che, attorniano Maria al cospetto di Cristo e delle coorti angeliche, possano essergli spiritualmente di aiuto in altrettante invocazioni successive²⁷. Dato che il *Modus* intende accompagnare i monaci alla preghiera individuale, ognuno di loro è invitato a scegliere liberamente le dodici figure. Tuttavia, la collocazione all'incrocio dei bracci del dormitorio modenese delle statue di Maria e dei tre Santi non sembra estranea a questa pratica verso cui Barbo indirizza la Congregazione. Considerando le statue in questa prospettiva, ci si avvede infatti che esse tracciano nel loro insieme una sorta di genealogia della devozione comune, evocando visivamente le figure tutelari a cui tutti i monaci avrebbero potuto appellarsi nella preghiera individuale: oltre a Maria con il Bambino, l'apostolo Pietro cui il monastero è intitolato, san Benedetto, fondatore del monachesimo e dell'Ordine, e Giustina, cui in origine la Congregazione era intitolata²⁸. Tanto è vero che Begarelli, e sia detto per inciso, sarà chiamato di lì a poco dai monaci di San Giovanni Evangelista a Parma a dare vita a una soluzione in tutto analoga, modellando gruppi più complessi in ragione del maggiore spazio concesso dai bracci di quel dormitorio, e dedicandoli a *Maria con il Bambino e san*

²⁴ Per le premesse di questo atteggiamento cfr. Leclercq 1957 e 1989, in particolare il capitolo L'«*otium monasticum*» come abito di creazione artistica.

²⁵ Lo si può leggere in Barbo 1856; si veda p. 282 per il punto qui discusso: «*beatissimam Matrem tuam Virginem Mariam cum Sanctis, quos invoco ad intercedendum pro me*».

²⁶ Ivi, p. 283.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Per la diffusione del culto di Giustina nella Congregazione cfr. Penco 1992, p. 52 e nota 42.

Giovannino, al titolare del monastero *San Giovanni Evangelista*, al fondatore *San Benedetto*, e a *Santa Felicità con il figlio san Vitale*²⁹.

Il sottile movimento e l'espressione meditativa dei Santi, venata di una delicata letizia particolarmente in Maria e in santa Giustina, alla quale si unisce l'aspetto giocoso impresso alle composizioni dagli angeli (autentici bambini con le ali), corrispondono profondamente alla spiritualità composta e venata di sentimenti umanistici della Congregazione³⁰.

3. *Il Compianto sul corpo di Cristo*

Al 1544 risale la commissione della seconda opera di Begarelli, a proposito della quale Tommasino de' Bianchi lascia una testimonianza importante il 30 marzo 1546:

El Reverendo padre abbatto (...) don Peregrino del Erro (...) che alli anni passati ha fatto fare e finire fabrica magnifica in detto luoco, questo di me ha mostrato (...) tutta la fabrica finita et la sua bela segrestia etiam el suo bel capitolo (...) con certe bele figure de relevo cioè uno Christo morto e altro belo adornamento non finito fatto de mane de M.º Antonio Begarello cittadino modenese³¹.

L'opera vista da de' Bianchi è il *Compianto sul corpo di Cristo* (fig. 9), oggi conservata in chiesa nella cappella del Santissimo Sacramento, a destra del presbiterio. Essa viene realizzata durante la seconda stagione abbaziale di Pellegrino degli Erri in San Pietro (1544-1549), una fase di eccezionale vitalità per il monastero. In questi anni sono portati a compimento il Capitolo e la sagrestia, come Tommasino documenta nella *Cronaca*, e viene impostato un notevole ampliamento del monastero, che i monaci saranno immediatamente costretti a ridimensionare a causa dell'eccessiva contiguità con la nuova cinta

²⁹ Il braccio più lungo del corridoio del dormitorio di San Giovanni Evangelista misura 151,80 x 4,65 metri. Il termine *ante quem* per la datazione delle statue è fornito da un documento del 1543. Cfr. L. Fornari Schianchi, in Adorni 1979, pp. 146-153; Bonsanti 1992, pp. 190-195; L. Righi Guerzoni, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 245-246. Come si è scritto, quest'interpretazione è frutto di un'ipotesi. Non si intende sostenere che le statue fossero proposte alla devozione dell'intera comunità in modo diretto e per così dire meccanico, ma sottolineare la relazione, a nostro giudizio più che probabile, fra la scelta di collocare le statue in quest'area dei monasteri e l'importanza quasi plastica riconosciuta alle immagini da Barbo.

³⁰ Esempari da questo punto di vista gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma; cfr. Collett 2006.

³¹ De' Bianchi 1867-1881; vol. VIII, p. 165. Tiraboschi 1786, p. 319 fa riferimento al documento di commissione, non più rintracciabile. A proposito di Pellegrino degli Erri, si ricordi che era già stato abate in San Pietro dal 1537 al 1542, poi per alcuni mesi in San Sisto a Piacenza prima di tornare a Modena (cfr. Ceriotti 2019, pp. 90-91).

muraria cittadina, allora in costruzione per volontà del duca Ercole II³². Negli stessi anni la chiesa viene arricchita della pala d'altare maggiore con il *Martirio dei santi Pietro e Paolo* di Nicolò dell'Abate, della transenna del coro ligneo realizzata in terracotta e marmo su disegno di Begarelli, e della decorazione dell'organo, che prevede la pittura delle portelle e della tribuna, ma anche dei sottarchi della struttura architettonica su cui la grande macchina si regge³³.

In questo fervore promosso dall'abate degli Erri, Begarelli è chiamato a creare il gruppo plastico per la nuova Sala capitolare. Dai documenti a nostra disposizione si ricava che esso viene trasferito nell'attuale collocazione, una nicchia ricavata nella cappella del Santissimo Sacramento a poco più di tre metri da terra, poco prima del 1628, in occasione della creazione di un nuovo Capitolo: è dunque probabile che abbia subito quest'unico spostamento, e le condizioni discrete dell'opera suggeriscono che esso fu condotto con particolare prudenza³⁴.

Concepito, come le statue appena discusse, per la fruizione riservata dei monaci, anche il *Compianto* deve essere compreso in questa dimensione. Gesù deposto dalla croce, il corpo abbandonato parallelamente alla base dell'opera, è sostenuto da Giuseppe di Arimatea e contemplato dalla Vergine in lacrime, inginocchiata e premurosamente sostenuta da san Giovanni, anch'egli in lacrime. Due angeli in volo, colti in un pianto disperato, completano il gruppo³⁵. La base dell'opera presenta una cesura tra le figure di Giuseppe e di Cristo, e quelle di Maria e san Giovanni, e si ha l'impressione che i due gruppi siano stati lavorati e montati separatamente, per essere composti in seguito. Il retro delle statue di Giuseppe, di san Giovanni e della Vergine è piuttosto schiacciato e lasciato allo stato di abbozzo. Se ne ricava che il gruppo fu concepito per uno spazio non troppo diverso dalla nicchia in cui è attualmente alloggiato, la cui dimensione può quindi contribuire a dare indicazioni utili sulla sede originaria e sulla percezione che se ne doveva avere. Ben difficilmente l'opera fu progettata per essere vista dal basso, come accade oggi: al contrario, l'osservazione suggerisce che fosse collocata all'altezza dell'occhio o poco sopra,

³² Per questa vicenda a dir poco incresciosa si vedano le annotazioni dello stesso De' Bianchi 1867-1881, vol. IX, pp. 280-302, relative al mese di agosto 1546.

³³ Per Nicolò si potrà fare riferimento alla tesi di dottorato, ora in via di conclusione, di G. Brusori, *Per Nicolò dell'Abate pittore e disegnatore*, XXXIV ciclo, Università di Bologna-École Pratique des Hautes Études - Université PSL (rel. S. Cavicchioli, S. Frommel). A proposito dell'organo cfr. Cavicchioli 2014; sulla transenna e il coro Talignani 2017.

³⁴ Non a caso il gruppo è fra le opere meglio conservate e leggibili, come gli studi hanno sempre rilevato. Cfr. M. Dugoni, in *La chiesa di San Pietro a Modena* 2006, p. 98 con riferimento ai documenti e alle fonti; Vandelli 2017, p. 111.

³⁵ Il gruppo misura 190 cm di lunghezza e 95 cm circa di profondità; 150 cm è l'altezza della figura di san Giovanni; i due angeli hanno un'altezza di 80 cm (40 cm di ampiezza, 20 di profondità). La figura del devoto che sorregge il corpo di Gesù è verosimilmente identificabile con Giuseppe di Arimatea, anche se non vi è certezza in tal senso.

e che Begarelli abbia creato una sorta di pala d'altare, inserendola in una cornice (cui potrebbe riferirsi il «belo adornamento non finito» di cui parla de' Bianchi) che coinvolgesse il moto degli angeli³⁶.

La Sala capitolare coeva è identificabile con l'ambiente ancora esistente accanto alla sagrestia, e che oggi funge da seconda sagrestia³⁷. Riconoscibile grazie alla caratteristica soluzione architettonica della porta centrale d'ingresso affiancata da due finestre, all'epoca affacciate sul loggiato sud del chiostro della Porta, è un ambiente con volta a lunette su peducci. Credo si possa ipotizzare che il gruppo di Begarelli fosse collocato al centro della parete breve di fronte all'ingresso, probabilmente al di sopra del sedile dell'abate, ora scomparso, in una disposizione che trova confronti in contemporanee realtà cassinesi (fig. 10)³⁸. La parete presenta due finestre laterali che affiancano un tratto di muro pieno, al centro del quale resta traccia di una nicchia lievemente strombata e successivamente tamponata, la cui misura concorda pienamente con quella della nicchia creata per il gruppo nella cappella del Santissimo³⁹. Attualmente la nicchia presenta una profondità di 47,5 cm e lo stato del muro, completamente compromesso da interventi recenti, non permette di appurare se in origine ne fosse stata ricavata una più profonda in grado di racchiudere il gruppo del *Compianto*, o se invece esso fosse disposto su una struttura aggettante rispetto alla parete, verosimilmente racchiuso dall'«adornamento» menzionato da de' Bianchi in modo da coinvolgere anche i sedili⁴⁰.

Certamente la composizione del gruppo, che prevede una collocazione entro uno spazio ristretto, fa pensare a quella dei tanti *Compianti* della tradizione padana⁴¹: ma quest'ultima, come si è già accennato, non è che il punto di partenza. Sembra evidente che il risultato a cui miravano i monaci, e Begarelli con loro, fosse molto diverso dall'impressione di trovarsi di fronte a persone vive perseguita dai gruppi in terracotta policromi⁴². Le figure di Begarelli sono più piccole del naturale e la dignità dei loro gesti, in origine certamente accentuata dal colore bianco, rende l'azione rappresentata paradigmatica, piuttosto che

³⁶ Begarelli aveva già realizzato un'opera analoga con la *Natività (o Presepio)* del 1527, collocata nel Duomo cittadino entro una nicchia al di sotto della pala di Dosso Dossi con *Madonna con il Bambino in gloria e Santi*, quasi a fungere da predella tridimensionale. Cfr. S. Cavicchioli, in Frugoni 1999, pp. 329-331; L. Righi Guerzoni, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 221-222.

³⁷ Lo spazio misura 10,98 × 7,28 m ed è alto 6,58 m. Si vedano Vandelli 1984, p. 70; Tonelli 2017, pp. 84-85.

³⁸ Si confrontino in particolare la Sala capitolare del monastero di Praglia, presso Padova, affrescata da Girolamo del Santo (Magani 2013, p. 348), e quella del monastero di San Giacomo a Pontida, decorata dai Marinoni, per la cui attività si rimanda a Paratico 2008.

³⁹ La parete fra le due finestre misura 312 cm, mentre la misura della nicchia è 192 cm, sostanzialmente coincidente con i 190 cm della base del gruppo.

⁴⁰ L'aggetto necessario, considerando che la profondità del gruppo plastico è di circa 95 cm, non avrebbe superato i 50 cm.

⁴¹ Ravaglia 2019.

⁴² Interessanti le considerazioni di Weil-Garris 1982; cfr. anche Graham 2018.

intensamente, o addirittura violentemente, realistica. La scena esprime un pathos altissimo grazie al concentrarsi del gruppo entro una geometria piramidale culminante nella figura di san Giovanni, che si china a proteggere la Vergine dolente. È cruciale il ruolo di Giuseppe di Arimatea, che col suo gesto sostiene e al tempo stesso sembra offrire Gesù alla contemplazione dei monaci, così da fondere in un unico momento il compianto e l'ostensione del corpo di Cristo, la cui figura sottile significativamente quasi coincide con la lunghezza di base della composizione. Portando in questo modo lo sguardo dell'osservatore a concentrarsi su Cristo, l'opera induce alla meditazione sul suo sacrificio, beneficio offerto per la redenzione dell'umanità che è all'origine del sacramento dell'Eucarestia e elemento centrale della teologia e devozione dei Cassinesi⁴³. L'apice emotivo dell'opera è la figura di Maria, il cui sguardo si posa sul figlio con un dolore reso particolarmente acuto e struggente, per contrasto, dalla bellezza del corpo di Gesù, che l'osservatore ha di fronte a sé. Begarelli ne catalizza ulteriormente l'attenzione, muovendolo alla partecipazione attraverso due dettagli toccanti: il braccio abbandonato⁴⁴ e il bel volto inerte rovesciato in avanti, reso visibile dallo scostarsi della ciocca pesante, indurita e rappsa dal sangue e dal sudore a causa delle sofferenze patite. E di nuovo la figura di Giuseppe d'Arimatea assume un ruolo cardine, poiché è costruita in modo che l'osservatore ne colga lo sguardo in contemplazione di Maria sofferente: particolare che avrebbe potuto accompagnare i padri raccolti in Capitolo a immedesimarsi con il dolore della Vergine, per una meditazione anche umanamente coinvolta (fig. 11).

Il ruolo di mediazione svolto dal gruppo plastico è profondamente coerente con il *Modus orandi et meditandi*, col quale Barbo ha trasmesso alla Congregazione una spiritualità improntata alla visualizzazione. Il vedere ha un'importanza sostanziale, è anzi una necessità per la preghiera e la meditazione dei monaci⁴⁵, tanto che Jean Leclercq ha potuto notare che nel breve testo del *Modus* il verbo «fingere» ricorre ben trentasei volte, spronando il monaco a immaginare visivamente i fatti sacri («finge te videre...», si legge di frequente)⁴⁶.

Questo porta a riflettere su un ulteriore aspetto dell'opera di Begarelli, la finitura bianca di cui si conserva traccia in alcuni punti del *Compianto*. Il rifiuto della policromia da parte dell'artista è stato messo in relazione con l'intenzione di assimilare visivamente la terracotta al marmo, come adombrato

⁴³ Collett 2006. A questo proposito mi permetto di rimandare a Cavicchioli 2017a e 2017b.

⁴⁴ Non è il caso di soffermarsi su questo motivo, se non per ricordare che esso compare nella *Pietà* attribuita a Pellegrino Munari, che doveva trovarsi in San Pietro dal 1520 circa, ispirata all'incisione di Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello (Bartsch XIV.40.34), per la quale cfr. C. Stefani, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 144-145.

⁴⁵ Come sintetizza Tracy Cooper: «Congregation spirituality was particularly oriented to visuality as a technique for attaining a higher state of being» (Cooper 2021).

⁴⁶ Leclercq 1984. Al verbo «fingere» si affiancano «immaginare», «vedere», «contemplare»: riferimenti ad azioni che invitano alla visualizzazione.

da Vasari nel passo citato sopra e nel noto elogio che, a detta dell'autore, Michelangelo avrebbe fatto dell'opera del plastico modenese («Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche»)⁴⁷. Sebbene legittima, questa lettura ha il limite di interpretare la scelta dell'artista al ribasso, come un implicito riconoscimento dell'inferiorità della terracotta rispetto alla pietra. Sembra piuttosto giusto sottolineare quanto l'abbandono della policromia sia conseguente rispetto alla presa di distanza dalla tradizione plastica padana e corrisponda a una scelta espressiva precisa, di cui si fatica a comprendere pienamente la portata a causa della perdita del colore di superficie. Com'è noto, la tormentata storia conservativa delle opere, molto comune a questo genere di sculture, ne condiziona la lettura: oltre ad aver subito spostamenti che rendono impossibile ricostruirne con certezza la composizione d'origine, esse sono state oggetto di molteplici ridipinture e rinzaffi, che ne hanno alterato i valori plastici e appunto la cromia, spesso resa piatta e sorda⁴⁸. A questo proposito credo sia importante accennare al recente ritrovamento di alcuni significativi frammenti del *Monumento funebre Beliardì*, fatto a pezzi nel 1807, durante gli scavi archeologici condotti nella chiesa di San Francesco a Modena in occasione del rifacimento della pavimentazione⁴⁹. Quest'opera di Begarelli, documentata al 1529, risale infatti ad anni vicini alla creazione delle quattro statue per San Pietro, e condivide con le committenze cassinesi di Modena l'essere il frutto di un periodo di particolare maturità creativa dell'artista⁵⁰. Inoltre, la distruzione precoce ha salvaguardato l'opera dai rifacimenti: i frammenti superstiti, rimasti sepolti fra i detriti al di sotto del pavimento, presentano una stesura di colore bianco di grande qualità e trasparenza, finemente illuminata da preziosi rialzi in oro⁵¹, che può restituirci la consistenza della superficie originaria dei lavori begarelliani (fig. 12). Tenendo presente questa materia, vorrei suggerire alcune riflessioni finali, dal momento che la scelta della superficie bianca appare cruciale anche alla luce del rapporto con i Cassinesi.

⁴⁷ Vasari 1967, vol. VII, pp. 239-240.

⁴⁸ Fondamentali le pagine di Bonsanti 1992, pp. 33-40.

⁴⁹ Labate, Benassi 2007. Gli scavi furono condotti per iniziativa e con la direzione scientifica di Donato Labate della Soprintendenza Archeologica dell'Emilia-Romagna dalla Cooperativa archeologica Ares di Ravenna (direttore tecnico di scavo Francesco Benassi).

⁵⁰ Cfr. la scheda di D. Ferriani, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 160-165.

⁵¹ Essi rimandano alle analoghe tracce ritrovate in questa occasione sul piviale del *San Benedetto*, cui si è fatto cenno sopra (cfr. fig. 8). L'analisi dei frammenti del *Monumento* (attualmente conservati nei depositi della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara) presenta elementi di maggiore interesse rispetto a quella delle trentuno statue begarelliane realizzate per San Benedetto Po negli anni dal 1541 circa al 1559. Il complesso polironiano, infatti, mostra una certa stanchezza creativa ed esecutiva, segnalando l'intervento della bottega (cfr. Venturi 1935, pp. 638-640; Bonsanti 1992, pp. 222-228; P.A. Viola, in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 247-250). È tuttavia apprezzabile l'intervento di restauro condotto dallo Studio Billoni & Negri su alcune statue, alla cui relazione tecnica si rimanda comunque per l'analisi dei materiali.

Lo studio delle coeve committenze artistiche di diversi monasteri cassinesi mostra una diffusa propensione per le decorazioni a monocromo: si va dal ciclo di affreschi che ornava il chiostro Grande di Santa Giustina ai fregi delle chiese abbaziali dei monasteri padani più vicini a San Pietro, quali San Giovanni Evangelista a Parma, San Sisto a Piacenza e San Benedetto Po, per non citare che i principali⁵². Pur nella diversità delle imprese e degli artisti, il dato comune a questi cicli è evidente e può essere in primo luogo messo in rapporto con l'interesse umanistico per l'antichità coltivato dai monaci della Congregazione, che apprezzano un'arte tesa a emulare i bassorilievi classici, come si osserva in questi casi. Ma queste stesse decorazioni sono legate da un secondo comun denominatore: una forte finalità teologica, che si traduce nell'adozione di immagini emblematiche e simboliche, sovente accompagnate da iscrizioni che recano passi biblici e profetici⁵³. In queste opere, e in generale nell'arte sacra, l'assenza di colore attenua o elide addirittura la valenza narrativa dell'immagine, promuovendo la trasmissione di livelli di significato che vanno oltre quello letterale, per così dire, favorendo l'astrazione, e dunque la meditazione⁵⁴.

Su questo terreno mi sembra convergano la volontà di Begarelli di perseguire fin dai primi lavori una resa concentrata e quasi sublimata dei soggetti raffigurati, e il valore attribuito dai Cassinesi all'arte come strumento di elevazione spirituale e di accompagnamento della preghiera: si tratta di un incontro fondato su un'affinità che potremmo definire elettiva, su cui è poi maturata l'arte di Begarelli al servizio della Congregazione.

Sebbene il tempo abbia privato ovunque le opere dell'artista della tinta originaria, è interessante osservare come proprio i lavori condotti per i monasteri

⁵² È particolarmente rilevante notare che Giulio Mancini riconosce la pittura a monocromo come caratteristica dei benedettini: «Succede il modo di dipingere a terretta verde, azzurra o rossa, che conviene con il chiaro oscuro nel modo d'operar a fresco et ad olio differente, che non adopra li chiari e li scuri come quello, ma nella medesima terretta vi è più chiaro e men chiaro per esprimer l'ombre, la profondità e la lontananza. Di questo modo se ne vede (...) molte per questi monasterij di Monaci Neri, come in Santa Giustina di Padova, e fu modo assai usato nel secolo passato». Mancini 1956, p. 18.

⁵³ A proposito del chiostro di Santa Giustina si veda il fondamentale Billanovich 1969; Savy 2020; per San Giovanni Evangelista Chiusa 2017; per la decorazione in San Sisto Cavicchioli 2017a.

⁵⁴ Cfr. Zaru 2011 e Lehmann *et al.* 2018, in particolare le osservazioni introduttive di Claudia Lehmann, pp. 43-47 e il saggio di Monica Latella, pp. 367-380. È interessante rilevare che alcuni cenobi agostiniani, fra Quattro e Cinquecento, commissionano cicli decorativi eseguiti a monocromo e accompagnati da iscrizioni (si vedano gli affreschi allegorici nella biblioteca del convento di San Barnaba a Brescia, ritenuti di Giovan Pietro da Cemmo e eseguiti nel 1490-1499 circa), e le *Storie di sant'Agostino* nel chiostro dell'eremo di San Salvatore a Bosco di Lecceto, attribuite al Maestro di Sant'Ansano, del 1439-1442; cfr. Cosma, Pittiglio 2015, pp. 322-326; 418-429). Varrà dunque senz'altro la pena compiere una ricognizione per verificare possibili relazioni, sebbene al momento gli studi sugli eremitani di Sant'Agostino non sembrano essersi occupati della questione. A questo proposito ringrazio Alessandro Rovetta.

cassinesi sembrano avere meglio resistito, subendo nei secoli passati meno ritocchi, a dimostrazione forse del rispetto che se ne aveva. Altrettanto sintomatico è il fatto che negli anni Settanta del Cinquecento, il modenese Francesco Forciroli abbia dovuto registrare la scelta di far dipingere in policromia i mirabili gruppi del *Compianto ai piedi della croce* e della *Deposizione* ricordati sopra, sacrificando il bianco originale. È importante la sua testimonianza di uomo colto, in particolare laddove, deplorando l'accaduto, annota che essi

erano stimati molto più belli et vaghi, prima che fossero con colori piuttosto imbrattati e immascherati che ornati, essendo lasciati dall'istesso maestro con biacca in maniera bianchi, che figuravano candidissimo marmo come tutte l'altre sue opere⁵⁵.

A oltre cinquant'anni dalla loro realizzazione, la distanza delle opere di Begarelli dal realismo dei *Compianti* padani, che le aveva rese così prossime alla sensibilità cassinese, risultava evidentemente poco accettabile in contesti devoti come l'oratorio di una confraternita e una chiesa francescana.

Riferimenti bibliografici / References

- Adorni B., a cura di (1979), *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Parma: Cassa di Risparmio.
- Barbo L. (1856), *Forma orationis et meditationis*, in G. De Cisneros, O.S.B., *Exercitatorium spirituale*, Regensburg: Manz, pp. 277-304.
- Billanovich M.P. (1969), *Una miniera di epigrafi e di antichità. Il Chiostro Maggiore di S. Giustina a Padova*, «Italia medioevale e umanistica», 12, pp. 197-294.
- Boillet E. (2013), *Degli Erri, Pellegrino*, in *Ereticopedia. Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, a cura di D. Santarelli, <<http://www.ereticopedia.org/pellegrino-degli-erri>>, 19.07.2021.
- Bonsanti G. (1992), *Antonio Begarelli*, Modena: Banca Popolare dell'Emilia-Romagna.
- Bonsanti G., Piccinini F., a cura di (2009), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni | Antonio Begarelli: sculture del Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo-7 giugno 2009), Modena: Franco Cosimo Panini.

⁵⁵ Forciroli 2007, p. 100. A proposito dell'intervento relativo al colore si vedano le già citate schede di L. Righi Guerzoni in Bonsanti, Piccinini 2009, pp. 218-219, 223-225. Ricordo che il *Compianto* era collocato nell'oratorio della Compagnia di San Bernardino e la *Deposizione* in una chiesa di Minori Osservanti.

- Campanini G., a cura di (2012), *Il Compianto di Niccolò dell'Arca a Santa Maria della Vita*, Bologna: Editrice Compositori.
- Cavicchioli S. (2014), *Re David nella decorazione dell'organo dell'abbazia benedettina di San Pietro a Modena (1524-1546)*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. Élise Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet, Genève: Librairie Droz, pp. 291-314.
- Cavicchioli S. (2017a), *The fresco decoration of the church of the Cassinese monastery of San Sisto in Piacenza, Italy: meaning and function*, in *Equipamentos Monásticos e prática espiritual*, a cura di M. De Lurdes Craveiro, Lisboa: Bens Culturais da Igreja, pp. 9-23.
- Cavicchioli S. (2017b), *La decorazione plastica e pittorica della basilica di San Benedetto Po: una meditazione per immagini sulla storia della salvezza*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 143-158.
- Cavicchioli S., Vandelli V., a cura di (2014), *“Su questa pietra...”. Nuovi studi e ricerche sull'abbazia benedettina di San Pietro in Modena*, Modena: Franco Cosimo Panini.
- Cavicchioli S., Vandelli V., a cura di (2017), *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, Modena: Franco Cosimo Panini.
- Cerriotti L. (2019), *Contributo alla cronologia abbaziale dei monasteri cassinesi (1419-1810)*, Parma: Tipografie Riunite Donati.
- Chiusa M.C. (2017), *Per Correggio 'benedettino': un nuovo documento*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 169-178.
- Ciancabilla L. (2006), *L'opera di Antonio Begarelli*, in *La chiesa di San Pietro*, a cura di E. Corradini, Modena: Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, pp. 215-228.
- Corradini E. (2006), *La chiesa di San Pietro a Modena*, Modena: Fondazione Cassa di Risparmio di Modena.
- Cosma A., Pittiglio G., a cura di (2015), *Iconografia agostiniana. Il Quattrocento*, Roma: Città nuova, I tomo.
- Lehmann C., Gramaccini N., Rößler J., Dittelbach T., a cura di (2018), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300-1500*, Berlin: De Gruyter.
- Collett B. (1985), *Italian Benedictine Scholars and the Reformation*, Oxford: Clarendon Press.
- Collett B. (2006), *Correggio, Isidoro Clario, Zarlino and the Restoration of 'Imago Dei'*, in *Isidoro Clario, 1495ca.-1955: Umanista Teologo tra Erasmo e la Controriforma*, a cura di F. Formenti, G. Fusari, «Brixia Sacra», pp. 109-124.
- Cooper T. (2021), *Intermediality, Image & Text in the construction & circula-*

- tion of Cassinese identity, in *The network of Cassinese arts in Renaissance Italy*, a cura di A. Nova, G. Periti, Roma: Officina Libraria, pp. 95-112.
- De' Bianchi detto de' Lancellotti T. (1867-1881), *Cronaca modenese*, in *Monumenti di storia patria delle province modenesi*, a cura di C. Borghi (voll. II-VII), L. Lodi (voll. VIII-XI), Parma: Pietro Fiaccadori, voll. V-XI.
- Ferretti M. (1982), *Ai margini di Dosso (tre altari in San Pietro a Modena)*, «Ricerche di storia dell'arte», 17, pp. 57-75.
- Ferretti M. (1992), *In Piazza e in Museo. Intorno alla Madonna del Begarelli*, in *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, a cura di E. Pagella, Modena: Panini.
- Forciroli F. (2007), *Vite dei modenesi illustri*, a cura di S. Cavicchioli, Modena: Aedes Muratoriana.
- Frisoni F. (1984), *Antonio Begarelli e le sculture di San Pietro*, in *San Pietro mille anni di storia e arte*, Modena: Cassa di Risparmio, pp. 134-136.
- Frugoni C., a cura di (1999), *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena: Panini.
- Galvani C., Malmusi C., Valdrighi M. (1823), *Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli celebri plastici modenesi e le pitture eseguite nelle sale del palazzo dell'Illustrissima Comunità di Modena da Niccolò Abati, Bartolomeo Schedoni ed Ercole Abati*, Modena: Vincenzi.
- Ghidiglia Quintavalle A. (1965), *San Pietro in Modena*, Modena: Lions Club.
- Graham H. (2018), *Compassionate suffering: somatic selfhood and gendered affect in Italian lamentation imagery*, in *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish Americas*, a cura di H. Graham, L.G. Kilroy Ewbank, Leiden-Boston: Brill, pp. 82-115.
- Guidarelli G. (2017), *Note sulla ricostruzione del monastero di Praglia*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 39-54.
- Guidarelli G. (2020), *L'architettura del monastero e della basilica di Santa Giustina nel XV e XVI secolo*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. Baldissin Molli, F.G.B. Trolese, Roma: Viella, pp. 287-304.
- Klebanoff R. (2000), *Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell'Arca's Lamentation over the Dead Christ for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. Wisch, D. Cole Ahl, New York: Cambridge University Press, pp. 146-172.
- Labate D., Benassi F. (2007), *Notizie degli scavi e delle ricerche archeologiche nel Modenese (2007)*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», XI, XXXI, pp. 326-328.
- Lazarelli M.A. (1710-1729), *Informazione dell'archivio del monistero di San Pietro di Modana*, Modena: Biblioteca Estense Universitaria, *Manoscritti*, It 1001 = α.R.8.1-7.

- Leclercq J. (1957), *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medioevo*, ed. cons. Milano: Sansoni.
- Leclercq J. (1984), *Ludovico Barbo e storia dell'immaginario*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, a cura di F.G.B. Trolese, atti del convegno (Padova-Venezia-Treviso, 19-24 settembre 1982), Cesena: Badia di Santa Maria del Monte, pp. 369-385
- Leclercq J. (1989), *Umanesimo e cultura monastica*, Milano: Jaca Book.
- Lightbown R.W. (1964), *Correggio and Begarelli: a Study in Correggio Criticism*, «Art Bulletin», 46, 1, pp. 7-21.
- Lunardi G. (1984), *L'ideale monastico di Ludovico Barbo*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, a cura di F.G.B. Trolese, atti del convegno (Padova-Venezia-Treviso, 19-24 settembre 1982), Cesena: Badia di Santa Maria del Monte, pp. 59-71.
- Magani F. (2013), *Frescanti e pittori all'avvio della riforma quattrocentesca*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. Ceschi, M. Maccarinelli, P. Vettore Ferraro, Abbazia di Praglia: Edizioni scritti monastici, pp. 331-346.
- Magnani L. (1930), *Antonio Begarelli*, Milano: Bestetti e Tumminelli.
- Mancini G. (1956), *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Menegazzo E. (1960), *Marginalia su Raffaello, il Correggio e la Congregazione benedettino-cassinese*, «Italia medioevale e umanistica», III, pp. 329-340.
- Pagani G.F. (1770), *Le pitture e sculture di Modena*, Modena: Soliani.
- Paratico C. (2008), *La bottega dei Marinoni: XV-XVI secolo*, Azzano San Paolo: Bolis.
- Penco G. (1992), *La Congregazione cassinese ai tempi di Teofilo Folengo*, «Benedictina», 39, pp. 37-71.
- Ravaglia V. (2019), «*Commemoratio sepulchri dominici*». *Riflessioni sugli spazi dei Sepolcri fittili emiliani*, in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G. Calogero, Bologna: Bononia University Press, pp. 169-187.
- San Pietro mille anni di storia e arte* (1984), Modena: Cassa di Risparmio di Modena.
- Savy B.M. (2020), *I fatti della vita di Benedetto negli affreschi del chiostro grande di Santa Giustina*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. Baldissin Molli, G.B.F. Trolese, Roma: Viella, pp. 507-513.
- Scannelli F. (1657), *Il microcosmo della pittura*, Cesena: per il Neri.
- Soli G. (1992), *La chiesa e il monastero di San Pietro di Modena*, a cura di L. Righi Guerzoni, Modena: Il Fiorino, 3 voll.
- Steinberg L. (1983), *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, New York: A Pantheon Book.
- Talignani A. (2017), *Cori lignei cassinesi: San Giovanni Evangelista a Parma*,

- San Pietro a Modena e San Sisto a Piacenza*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 191-213.
- Tassi I. (1952), *Ludovico Barbo: 1381-1443*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tiraboschi G. (1786), *Biblioteca Modenese*, t. VI, Modena: Società Tipografica.
- Tonelli F. (2017), *Il chiostro della Porta e il chiostro grande nel monastero di San Pietro a Modena (1530-1541)*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 75-94.
- Trolese F.G.B. (2014), *La riforma benedettina di Santa Giustina e gli effetti su San Pietro di Modena*, in “*Su questa pietra...*”. *Nuovi studi e ricerche sull'abbazia benedettina di San Pietro in Modena*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 17-33.
- Trolese F.G.B. (2016), *Ludovico Barbo e la reinterpretazione della regola e della coscienza benedettina*, «*Benedictina*», 63, pp. 193-215.
- Vandelli V. (1984), *Il monastero: le fasi costruttive, il carattere distributivo, gli artisti*, in *San Pietro mille anni di storia e arte*, Modena: Cassa di Risparmio di Modena, pp. 67-84.
- Vandelli V. (2017), *San Pietro a Modena e le trasformazioni seicentesche. L'abate Crisostomo Barbieri Fontana (1625-1630)*, in *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di S. Cavicchioli, V. Vandelli, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 98-130.
- Vasari G. (1967), *Vita del Garofalo, di Girolamo da Carpi e altri*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara: Istituto Geografico De Agostini, pp. 321-370.
- Vedriani L. (1662), *Raccolta de' pittori scultori et architetti modonesi più celebri*, Modena: Soliani.
- Venturi A. (1935), *Antonio Begarelli*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, *La scultura del Cinquecento*, I, Milano: Ulrico Hoepli, pp. 611-643.
- Verdon T. (1978), *The Art of Guido Mazzoni*, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, New York: Garland Publishing.
- Verdon T. (2006), *I Cristi del Beato Angelico: il mistero reso visibile*, in *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista dal tardo Medioevo all'età barocca*, a cura di C. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 75-83.
- Weil-Garris K. (1982), “*Were this clay but marble*”. *A reassessment of Emilian terracotta group sculpture*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, Bologna: CLUEB, pp. 61-79.

- Zaggia M. (2003), *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento. II La Congregazione Benedettina Cassinese nel Cinquecento*, Firenze: Olschki.
- Zamboni S. (1970), *Begarelli Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 531-533.
- Zaru D. (2011), *Ut rhetorica pictura: genèse et fonction des reliefs monochromes en trompe-l'œil dans la peinture italienne de la Renaissance*, in *Aux limites de la couleur. Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600)*, actes du colloque international (Tours, 12-13 juin 2009), a cura di M. Boudon-Machuel, M. Brock, P. Charron, Turnhout: Brepols, pp. 41-55.

Appendice

Fig. 1. Antonio Begarelli, *Compianto sul Cristo morto*, Modena, chiesa di Sant'Agostino (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 2. *Tratto del braccio sud-nord del dormitorio*, Modena, Monastero di San Pietro (foto dell'Autrice)



Fig. 3. Antonio Begarelli, *Maria Immacolata con il Bambino*, Modena, chiesa di San Pietro (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 4. Antonio Begarelli, *San Benedetto*, Modena, chiesa di San Pietro (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 5. Antonio Begarelli, *San Pietro*, Modena, chiesa di San Pietro (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 6. Antonio Begarelli, *Santa Giustina*, Modena, chiesa di San Pietro (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 7. Giulio Tomba (su disegno di Giuseppe Guizzardi), *Santa Giustina* di Antonio Begarelli, da Galvani C., Malmusi C., Valdrighi M., *Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli celebri plastici modenesi*, Modena: Vincenzi 1823, tav. non numerata



Fig. 8. Antonio Begarelli, *Traccia di doratura*, dettaglio del piviale di *San Benedetto*, Modena, chiesa di San Pietro (foto dell'Autrice)



Fig. 9. Antonio Begarelli, *Compianto sul corpo di Cristo*, Modena, chiesa di San Pietro (Archivio fotografico del Museo Civico di Modena - foto Paolo Terzi)



Fig. 10. *Seconda sagrestia (già sala del Capitolo)*, Modena, monastero di San Pietro (foto dell'Autrice)



Fig. 11. Antonio Begarelli, *Compianto sul corpo di Cristo*, dettaglio, Modena, chiesa di San Pietro (foto Gabriele Beccantini)



Fig. 12. Antonio Begarelli, *Frammento con tracce di bianco e doratura*, dal distrutto *Monumento funebre Beliard*, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara, Depositi (foto Roberto Monaco)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petroroia

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Texts by

Diego Borghi, Valentina Borniotto, Quentin Brouard-Sala,
Andrea Carnevali, Maria Luisa Catoni, Sonia Cavicchioli, Chiara Cecalupo,
Luca Ciancabilla, Antonino Crisà, Elena Dai Prà, Andrea D'Andrea, Federica
Epifani, Begoña Fernandez Rodríguez, Fabrizio Ferrari, Nicola Gabellieri,
Camilla Giantomasso, Rosalina Grumo, Antonietta Ivona,
Denise La Monica, Rosario Lancellotti, Luciana Lazzeretti, V.K. Legkodu, h,
Ruben Camilo Lois Gonzalez, Lucrezia Lopez, Sonia Malvica,
Patrizia Miggiano, Angel Miramontes Carballada, Enrico Nicosia,
Sara Nocco, Paola Novara, Sharon Palumbo, Miguel Pazos Otón,
Pietro Petroroia, María de los Ángeles Piñeiro Antelo, Fabio Pollice,
Carmelo Maria Porto, Donatella Privitera, Pier Ludovico Puddu,
Katia Ramponi, Antonella Rinella, Marina Sabatini, Ilaria Sanetti,
Nicola Scanu, Giusy Sola, Emanuela Stortoni, Hakan Tarhan,
Yeşim Tonga Uriarte.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

