

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

Laurea magistrale in *Storia e valorizzazione dei Beni Culturali*

Indagini sulla Villa Marazzi di Palazzo Pignano

Relatore: Prof.ssa Monica Visioli

Correlatore: Prof. Francesco Frangi

Tesi di laurea di:

Lorenzo Guidetti

Matricola: n. 511906

Anno accademico: 2023-2024

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato nella redazione di questa tesi, a partire dalla Professoressa Monica Visioli, relatrice della stessa, che in questi anni mi ha supportato nel percorso accademico e, infine, nel definire e redigere la tesi di laurea. Grazie al Professor Francesco Frangi, correlatore della tesi, per la sua disponibilità e per i suoi suggerimenti preziosi.

Ringrazio il signor Mario Marazzi, l'attuale proprietario della villa, il dottor Matteo Facchi, membro della Società Storica Cremasca, don Giuseppe Pagliari, responsabile dell'Archivio Storico Diocesano di Crema e la dott.ssa Francesca Berardi, responsabile dell'archivio della Biblioteca Comunale Clara Gallini di Crema, per avermi permesso di visitare, consultare e recuperare documenti e informazioni storiche e archivistiche necessarie alla stesura di questo elaborato.

Un grazie particolare ad Alessandro Nicolini, mio educatore, per avermi affiancato e aver condiviso con me le tappe di questo studio. Grazie alla mia famiglia e agli amici per il sostegno e l'incoraggiamento che non mi hanno mai fatto mancare.

Indice

Introduzione.....	1
Capitolo I: Palazzo Pignano: etimologia, geografia e storia.....	2
I. 1 Il territorio.....	2
I. 2 Profilo storico.....	4
Capitolo II: Villa Marazzi: i passaggi di proprietà e l'evoluzione dei corpi di fabbrica.....	10
II. 1 La villa nelle mappe catastali.....	13
II. 2 Le fasi storiche dei corpi di fabbrica.....	15
II. 2. A-La torre.....	15
II. 2. B-La villa.....	18
II.3 Il confronto con le altre ville del Cremasco.....	24
II.3. A-Villa Clavelli Benvenuti presso Ombriano.....	24
II.3. B-La casa-torre di Azzano.....	25
Capitolo III: Ricerche sulle decorazioni pittoriche del portico.....	50
III. 1. A-Gli affreschi del portico e l'iconografia ripresa da <i>Amorum emblemata</i>	50
III. 1. B-Il confronto tra le varie interpretazioni.....	56
III. 2 Le altre raffigurazioni del portico: i tondi.....	58
Conclusione.....	76
Bibliografia.....	77

Introduzione

Certe ville storiche sparse per il territorio di Crema nascondono ancora qualche segreto da approfondire. È il caso della villa sulla quale ho deciso di fare ricerche per la mia tesi: Villa Marazzi a Palazzo Pignano. Essendo già a conoscenza dell'edificio storico, grazie a una visita guidata organizzata dal FAI alla quale ho partecipato nell'ottobre del 2020, ho pensato di indagarne l'origine e le vicende storiche dopo aver frequentato i corsi di storia dell'arte lombarda e storia dell'architettura moderna che mi hanno permesso di accedere a conoscenze specifiche riguardo l'architettura rinascimentale, espressa in particolare negli esempi di villa lombarda.

Partendo dai suggerimenti bibliografici della mia relatrice, ho inizialmente raccolto informazioni dai testi di Perogalli e di Zucchelli che rappresentano ancora oggi gli esempi più organici di storia dell'architettura di villa cremasca. Nel corso dei mesi successivi ho cercato di ricostruire la storia della villa, dei suoi rifacimenti e dei suoi passaggi di proprietà.

Il mio lavoro è partito dalla ricostruzione delle vicende riguardanti il territorio dove sorge l'edificio, la struttura del fabbricato e la storia dei suoi proprietari attraverso la consultazione di testi antichi e di studi recenti: in particolare la *Historia di Crema* di Pietro Terni, *Terre nostre* di Angelo Zavaglio e il libro su Palazzo Pignano di Marilena Casirani, che sono stati la principale fonte di informazioni.

Successivamente ho esaminato documenti provenienti dagli archivi, alla ricerca di informazioni riguardanti lo sviluppo urbanistico del territorio e i cambiamenti strutturali della villa in questione, avvenuti nel corso dei secoli.

Infine ho avuto occasione di visitare in due momenti successivi l'intera struttura di Villa Marazzi. Gli attuali proprietari si sono resi fin da subito disponibili, fornendomi inoltre molti documenti dal loro archivio personale che mi hanno permesso di approfondire ulteriormente la cronologia dei rifacimenti e dei passaggi di proprietà. Attraverso l'osservazione diretta delle strutture architettoniche e degli elementi decorativi dell'edificio ho tentato di trarre delle conclusioni congruenti allo sviluppo culturale ed iconografico della villa, nella cornice temporale che si estende dal Cinquecento al Settecento. Consapevole che il lavoro potesse svilupparsi ben oltre i limiti di questo elaborato, ho preferito soffermarmi maggiormente su alcuni aspetti significativi per tralasciarne altri che avrebbero ancora bisogno di ricerche.

Capitolo I

Palazzo Pignano: etimologia, geografia e storia

I.1 Il territorio

Il paese di Palazzo Pignano sorse storicamente al limite occidentale di quella che viene chiamata Insula Fulcheria (figura 1). Questa terra emergeva dalle acque del Lago Gerundo, un bacino di notevoli dimensioni nato dal continuo approvvigionamento di acqua dall'Adda, dal Serio e dalle risorgive presenti nella zona, che tuttora caratterizzano il territorio. Esso era di profondità minima e si estendeva, nel momento di massima espansione, da Vaprio d'Adda e Pontirolo per arrivare fino a Pizzighettone¹. Questo paesaggio lacustre, risultato dei continui avvallamenti, che l'acqua fluviale genera nel corso del tempo, subì continue mutazioni causate dalle correnti di deflusso, erodendo e depositando continuamente materiale terroso. Parte di questi detriti si depositò nella sezione centrale di questo bacino, formando un'isola molto stretta e allungata, l'Insula Fulcheria appunto². Angelo Zavaglio, con l'opera *Terre nostre*, ci dà indicazione rispetto all'origine dei toponimi Lago Gerundo, Insula Fulcheria, nonché di Palazzo Pignano.

Il termine Gerundo indicherebbe un lago dal fondale ghiaioso formatosi nella zona della media pianura, ossia la zona intermedia tra l'alta pianura, formata spesso da terreno permeabile e la bassa pianura con terreni maggiormente argillosi. Un'altra parola per definire questo fenomeno è "lanca", utilizzata per indicare gli stagni di forma semilunare che si creano dai meandri abbandonati. Il territorio cremasco si sviluppa su questa media pianura, ancora oggi ricca di zone acquitrinose e di risorgive³.

Il termine Fulcheria deriverebbe invece da due termini germanici: *fulka* (esercito) e *hari* (popolo). È presumibile che essi formassero il nome di un personaggio illustre che visse in queste terre. Zavaglio⁴, consultando gli scritti storiografici del modenese Carlo Sigonio (1520-1584), trovò un riferimento al capo di un gruppo di Eruli di nome Fulcar che nel 553 combatté contro gli Ostrogoti e si accampò in

¹ M. Casirani, *Palazzo Pignano dal complesso tardo antico al districtus dell'Insula Fulkerii*, Milano, 2015, p. 7;

A. Zavaglio, *Terre nostre*, Crema, 1980, p. 25-30.

² A. Zavaglio, 1980, p. 26.

³ A. Zavaglio, 1980, p. 25.

⁴ M. Casirani, *Palazzo Pignano dal complesso tardo antico al districtus dell'Insula Fulkerii*, Milano, 2015, p. 11, nota 27.

A. Zavaglio, *Terre nostre*, p. 13-14.

questo territorio come luogotenente del generale bizantino Narsete⁵. Ritroviamo a riprova di questa ipotesi toponomastica la parola *Fulcheria* in un decreto del 662 emanato dal re longobardo Grimoaldo. In questo documento egli indica Fulkar come generale bizantino che si scontrò con gli Ostrogoti in battaglia. Non abbiamo però altre testimonianze da fonti scritte altomedievali col nome Fulkerius o Fulcherius latinizzato⁶.

Palazzo Pignano: per quanto riguarda il termine Palazzo, in latino *Palatium*, lo si collega alla presenza in loco della grande villa tardo antica di cui sono stati ritrovati i resti poco lontano dalla antica pieve⁷. Il primo a scriverne usando questo toponimo fu il domenicano milanese Galvano Fiamma (1283-1344), che ricorda “*Isto tempore erat quaedam civitas intra Trivilium et Cremam quae dicta fuit Parasus cuius cives cum Papiensibus contra Mediolanum pugnauerunt, propter quod Mediolanenses cum exercitu forti ipsam obsidentes destruxerunt*”⁸.

Il toponimo è ben noto da molti secoli e si ritrova in tanti documenti storici. Citando direttamente Zavaglio: “*Paraso* usato dal Fiamma lo ritroviamo come *Paraxo* negli *Annales Italiae* di Michele Carrara; *Parasso* nei *Supplementa Chronicarum* di Fra Giacomo Filippo Foresti [monaco e letterato bergamasco, 1434-1520], nel nostro Terni, e così via via nel Fino, nel Giulini e in altri⁹”.

L’alterazione della <<l>> in <<r>> nella parola *Parasus* all’interno del documento di Galvano Fiamma, nasce da una volgarizzazione del latino *Palatium* riportato in vari documenti nel territorio milanese¹⁰.

Ritroviamo il nome *Palatium* e *Palacium* in sette documenti anteriori al 1200, tra i quali, il più antico riferimento, risalente all’anno 1000, è quello in cui Sigifredo, vescovo di Piacenza, dona al monastero di San Savino in Piacenza “*curtem quae dicitur Palacium Apiniani cum plebe, capellis et decimis cunctisque suis pertinentiis*”¹¹

Il termine *Palatium* non si riferisce però ad una dimora elegante, ma piuttosto ha il significato di località o piccola fortificazione su palafitte¹².

Pignano: il secondo termine, usato al genitivo *apiniani/piniani*, si fa derivare dal nome del primo *dominus* dell’insediamento di origine tardo antica e della sua pieve, periodo questo di grande splendore per Palazzo, ricco di scambi con centri

⁵ A. Zavaglio, 1980, p. 30;

Carlo Sigonio, *Historiarum de Occidentali Imperio*, Libri XX, p. 347, riga 15.

⁶ A. Zavaglio, 1980, p. 30.

M. Casirani, 2015, p. 11, citando Zavaglio.

⁷ M. Casirani, 2015, p. VII, prefazione di Filippo Maria Gambari.

⁸ A. Zavaglio, 1980, p. 223, nota 1.

⁹ A. Zavaglio, 1980, p. 223.

¹⁰ A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 3.

¹¹ A. Zavaglio, 1980, p. 223, nota 4.

¹² A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 5.

vicini e lontani che portarono notevoli sviluppi e che danno il segno dell'importanza religiosa e civile che ebbe Palazzo in quel tempo¹³.

I.2 Profilo storico

La presenza di acqua corrente o stagnante è significativa di questo territorio ed era usata come via di comunicazione e di commerci tra le popolazioni locali.

Ce lo confermano anche i ritrovamenti di piroghe monossili, di età alto medievale, ritrovate nei letti dei fiumi Adda e Oglio: imbarcazioni dal fondo piatto e con un grado minimo di immersione, usate sia per le merci che per il trasporto di persone¹⁴.

Dal *Desegno de Crema et del Cremascho*, il più antico documento del territorio risalente alla metà del XV secolo e oggi conservato al Museo Correr di Venezia¹⁵, possiamo individuare la zona paludosa che si estende tra Palazzo Pignano e la città di Crema, denominata Moso, che rimase attiva fino alla prima metà dell'Ottocento e nel 1887 fu completamente bonificata¹⁶.

Era questo Moso un ulteriore specchio d'acqua in aggiunta al già citato Lago Gerundo. Esso probabilmente era diviso dal bacino idrico principale dal territorio che, a partire dai confini nord occidentali dell'attuale città di Crema, raggiunge il corso del fiume Serio. Sia Casirani che Zavaglio ne riconducono l'origine alla sola presenza di risorgive e non all'unione del processo di raccolta delle acque dei fiumi Adda e Serio. È certo che, grazie alla posizione prossima al confine occidentale del Moso e alla collocazione centrale rispetto alle grandi città lombarde, il territorio di Palazzo Pignano era supportato da comunicazioni fluviali e lacustri e da una rete viaria terrestre sviluppata già a partire dall'età romana¹⁷ e secondo queste direttrici (figura 2):

a nord troviamo la *Mediolanum-Brixia* (Milano-Brescia) da cui, all'altezza dell'abitato di Verdello, partiva la strada per *Bergomum* (Bergamo);

da nord a sud l'area era attraversata da una via che collegava, partendo da Bergamo, l'alta con la bassa pianura, con direzione verso il Po;

da ovest a est si dipanava la *Ticinum-Laus Pompeia-Brixia* (Pavia-Lodi Vecchio-Brescia) che collegava Pavia con Brescia, segnando il confine tra la centuriazione bergamasca e quella cremonese;

¹³ M. Casirani, 2015, p. XI, presentazione di Lynn Arslan Pitcher.

¹⁴ M. Casirani, 2015, p. 10-11.

¹⁵ C. Verga, *Crema città murata*, 1966, p. 14.

¹⁶ M. Casirani, 2015, p. 9-10.

¹⁷ M. Casirani, 2015, p. 11, nota 22.

più a sud la *Mediolanum-Cremona* (Milano-Cremona), dopo aver superato l'Adda, passava a 6 km a sud del territorio dove sorse Palazzo Pignano; questo collegamento, a causa delle inondazioni dell'Adda e del Serio, non sarà più fruibile in età altomedievale; il cambiamento climatico, avvenuto a partire dal VI secolo con progressive inondazioni e abbassamento di temperatura, fu uno dei fattori che favorirono la creazione del Lago Gerundo¹⁸.

Di Piniano ne parla Rufino nel 1253 che, nella sua *Chronica*, ossia un inventario duecentesco di documenti del monastero di San Savino in Piacenza, riporta che nel 323 venne edificata una chiesa a Piacenza da “*Constantinus et Opinianus qui de Roma fuerunt*”, dedicandola ai XII Apostoli sotto il vescovato di Savino, divenuto poi santo. Nel 443 San Mauro, vescovo di Piacenza, trasferì nella chiesa dei XII Apostoli i corpi di diversi santi tra cui San Savino¹⁹. È plausibile che il Piniano, dal quale prende nome il paese, appartenesse alla famiglia di questo Opinianus appena citato²⁰. Non essendoci però una documentazione che attesti con certezza l'origine del nome della località, molti storici hanno cercato di dedurne il significato grazie all'evidente assonanza. Mario Mirabella Roberti, storico cremasco, cita un passo emblematico dalle *Memorie sagro-profane* di Cesare Francesco Tintori, a testimonianza di questa tendenza. Tintori racconta che Opinianus eresse un'altra chiesa, sempre dedicata ai XII Apostoli, nel territorio di Palazzo²¹.

Piniano era, insieme alla moglie Melania, un appartenente alla *gens* dei *Valerii*, anche se di due rami diversi: lui dei *Valerii Severi*, lei dei *Valerii Maximi*.

La famiglia di Melania discendeva da personaggi illustri della nobiltà romana e, essendo lei unica erede dei *Valerii Maximi*, venne in possesso di un cospicuo patrimonio e di possedimenti in vari territori, tra cui Palazzo, che passarono sotto il controllo del marito²².

Dei due coniugi sappiamo che, dal 403 in poi, decisero di devolvere il loro intero patrimonio ai poveri e ai monasteri e di darsi a una vita di penitenza, ascetismo e rinuncia²³. Dalle cronache e dal lavoro di Zavaglio si deduce che le grandi ricchezze di questa famiglia aiutarono alla costruzione e all'espansione del paese. Questo spiega il nome e la grandezza di Palazzo in questo periodo di storia.

¹⁸ M. Casirani, 2015, p. 11

¹⁹ Angelo Zavaglio (*Terre nostre*, p. 224, nota 7) racconta che in questa chiesa San Mauro, vescovo di Piacenza del V secolo, portò nella chiesa dei XII Apostoli diversi santi, tra i quali spiccava San Savino, suo predecessore alla guida della diocesi della città che consacrò, quando era in vita, la chiesa stessa. Dopo la sua traslazione, anche l'edificio cambiò nome in chiesa “di San Savino”.

²⁰ Il toponimo Pignano viene infatti attribuito a Piniano Valerio Severo, nobile nato nel 378 d.C.

²¹ M. M. Roberti, *Una basilica paleocristiana a Palazzo Pignano*, p. 84.

²² A. Zavaglio, 1980, p. 226.

²³ A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 11.

Infatti scrive Giacomo Filippo Foresti²⁴: “*Parasus erat nobilis et vetusta Lombardia civitas [...] in Glara Abduae condita*” e, alludendo ai ruderi ancora visibili nella seconda metà del secolo XV, aggiunge: “*videntur adhuc aliquae ipsius urbis ruinae quae urbis dignitatem proe se ferre demonstrant*”²⁵

La dignità di città è dimostrata da diversi ritrovamenti avvenuti nel secolo scorso²⁶ quando emersero resti abitati di una villa romana tardo antica e altri reperti di epoca imperiale.

Palazzo continuò ad avere una certa supremazia anche dopo la fondazione di Crema, soprattutto in ambito religioso e questo è testimoniato dalla storia della sua pieve e dai ritrovamenti che vengono fatti risalire ad una chiesa del IV o V secolo d.C. L'importanza di questo presidio religioso durò fino al 1580, anno in cui venne eretta la cattedra vescovile di Crema. Dalla tradizione cremasca si tramanda inoltre che, nel VI secolo, il famoso Cremete, dal quale si riprese il nome della vicina città di Crema, era signore di Palazzo e aveva dominio sull'Insula Fulcheria, oltre che essere *vicedominus* del vescovo di Piacenza e rappresentante regionale dell'esarca di Ravenna. Inoltre, dagli scritti di Pietro Terni, veniamo a sapere che Cremete ospitò nella sua città, nel luglio 603, Agilulfo, re dei Longobardi durante il suo passaggio nella spedizione contro Cremona.²⁷

Non abbiamo molte altre informazioni riguardanti il paese fino al X secolo. Gli storici parlano però di fatti che segnarono due distruzioni di Palazzo a pochi decenni di distanza.

Riguardo alla prima distruzione, la fonte da cui attingiamo le informazioni è quella degli *Annales Italiae* di Giovanni Michele Alberto Carrara (1438-1490)²⁸ e poi ripresa da Giacomo Filippo Foresti che racconta che nel 951 l'arcivescovo di Milano, per combattere l'eresia dei cristiani antropomorfiti che si erano insediati nel territorio, decide di abbattere la *curtis* di Palazzo.

Più sicure sono le notizie che riguardano la seconda distruzione avvenuta nel 1061, fornite da Galvano Fiamma²⁹ che, parlando della guerra tra milanesi e pavesi (1059-1061), scrisse che i primi distrussero la *civitas* di *Parasus/Parassus*, situata tra Treviglio e Crema, in quanto alleata di Pavia³⁰, mettendo in fuga i cittadini e demolendo per metà l'antica pieve di San Martino, poi ricostruita. Ciò spiegherebbe la diversità di struttura che gli archeologi hanno rilevato dai loro studi.

²⁴ A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 19.

²⁵ A. Zavaglio, 1980, p. 228.

²⁶ A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 20.

²⁷ A. Zavaglio, 1980, p. 249, nota 21.

²⁸ M. Casirani, 2015, p. 116.

²⁹ M. Casirani, 2015, p. 108.

³⁰ Ibid, nota 88.

Intorno alla metà dell'XI secolo Palazzo è parte del *districtus* civile dell'*Insula Fulkerii* sotto il governo del margravio imperiale Bonifacio di Canossa. Egli passò il territorio alla figlia Matilde, la quale lo asservirà alla *civitas* di Cremona. Questa situazione di distretto rurale e regalia imperiale continuò anche nel XII secolo sotto l'imperatore Federico I Barbarossa che ne fece dono, di volta in volta, a uomini fedeli della sua corte.

È probabile che Palazzo Pignano abbia progressivamente perso la sua importanza come centro abitato, in particolare con la ricostruzione del *castrum* di Crema, dopo l'assedio del Barbarossa. Sintomatico di questo cambiamento è il nome dato al territorio, che in età moderna perderà la definizione di *Insula Fulkerii* per assumere quella di *Creiasco*³¹. Ritroviamo fra le carte di Federico I Barbarossa il nome di Palazzo Pignano fra le località concesse ad Alberto, conte di Palazzo, che come vassallo di Cremona venne investito del titolo di console presso Crema.

³¹ M. Casirani, 2015, p. 128.



Carta geografica. Il Lago Gerundo e l'Isola Fulcheria.

Figura 1-Lago Gerundo e Isola Fulcheria.³²

³² A. Zavaglio, 1980, p. 29.

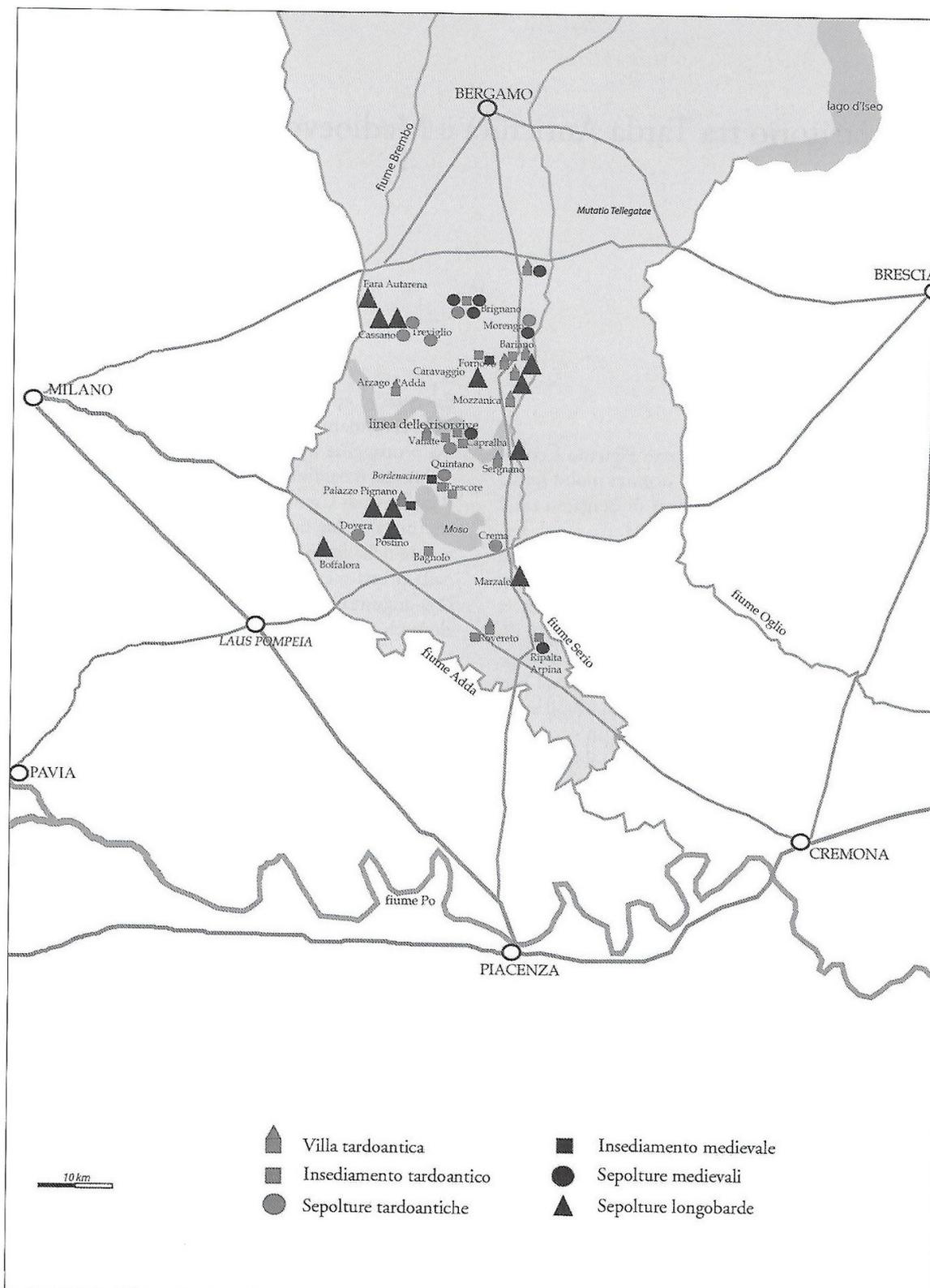


Figura 2-Carta che ricostruisce l'antica porzione meridionale del *Municipium* di Bergamo

Capitolo II

Villa Marazzi: i passaggi di proprietà e l'evoluzione dei corpi di fabbrica

Puntando ora l'attenzione sulla villa, che è argomento della mia tesi, dobbiamo tener conto di quali possano essere stati i primi proprietari del territorio.

Sappiamo dell'esistenza di una famiglia di Crema detta dei *Conti di Palazzo* a cui apparteneva uno dei tre consoli di Crema alla data del 1187, Alberto dei Conti di Palazzo. Questa famiglia nobile, che aveva, con ogni probabilità, il dominio sul territorio di Palazzo Pignano, si estinse nel 1300 con Robotino come ultimo rappresentante.

Secondo gli storici Angelo Mazzi e Giacomo Filippo Foresti, la famiglia Conti poteva essere uno dei numerosi rami dei Conti di Bergamo³³.

A Palazzo esistono ancora dei resti di un castello definito *dei Gandini* che troviamo indicato in uno strumento di divisione di proprietà, redatto dal notaio Bettino Bassi di Crema in data 14 gennaio 1360³⁴.

Quindi i Gandini di Palazzo che si distinguono dai Conti di Palazzo, assunsero il controllo del territorio quando questi ultimi si estinsero, acquistandone o ereditandone tutte le proprietà.

Fino al 1458 i Gandini risultano a Palazzo Pignano e lo rileviamo da un testamento riferito negli atti della visita pastorale Marc Antonio Lombardi³⁵. A distanza di un secolo, il territorio di Palazzo entra a far parte dei possedimenti dei Vimercati Sanseverino³⁶. La casata Vimercati Sanseverino ebbe origine con il matrimonio fra Sermone, del casato Vimercati, e Ippolita, proveniente dalla famiglia dei Sanseverino. La prima di queste è una famiglia di origini milanesi che si stabilì successivamente a Crema³⁷. La seconda è una casata di antico lignaggio di origine campana. Alcuni membri della casata, nel corso dei secoli, si trasferirono come uomini d'arme e consiglieri nei territori del Nord Italia. Ugo Sanseverino fu uno di questi e diede in eredità alla figlia Ippolita i territori da lui posseduti in Palazzo

³³ A. Zavaglio, *Terre nostre*, Crema, 1980, p. 238.

³⁴ A. Zavaglio, 1980, p. 244.

³⁵ Visita pastorale di Marc Antonio Lombardi (1755-1777), I, 177 segg. Gli atti sono tuttora consultabili presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema.

³⁶ A. Zavaglio, 1980, p. 244-246

³⁷ È presente all'interno del sito dei Beni Culturali lombardi l'elenco dei documenti rimasti in possesso all'Archivio Storico di Lodi con riferimenti ad un'alienazione della famiglia in zona presso il Comune di Pianengo in data 1396, documenti scaricabili presso <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00E12C/?tab=unita> nella pagina "Carte della famiglia Vimercati".

Pignano. È probabile che la villa sia sorta dopo il matrimonio tra Ippolita e Sermone, avvenuto presumibilmente nel 1520³⁸.

Non abbiamo una data certa dell'edificazione della villa ma, nell'edizione delle *Novelle* di Matteo Bandello (1485-1561), curate da Delmo Maestri, abbiamo un indizio riguardo l'esistenza della villa già nella prima metà del XVI secolo³⁹. L'opera venne data alle stampe nel 1554 presso la tipografia di Vincenzo Busdraghi⁴⁰ e all'interno della novella LII, nella terza parte del libro, vi è un racconto dedicato a Ippolita Sanseverino. Bandello narra di come, in una delle estati precedenti alla pubblicazione dell'opera, ebbe occasione di essere ospite in un luogo che egli chiama *il Palagio* dove lui e gli altri invitati erano soliti "*ridursi sotto un grandissimo frascato, tanto maestrevolmente fatto, che i solari raggi in nessun lato passavano e quasi di continuo vi spirava una fresca e dolce ora*"⁴¹. Pur non essendoci una descrizione della villa, questa testimonianza ne attesta la sua esistenza a partire dalla metà del Cinquecento, probabilmente come dimora di villeggiatura del casato, essendo il palazzo nobiliare dei Vimercati, precedente all'edificazione della villa, ubicato in Crema. Pur non essendo l'unico esempio di abitazione campestre di cui i Vimercati erano proprietari, Villa Marazzi rimane comunque una delle prime delle quali si ha testimonianza, assieme alla casa-torre di Azzano Lombardo⁴².

Erede di Sermone fu poi Marcantonio (1516-1597) che ricevette il titolo di Conte di Palazzo Pignano, nel 1587, dal doge Sebastiano Venier, anche per i suoi meriti militari, in quanto aveva combattuto per la Serenissima nella guerra di Cipro⁴³.

Dopo di lui, la proprietà passa al figlio Orazio, morto nel 1614, e ai suoi fratelli; lo desumiamo da un documento del 1613 relativo alla distribuzione delle acque, custodito nell'archivio della famiglia Marazzi⁴⁴.

Fu con Francesco e Ludovico, figli di Orazio, che si venne alla divisione della grande proprietà di famiglia: a Francesco andarono i possedimenti del territorio di Azzano, oggi piccola frazione del comune di Torlino Vimercati, dove i Vimercati Sanseverino possedevano una suggestiva casa-torre; a Ludovico la villa di Palazzo Pignano. Quest'ultimo morì a Bergamo nel 1630, durante la peste. Insieme a due dei sei figli nati dal matrimonio con Lelia Barbetta iniziò un generale abbellimento della villa. I nomi di Giovanni Paolo, morto nel 1661, e Costanzo, morto nel 1688,

³⁸ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, 1997, p. 66.

³⁹ M. Bandello, *Le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, 1992-1996, v. II, p. 503, nota 2; v. III, p. 234, nota 3.

⁴⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-busdraghi/>

⁴¹ *Tutte le opere di Matteo Bandello*, A. Mondadori Editore.

⁴² Il confronto tra le due ville verrà approfondito alla fine del secondo capitolo di questa tesi.

⁴³ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, 1997, p. 67.

⁴⁴ *Ibid.*

figurano in una iscrizione all'interno della villa come i continuatori dei lavori di riordino⁴⁵. Questa testimonianza sarà utile successivamente per identificare con maggior precisione il periodo nel quale venne affrescata la controfacciata dell'ex portico al piano terra della villa.

Sarà Sermone, figlio di Giovanni Paolo, a ereditare la villa, che passa poi al figlio Marcantonio che sposò nel 1729 Chiara Ortensia Premoli, appartenente alla nobile famiglia di Crema, la quale porta in dote una parte della proprietà Premoli a Cascine Gandini.

Annibale Vimercati Sanseverino (1731-1811), figlio di Marcantonio, erediterà le proprietà che passeranno poi ad uno dei suoi sette figli, Gerolamo che, alla sua morte, nel 1854, lascerà alla figlia Ortensia, morta nel 1877, la villa di Torlino e a Bianca quella di Palazzo⁴⁶.

Bianca sposa nel 1848 Carlo Premoli⁴⁷ e sarà ricordata per i lavori di ristrutturazione in stile neogotico del fronte esterno della cascina adiacente alla villa. Alla sua morte, di cui non è stato possibile rintracciare la data, non avendo eredi maschi lascia la villa di Palazzo al nipote, figlio della sorella Laura, il generale Fortunato Marazzi (1851-1921). Da lui in poi sarà la famiglia Marazzi la proprietaria dell'edificio.

A Fortunato Marazzi succede il figlio Mario⁴⁸ (1880-1945) che, a sua volta, lascerà la villa a Fortunato (1927-2011), omonimo del nonno, che effettua un importante intervento di restauro negli anni Settanta del secolo scorso. Gli attuali proprietari sono sette dei suoi otto figli in quanto uno di loro non ha più quote di questa proprietà.

⁴⁵ NOBILIOREM HANC AEDIUM FORMAM QVAM IO (ANNES) PAV (LVS) ET COSTA(NTIVS) F(RAT)RES IC CAM COMITES PALATY FATO PREVENTI INCHOATAM RELIQVER(UNT)" (=Ecco la più dignitosa ristrutturazione della villa che i conti di Palazzo Giovanni Paolo e Costanzo lasciarono incompiuta per una sopravvenuta disgrazia).

⁴⁶ G. Zucchelli, 1997, p. 68.

⁴⁷ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Terzo itinerario*, Crema, 1999-2000, p. 71.

⁴⁸ A. Barenco, *Fortunato Marazzi, il generale di Gorizia (1851-1921)*, in "Insula Fulcheria", XLI, 2011, p. 129

II.1 La villa nelle mappe catastali

Dal disegno di Vitruvio Alberi del 1688⁴⁹ (figura 3), che rappresenta il corso del fiume Tormo presso Palazzo Pignano, abbiamo la prima testimonianza sopravvissuta fino a noi dell'aspetto della villa. Si può dedurre come già al tempo a ridosso della strada si ergesse un edificio più alto degli altri che possiamo pensare sia la torre; più facile da individuare la costruzione a ferro di cavallo della villa, che si estende verso nord, e che permette di osservare la differenza di altezza che ha l'edificio rispetto alla torre. Questa rappresentazione permette di dedurre come lo schema a U chiuso nella corte fosse presente già alla fine del XVII secolo. Fanno da contorno a questa costruzione alcune case e la pieve del paese a est.

In assenza fino ad ora di disegni o mappe del XVIII secolo, la prima documentazione iconografica utile è la mappa datata 25 agosto 1815 del catasto napoleonico⁵⁰ (figura 4), conservata presso l'Archivio di Stato di Cremona e disponibile online⁵¹ in cui sono elencati i corpi di fabbrica e le pertinenze della proprietà nobiliare. Abbiamo soltanto le informazioni riguardanti l'uso degli edifici di proprietà della famiglia e non la suddivisione interna degli spazi della villa, denominata nel catasto *casa di villeggiatura*. È evidente che nel corso del tempo gli spazi attorno al palazzo furono modificati e specializzati per varie funzioni. I numeri segnati sulla mappa ci permettono di comprenderne l'uso. Sono spazi prevalentemente destinati ad uso agricolo e di manutenzione del verde del giardino⁵². Vi sono le seguenti denominazioni, procedendo da est verso ovest:

- 3 (casa da massaro)
- 103 (casa di proprio uso)
- 104 (orto)
- 5 (palazzo)
- 6 (casa da massaro)
- 7 (casa ad uso di stalla)
- 9 (orto). Grosso appezzamento terriero collocato a nord oltre la casa del massaro e la stalla;
- 105 (stalla di proprio uso)
- 8 (casa di villeggiatura)

⁴⁹ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, 1997, p. 68. Il disegno è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, nel Fondo Provveditori, alla Camera dei Confini, B1/3.

⁵⁰ L. Roncai, E. Edallo, *Giardini cremaschi*, in "Insula Fulcheria" XXXVIII, 2008, p. 64.

⁵¹ <https://www.archiviodigitale.icar.beniculturali.it/it/185/ricerca/detail/2631887#viewer>.

⁵² L. Roncai, E. Edallo, *Giardini cremaschi*, in "Insula Fulcheria" XXXVIII, 2008, p. 57, 65

- 10 (brolo). Comprende il grande giardino tuttora esistente disposto a nord rispetto alla villa e alla stalla;
- 12 (orto)
- 13 (casa del fattore)
- 11 (viale che separa gli alloggi e i locali ad uso agricolo dalla proprietà a nord, composta dall'orto e dal brolo)

La struttura dell'abitato attuale non ha subito grandi variazioni ed è tuttora possibile riconoscere la forma degli edifici e dei terreni descritti. Questa somiglianza è riscontrabile dunque anche nella mappa catastale del 1842 (figura 5), presente nel sito istituzionale di Palazzo Pignano. La grandezza della proprietà, in entrambe le mappe, risulta identica e i corpi di fabbrica non presentano modifiche evidenti, se non una divisione più marcata dei muri che delimitano la villa dall'edificio a est e un maggiore dettaglio riguardo le aperture e i vani di uscita di tutte le strutture.

Anche la mappatura datata 15 aprile 1871 (figura 6) e firmata *Bertoldi*, conservata presso l'archivio della Biblioteca comunale Clara Gallini di Crema, conferma le suddivisioni elencate in precedenza e ci indica chiaramente l'esistenza, sulla destra della sezione 8 che riguarda la villa, di un corpo di fabbrica adibito a ricovero per le carrozze, successivamente demolito.

Confrontandola con la mappa datata 1902 (figura 7), anch'essa presente nel sito istituzionale di Palazzo Pignano, troviamo l'indicazione di una ristrutturazione voluta dal generale Fortunato Marazzi che, eliminando il ricovero delle carrozze e sostituendolo con un semplice muro di spina, va ad integrare la costruzione della torre nel cortile d'onore.

Infine, la mappa catastale del comune di Palazzo Pignano del 1956 (figura 8) riporta chiaramente, e con numerazione nuova, lo stato in cui era definita la proprietà a quella data e che viene confermata dalla planimetria dettagliata della villa padronale⁵³.

⁵³ Gruppo Antropologico Cremasco, *Le Torri nel Cremasco*, Castelleone, 2011, p. 88

II.2 Le fasi storiche dei corpi di fabbrica

II.2.A-La torre

La storia della Villa Marazzi di Palazzo Pignano prende avvio dai fatti accaduti dopo la morte di Gian Galeazzo Visconti il 3 settembre 1402⁵⁴, che dà inizio alla guerra tra guelfi e ghibellini anche nel territorio cremasco.

Paolo e Bartolomeo Benzoni, esponenti della nobiltà cremasca di parte guelfa, approfittarono di questi disordini per farsi proclamare signori di Crema nel 1403 da un'assemblea di cittadini. Ai due fratelli successe Giorgio Benzoni, un lontano parente, subentrato nel 1405, poiché i figli dei due signori non avevano ancora raggiunto la maggiore età. Il Benzoni, negli anni a seguire approfittò della debolezza del Ducato di Milano per consolidare la sua posizione sul feudo cremasco⁵⁵. È in questo decennio che la signoria di Crema costruì bastie e torri di guardia fortificando il contado⁵⁶. Uno dei dongioni a difesa del cremasco fu costruito proprio a Palazzo Pignano nel 1407 e rappresenta ancora oggi il nucleo d'origine del complesso della villa. Con l'ascesa di Filippo Maria Visconti nel 1412, il Ducato di Milano riprese forza e influenza nel Nord Italia e il Benzoni quindi decise di prendere accordi col duca, che gli concesse l'investitura ducale di Crema.

La torre, nel momento della sua edificazione, era destinata ad essere un edificio difensivo, ad uso delle milizie che vi stazionavano e che avevano, di conseguenza, strutture di servizio annesse, come forno e rimesse che probabilmente non erano in muratura. Di quel periodo non abbiamo testimonianze certe sul suo aspetto. Il disegno più antico disponibile, come già detto, è quello del 1688, eseguito da Vitruvio Alperi: vi si distingue l'edificio nobile, con le cinque arcate del portico, che si affaccia sulla corte e sulla destra la torre, non ancora rialzata e che non fa parte del cortile (figura 9). Di circa mezzo secolo dopo è invece un disegno, parte dell'eredità della famiglia Marazzi, dell'aspetto della torre e dei corpi di fabbrica ad essa adiacenti (figura 10). Si può notare come già essa presentasse il basamento a scarpa e cordulo in cotto.

Nel 1700 la torre si arrestava all'altezza della terza bifora attuale. Il sottotetto, leggermente sporgente, presentava su ogni lato tre piccole finestrelle, che Zucchelli descrive come una gronda a mensola ed oculi a sostegno di una copertura in coppi⁵⁷. A differenza del corpo principale della torre, interamente intonacato, la

⁵⁴ M. Perolini, *Crema e il suo territorio*, Crema, 1982, p. 39.

⁵⁵ M. Perolini, 1982, p. 41.

⁵⁶ M. Perolini, 1982, p. 42.

⁵⁷ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, 1997, p. 70.

gronda e le mensole sembrano realizzate in cotto, come suggerisce il colore che si intravede nel disegno. Un tetto a quattro falde completa l'estremità della stessa mantenendo i volumi molto compatti. L'edificio, solamente a tre piani, presenta sul lato esterno, che si affaccia direttamente sulla strada, due finestre rettangolari inquadrature da cornici, la finestra del primo piano è dotata di un balconcino con ringhiera inginocchiata in ferro. Le mensole e gli oculi del sottotetto, le cornici delle finestre e il balconcino suggeriscono una datazione seicentesca e quindi una trasformazione della configurazione originaria della torre.

Un altro particolare del disegno settecentesco ci permette inoltre di constatare come la struttura, sul lato che si affaccia verso l'interno del cortile, fosse collegata tramite un ballatoio in legno agli edifici di servizio e al fienile, il quale era modestamente decorato presentando, quanto meno nell'edificio adiacente alla torre, uno stile più sobrio rispetto ad oggi. Rimane comunque invariato nel tempo l'aspetto d'insieme che, nonostante gli abbellimenti e l'aumento di altezza successivo, presentava già lo stesso ingombro attuale.

Nel 1872 il dongione fu oggetto di una grande ristrutturazione. Sappiamo che la committente fu la contessa Bianca Sanseverino, che ristrutturò molte parti della proprietà, compresa la zona adibita a fienile. Ne abbiamo conferma grazie ad uno dei disegni presenti ancora nell'archivio della famiglia Marazzi (figura 11). Il progetto iniziale, simile a quello definitivo, considerava l'innalzamento della torre e l'apertura di varie finestre bifore in asse simmetrico. Esse dovevano presentarsi con una decorazione romboidale al centro del soprarco a sesto acuto, bilanciando la forma a tutto sesto delle aperture sottostanti, divise da una colonnina d'ordine tuscanico. Non abbiamo però informazioni riguardanti i materiali usati (figura 12). Un secondo progetto modifica l'aspetto delle finestre, avvicinandosi maggiormente a quello definitivo (figura 13). Ciascuna delle aperture si configura nuovamente come bifora ad arco a sesto acuto, con una colonnina centrale in pietra. Il motivo romboidale nel soprarco viene però sostituito da uno trilobato e i due archetti a tutto sesto delle bifore vengono rimossi per far spazio alla decorazione (figura 14). Manca nel secondo progetto la loggia di stile neoclassico, con cinque arcate a tutto sesto per ciascun lato, poggianti su una balaustrata formata da pilastri e plutei. Essa verrà aggiunta successivamente nel disegno definitivo che mostra la torre sul lato affacciato alla strada comunale (figura 15). Il progetto illustra inoltre, attraverso varie proiezioni, la disposizione interna delle scale su entrambi i lati della torre. In uno dei disegni sono inoltre presenti una serie di appunti che riguardano le direttive per l'innalzamento dell'edificio fino all'altezza attuale. Essi risultano interessanti poiché riportano non solo le misure e le forme

dei materiali richiesti dai progettisti ma sono una testimonianza dei procedimenti messi in atto e delle nomenclature tecniche utilizzate al tempo⁵⁸ (figura 16).

Ai piedi del lato nord della torre, che si affaccia sul cortile d'onore, è stato addossato un piccolo vestibolo con porta ad arco acuto sormontato da una loggia superiore ad archi e una serie di merli ghibellini. Più in alto è stata aperta una monofora gotica (figura 17). Ad oggi l'edificio ha nel nucleo più antico l'attuale seminterrato, che era adibito a cantina e ghiacciaia; esso ha un ingresso secondario. La salita ai piani superiori si effettua, entrando dal portalino affacciato sul cortile, tramite una scala a rampe che fino al secondo piano è in granito e diventa esterna alla torre tra la seconda e la terza stanza. Da qui la scala è costruita in legno e porta all'ultima stanza per continuare poi fino alla loggia, a cui si accede tramite una botola. La scala in legno è stata ristrutturata nel 2008 cercando di recuperare dove possibile le parti originali (figura 18). La travatura di sostegno del tetto (figura 19) è stata ricostruita nel 1983 a seguito di un crollo, mentre la copertura esterna risale al 1995. Nello stesso anno si sono svolti dei lavori di restauro sul lato sud della torre, prospiciente la strada.

⁵⁸ Il documento, seppur redatto con una grafia non sempre leggibile, è il seguente:

Definizione delle opere di riduzione ed ampliamento della torre, cioè pel nuovo [alzamento] come segue.

1. Si dovrà levare il tetto usando tutta la deligenza per conservare li materiali
2. Si dovrà demolire il muro superio [...] al secondo piano rasente ai travettoni
3. Dopo di questo li metterà le chiavi di ferro nel centro ogni muro nel suo senso longitudinale, il ferro sarà reggia capi detta cavallo largo 0,05 grossa 0,010. Le stanghette saranno alte 0,80 e grosse qualche capa di più
4. Al piano terreno verrà pure messo le chiavi e questo fienile alla sopra descritta anche internamente rasente ai muri avere riguardo alla [...] angoli
5. Al piano di copertura e cioè prima d'appoggiare il legname finale si dovrà mettere una chiave la quala sarà 0,035 per 0,008 [...]

In basso a destra, nel documento si legge inoltre "Bergamo ditta Salemi fuor di corte Palazzo, prima di arrivare a casa Camozzi via del Bocchello; regge da cavallo a cui 65 al kilo ne occorre kili 120 circa.

II.2.B-La villa

La pianta attuale (figura 20) del complesso della Villa Marazzi è costituita da due corti quadrangolari. La prima è quella d'onore con la villa vera e propria (figura 21). A destra è presente la corte agricola, di costruzione più recente. Esse sono separate da un muro di spina che ha sostituito il corpo di fabbrica ad est, un tempo adibito al ricovero delle carrozze, demolito nella seconda metà del XIX secolo. Questo muro, connettendosi con la torre, divide le due corti mantenendole in comunicazione con un'apertura ad arco a pieno centro collocata al termine dello stesso, vicino alla torre.

Ad oggi la configurazione planimetrica della villa ripropone quella delle ville cinquecentesche costruite su modello ad U, facendo supporre che effettivamente la villa della quale parla Bandello nelle *Novelle* sia proprio quella che sto trattando. La suddivisione simmetrica degli spazi interni è presente fin dall'accesso all'edificio attraverso il portico, chiuso durante un intervento seicentesco di restauro della villa. La divisione degli spazi corre su un asse mediano che ha come centro il salone d'onore. Lo spazio centrale, in asse con l'arco e il portone di ingresso, è il nucleo dal quale si diramano gli accessi di tutto il pianterreno e del giardino, collegato tramite un portalino inquadrato da un paramento lapideo nel quale si distinguono due paraste che sorreggono due mensole allungate sulle quali poggia un balconcino con ringhiera in ferro battuto. Ai lati del salone sono presenti degli ambienti più piccoli, raggiungibili attraverso delle porte laterali: sulla sinistra il salotto e la biblioteca, sull'ala destra si trova invece la sala da biliardo e la sala da pranzo. Quest'ultima è attigua ad un altro spazio ricavato nell'ala destra dell'ex portico ed è occupato da un'anticamera e successivamente dalla cappella di famiglia. Agli estremi opposti del fabbricato troviamo le scale, a sinistra quella d'onore e a destra quella di servizio. Dallo scalone si accede alla galleria del primo piano con le camere da letto e le altre stanze di servizio. Una distribuzione simile al piano terra viene mantenuta anche qui, con la camera padronale posta sopra il salone d'onore e le altre stanze collocate ai lati. Anche il ritmo architettonico della facciata esterna è reso continuo dalle finestre che si aprono verso il cortile d'onore, disposte perpendicolarmente alle sottostanti arcate del portico. La disposizione degli ambienti di Villa Marazzi trova riscontro nelle tipologie abitative rurali illustrate dall'architetto bolognese Sebastiano Serlio nel VI libro del *Trattato di architettura*. Quest'ultimo segue la tendenza rinascimentale verso architetture con proporzioni razionali e simmetria assiale, considerate retaggio della villa romana classica⁵⁹. Una delle tipologie di abitazioni che descrive, denominata *casa del ricco*

⁵⁹ J. S. Ackerman, *La villa*, 2013, p. 23-25

contadino, è presentata da Luisa Giordano, come “un allineamento di vasi intercomunicanti preceduti da un porticato chiuso alle testate per ospitare alcuni servizi”⁶⁰. Un’ulteriore analogia con questo tipo di casa si ritrova nell’accesso alla villa attraverso un portico, con la naturale prosecuzione del percorso nel salone d’onore, in asse con l’apertura principale. Infine, un’ultima serie di similitudini riscontrabili tra Villa Marazzi e il modello serliano si presenta nella collocazione laterale delle scale⁶¹ e nella distribuzione degli spazi abitati collegati linearmente tra di loro, nonché la collocazione del portico e della galleria del primo piano⁶². Luisa Giordano aggiunge inoltre che esistevano già in Lombardia nel XV secolo esempi di strutture analoghe ai disegni di Serlio⁶³, avvalorando ulteriormente l’ipotesi di uno stile architettonico che Villa Marazzi ha ereditato dalle consuetudini costruttive del suo tempo.

Villa Marazzi presentava nel Seicento una disposizione ad U, ovvero una planimetria composta da più corpi di fabbrica adiacenti che insieme occupano tre dei quattro lati della corte nobile. Nel modello tradizionale, il corpo di fabbrica principale è l’edificio residenziale mentre a lato sono normalmente disposte altre costruzioni, progettate con la necessità di custodire gli attrezzi agricoli e gli oggetti utili alla vita campestre, nonché talvolta dare dimora al bestiame.

Questa conformazione è probabilmente il frutto di un processo basato su soluzioni di carattere pratico. Già Pier de Crescenzi, agronomo medievale, ne descrive un modello nel suo *Opus ruralium commodorum*, opera a cavallo tra XIII e XIV secolo, tradotta e ristampata per molto tempo e giunta fino a noi attraverso varie versioni⁶⁴. Nell’edizione veneziana del 1495 una xilografia rappresenta l’azienda agricola descritta dall’autore: il corpo principale è di fronte all’ingresso, delineato come apertura di un muro di cinta quadrangolare che delimita lo spazio interno della proprietà. Ai lati della residenza Pier de Crescenzi pone gli edifici secondari e di servizio, sempre disposti all’interno del muro di cinta.

In ambito lombardo uno dei primi esempi di villa con planimetria a U è la Villa Gonzaga, rifacimento cinquecentesco della precedente residenza suburbana di Gualtiero Bascapè ad opera di Domenico Giunti su commissione di Ferrante Gonzaga. L’edificio, inizialmente composto da un unico corpo di fabbrica lineare, subisce un grande cambiamento con l’aggiunta di due ali laterali aggettanti che sono connesse al corpo principale solo agli angoli.

⁶⁰ L. Giordano, *Ditissima Tellus. Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, Como, 1988, p. 173.

⁶¹ L. Giordano, 1988, p. 174.

⁶² L. Giordano, 1988, p. 175.

⁶³ L. Giordano, 1988, p. 176-177.

⁶⁴ Piero Crescenzi, *De Agricultura*, 1495. Venezia, Biblioteca Marciana.

È probabile che, data la vocazione agricola del territorio, con lo sviluppo delle grandi aziende lombarde a partire dal XVI e XVII secolo anche Villa Marazzi venne ampliata con dei bracci laterali.

La fronte della villa Marazzi che si affaccia sulla strada principale di Palazzo Pignano si distingue in due parti: una prima corrispondente alla villa e una seconda alla corte rustica. È importante distinguere i due diversi segmenti della fronte, perché anche la loro datazione è diversa. La fronte della corte rustica è ottocentesca, mentre quella antistante la villa potrebbe essere anteriore e comunque si configura diversamente. Lungo la via principale di Palazzo Pignano si affacciano nove segmenti murari divisi da lesene, attraversati da tredici finestre e una porta (figura 22). Nell'ordine superiore è presente la griglia per l'aerazione del fienile, che funge da elemento decorativo, "mirabilmente traforata da una serie di greche, archetti, ruote e (al centro di ogni sezione) di piccoli rosoni"⁶⁵.

La villa venne ristrutturata, come abbiamo già visto, nel 1872, per volere della contessa Bianca Sanseverino. La data dell'intervento è inscritta nel rosoncino della sezione centrale della griglia in cotto che decora la facciata e riporta la seguente dicitura: "15 A.sto C.B.S.V. 1872". Essa si traduce come "15 agosto. Contessa Bianca Sanseverino Vimercati 1872"⁶⁶ (figura 23). Una torricella con tetto a cono separa il corpo ottocentesco da un altro più basso in cui si apre un portale a finte bugne che è l'ingresso alla corte agricola.

Proseguendo si incontra un alzato in mattoni a vista delimitato alle estremità da bugne angolari, realizzate sempre in cotto. Nella parete si aprono due finestre rettangolari, scandite al centro da una colonnina e inquadrata da finte bugne e timpano triangolare. Al piano superiore si apre una loggia con tredici colonnine, poggianti su una balaustra, che sorreggono un architrave ligneo (figura 24).

Sul muro di cinta, in corrispondenza del corpo principale della villa, si apre un arco a pieno centro affiancato da due paraste doriche, ora in mattoni a vista, che si mimetizzano col muro in mattoni. È l'entrata che conduce al cortile d'onore. Sul muro esterno, ai lati dell'arco d'ingresso, sono addossati due sedili in pietra. Su questa cinta muraria si aprivano cinque finestre ora tamponate (figura 25).

Al centro del cortile d'onore c'è un'aiuola dalla forma circolare mentre sulla sinistra è presente un edificio basso con abitazioni di servizio.

La facciata del corpo centrale della villa (figura 26A) è divisa in due ordini da una trabeazione simile a quella di sottogronda. Le due trabeazioni sono sorrette da otto paraste lisce con capitelli dorici che scandiscono in sette campate ciascun ordine.

⁶⁵ G. Zucchelli, 1997, p. 70.

⁶⁶ G. Zucchelli, 1997, p. 68.

Originariamente sul cortile d'onore si aprivano cinque archi a tutto sesto con quello centrale in asse con il portale d'ingresso (figura 26B) e con l'uscita che conduce al giardino. Con l'intervento di demolizione ottocentesco sono stati aggiunti due segmenti di facciata sulla parte destra portando il totale degli archi a sette. Ora, sei di essi sono chiusi da cortine a veranda mentre sull'ultimo si apre una semplice porta. All'ordine superiore si aprono sette finestre senza cornice. Tutti gli archi sono sovrastati da resti di decorazioni a panneggi, cartigli e stemmi. Quelli sulle aperture originarie sono datati all'inizio del Settecento e risultano deteriorati mentre quelli eseguiti sui due nuovi archi aggiunti hanno le decorazioni ricopiate ma chiaramente di epoca posteriore.

Il sesto arco aggiunto a destra, venne effettivamente aperto negli anni Settanta del Novecento su committenza di Fortunato Marazzi, nipote dell'omonimo generale. Sempre dello stesso periodo sono i restauri eseguiti nelle pareti della loggia (ex portico ora chiuso) che hanno recuperato gli affreschi più antichi dell'edificio (cinque/seicenteschi quelli degli archi ora chiusi da vetrate).

Passando a descrivere i locali interni della residenza, al piano terra entriamo in quello che era l'ex portico aperto (figura 27).

Nella parete nord si apre, in asse con l'arco centrale, il portale che conduce al salone d'onore, incorniciato da un finto portale dipinto, composto da due paraste che sostengono una balaustrata a guisa di trabeazione⁶⁷. Al centro del finto arco è stato dipinto lo stemma dei Marazzi con il suo motto mentre sopra l'arco troviamo lo stemma dei Premoli. Ai lati del portale si aprono due finestre, esito della ristrutturazione ottocentesca. Il restauro ha evidenziato anche segni di altre aperture con ipotesi di interventi eseguiti in questa parte della villa.

Alla nostra sinistra troviamo lo scalone d'onore e, speculare ad esso, esiste un'altra apertura simile che introduce a un vestibolo da cui si accede alla cappella gentilizia.

Il soffitto della galleria è a cassettoni nella forma "a passasotto", con travoni in legno in corrispondenza delle cime d'arco e con copertura a travi lignee.

Il salone d'onore (figura 28) è stato ristrutturato nella prima metà del XIX secolo in stile impero. Sopra uno zoccolo grigio troviamo i basamenti bianchi di una serie di lesene gialle: dodici addossate alle pareti e quattro angolari. Queste terminano con capitelli ionici che sorreggono la trabeazione sopra la quale si imposta la volta a padiglione del soffitto.

Sui lati minori del salone (figura 29) si aprono delle porte, due a destra e due a sinistra, che comunicano con le stanze adiacenti; sopra ognuna di esse è presente un bassorilievo, con funzione di sovrapporta.

⁶⁷ G. Zucchelli, 1997, p. 73.

Il soffitto a padiglione raffigura simboli e allegorie dello stile impero. Al centro è presente un lampadario in vetro di Murano.

A ovest del salone troviamo, in successione, una sala con camino in pietra di Sarnico molto grande, soffitto a travi lignee e cornice a fogliami monocroma. Segue la biblioteca con identico soffitto. Proseguendo invece verso est, dal salone, incontriamo prima la sala del biliardo (figura 30) e poi la sala da pranzo (figura 31). La prima è stata affrescata *en plein air* dal pittore lodigiano Pietro Ferrabini (1788-1869). I paesaggi raffigurati poggiano su uno zoccolo e occupano senza soluzione di continuità le quattro pareti. Il pittore ha raffigurato grandi alberi ad alto fusto in primo piano che incorniciano vedute con laghetti, fiumi, cascinali, ville, personaggi in costume, animali, castelli, dirupi, chiese, torri, che richiamano molto la vita di campagna. Anche in questa stanza abbiamo la presenza di un camino. Il soffitto a padiglione resta sbiancato. L'artista Pietro Ferrabini ha decorato altre dimore nobiliari come Villa Zineroni-Casati di Spino d'Adda e Villa Gabba al Tormo⁶⁸. Entrando nella sala da pranzo possiamo vedere, alternati agli angoli del soffitto, quattro grandi stemmi delle famiglie Marazzi e Sanseverino, dipinti nel 1935-36.

Da questa sala si accede alle due stanze che si sono aggiunte a est dell'ex portico dove la prima è un vestibolo e la seconda è la cappella gentilizia del palazzo (figura 32A).

La cappella è a navata unica, di stile settecentesco con aggiunte barocche, presenta un altare modesto ed un migliore alzato decorativo, costituito da due colonne nere composite che fanno da sostegno a una trabeazione spezzata. Un drappeggio bianco in stucco con profilature in oro fa da decorazione alla piccola abside mentre putti e nuvolette abbelliscono il catino absidale. Nello spazio dietro al tabernacolo è presente una tela che raffigura Santa Ortensia martire (figura 32B), circondata dal mare e con le mani legate da una corda fissata alla cintola. C'è un problema di attribuzione di questa tela: Giorgio Zucchelli scrive che la *Santa Ortensia* è opera di Eugenio Conti⁶⁹ mentre l'attuale proprietario della villa la attribuisce ad Angelo Bacchetta in quanto, nell'archivio della famiglia, esiste la fattura dell'epoca. Oltre a ciò esistono altre due particolarità: la Santa raffigurata non esiste nel martirologio e la cappella, che non ha accesso dall'esterno, come vorrebbe la normativa ecclesiastica, ha ricevuto nel 1912, secondo Zucchelli, una concessione da parte del vescovo Bernardo Pizzorno per la celebrazione di tre messe in data 11 gennaio⁷⁰.

⁶⁸ G. Zucchelli, 1997, p. 114-120.

<https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LO220-00010/>

⁶⁹ G. Zucchelli, 1997, p. 76.

⁷⁰ G. Zucchelli, 1997, p. 77.

Uscendo dalla cappella e tornando nell'ex portico, si ritorna verso lo scalone d'onore (figura 33A), formato da due rampe in granito. Nel ballatoio ci sono due grandi finestre che danno luce al vano. La seconda rampa (figura 33B) è abbellita da balaustrini e termina con due archi che poggiano su un pilastro centrale e due semi pilastri ai lati, tutti con capitelli toscani in cotto. Prima del restauro degli anni Settanta del secolo scorso, lo scalone finiva con una piccola porta che contrastava con la ricchezza dell'edificio e, a seguito di ulteriori verifiche murarie, si sono scoperti i due grandi archi antichi che sono stati ripristinati. Al termine dello scalone si arriva nella galleria del piano superiore (figura 34) su cui si affacciano cinque camere da letto che comunicano tra loro con porte a cannocchiale. Sotto il profilo architettonico non hanno caratteristiche importanti; la prima stanza è decorata con raffigurazioni di rami di ciliegio e la stanza centrale è la camera da letto padronale dove si apre una grande finestra che si affaccia verso il giardino. Tornando nel salone principale si può uscire e osservare la facciata nord (figura 35) che ha la parte centrale lievemente aggettante e due ordini di finestre rasomuro, ed è caratterizzata dall'innalzamento a guisa di attico. Al centro della facciata posteriore si apre il portale marmoreo seicentesco, massiccio e slanciato, affiancato da due lesene sopra le quali si impostano due mensole allungate che reggono un balconcino con balaustra in ferro battuto ad aste e fogliami⁷¹. Nel giardino troviamo due vasche che potevano essere le peschiere (figura 36), oggi ricoperte di siepi. All'inizio del Novecento il giardino è stato trasformato in parco all'inglese e non presenta alberi di particolare pregio (figura 37).

⁷¹ G. Zucchelli, 1997, p. 78.

II.3 Il confronto con altre ville del Cremasco

Ho ritenuto infine utile verificare se in territorio cremasco esistessero edifici confrontabili per struttura alla villa di Palazzo Pignano, di modo da poter aggiungere eventuali dettagli rispetto al periodo di edificazione e alle motivazioni estetiche e strutturali volute dalla committenza. Dopo una attenta analisi, ho deciso di mettere la villa in confronto con altri due edifici non lontani da essa.

II.3.A-Villa Clavelli Benvenuti presso Ombriano

Nel quartiere cremasco di Ombriano, Villa Benvenuti, sebbene la sua probabile origine si attesti un secolo più tardi, propone una serie di analogie con Villa Marazzi. In primis l'impianto ad U, motivato certamente dalla vocazione agricola delle campagne ad ovest di Crema.

In secondo luogo anch'essa deriva probabilmente da un passato militare. Un tempo era una torre di difesa, costruita da Benzoni a difesa del territorio di Crema, analogamente a quella di Palazzo Pignano. Il cortiletto interno situato nel lato est del fabbricato principale presenta tuttora la forma del dongione che si ergeva al posto della villa fino al XVII secolo. Esso venne poi demolito per far posto all'abitazione.

La disposizione della villa non è cambiata di molto, se si esclude un rifacimento avvenuto nel 1818⁷². L'impianto e la distribuzione dei volumi interni dell'edificio ricorda, come per Villa Marazzi, la struttura proposta da Sebastiano Serlio (figura 38). Il corpo centrale è disposto su un asse che lo taglia a metà. Tutti i tre corpi di fabbrica sono sviluppati su due livelli. Il piano terra del corpo centrale ha come fulcro il grande salone. Da esso si accede alle camere laterali, al giardino retrostante e al loggiato a cinque campate con altrettanti archi a tutto sesto che delimitano il lato dell'edificio verso il cortile interno⁷³ e che presentano anche qui una simmetria rispetto alle finestre del piano nobile. Essi sono caratterizzati da un intradosso molto più ridotto e una forma leggermente schiacciata. Inoltre i pilastri sono decorati da un bugnato che dona maggior ritmo rispetto allo stile essenziale delle paraste di Villa Marazzi. Un'altra differenza riguarda la facciata, che si presenta senza intonaco, con un cotto rustico frammezzato all'altezza degli archi e sotto le finestre da una leggera trabeazione. Perogalli ne paragona lo stile con quello di un'altra villa presso la frazione di Vergonzana, vicino a Crema, sostenendo che entrambe le committenze fossero realizzate dallo stesso

⁷² È possibile consultare la *Stima e divisione dell'eredità Clavelli*, manoscritto del 1818, conservato presso l'Archivio Diocesano di Crema.

⁷³ G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario*, 1998, p. 115

architetto⁷⁴. Sopra le finestre del piano nobile, in asse con gli archi del loggiato, sono presenti decorazioni a timpano sormontate da oculi ellittici di piccole dimensioni. Le due strutture aggettanti ai lati del fabbricato principale risultano leggermente più basse e, secondo Zucchelli, presentano tuttora l'impianto originale, con suggestivi oculi nel sottogronda.

La facciata posteriore (figura 39) si presenta priva di decorazioni con la disposizione lineare delle aperture. Mancano elementi di discontinuità come le balconate e le finestre a protrusione.

II.3.B-La casa-torre di Azzano

Il secondo esempio che vorrei esporre riguarda un altro possedimento facente parte delle proprietà Vimercati leggermente a nord rispetto al territorio di Palazzo, presso Azzano, frazione di Torlino Vimercati. Si tratta di una casa-torre o torrione abitato probabilmente a partire dal 1570⁷⁵, che per le dimensioni delle murature e la disposizione simmetrica delle aperture del piano nobile fa supporre non si trattasse di un edificio militare. Come è ben noto molti nobili e proprietari terrieri costruirono in tutto il Nord Italia ville di delizia rassomiglianti a fortezze o castelli per esercitare fascino e incutere timore nei confronti delle popolazioni locali⁷⁶. La villa (figura 40) ha una sezione quadrangolare che termina, all'altezza del soffitto del piano nobile con una merlatura di stile ghibellino leggermente sporgente sorretta da strutture binate. Successivamente è stato aggiunto un secondo piano svettante dal gusto neogotico, particolarmente in uso nel XIX secolo a Crema e che è presente anche in Villa Marazzi nel rifacimento della torre Benzoni e sulla facciata del fienile in cotto. Anche la villa-torre di Azzano, sul secondo piano, presenta molte soluzioni architettoniche in mattone. Le lesene e i merli posti nel sottogronda creano un contrasto cromatico rispetto alle pareti in intonaco. Queste ultime sono inframezzate da monofore su due livelli, le prime a pieno centro e quelle superiori a sesto acuto.

⁷⁴ C. Perogalli, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, 1981, p. 384

⁷⁵ C. Perogalli, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, 1981, p. 470

⁷⁶ L. Giordano, *Ditissima Tellus*, 1988, p. 236

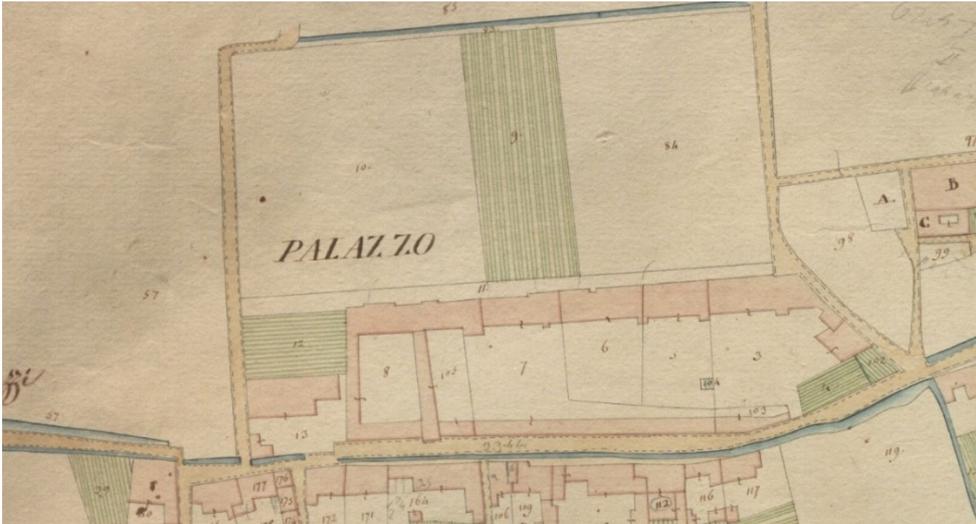


Figura 4-Pianta di Villa Marazzi, dal catasto napoleonico del 1815.



Figura 5-Pianta della Villa Marazzi, mappa del 1842.



Figura 6-Pianta della Villa Marazzi, mappa del 1871.

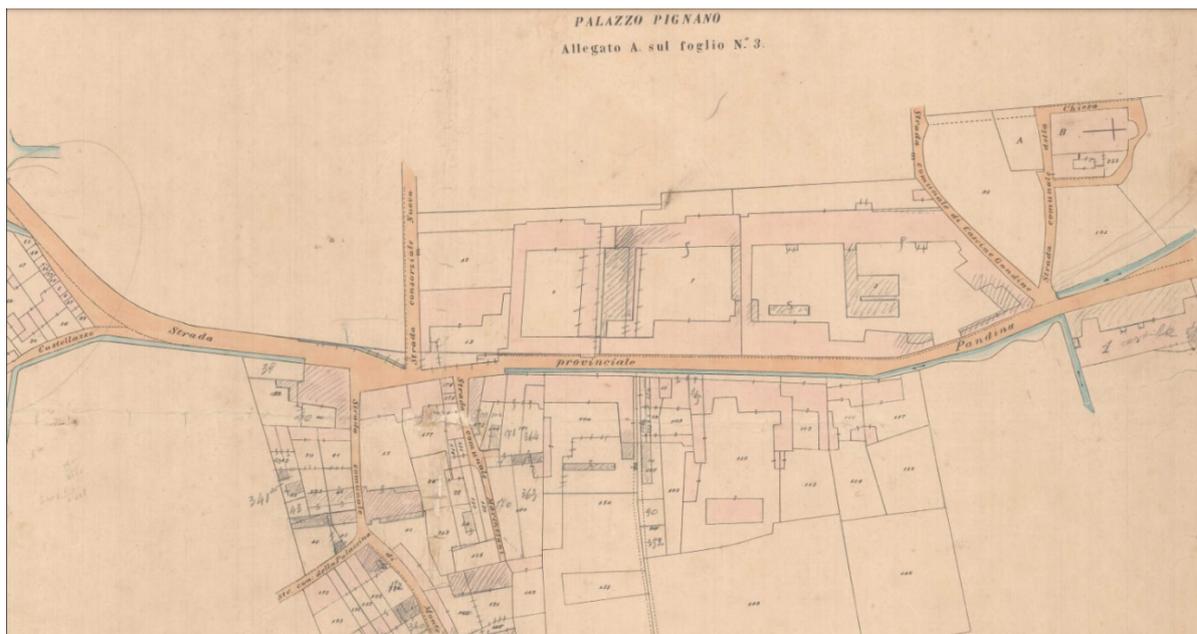


Figura 7-Mappa catastale di Palazzo Pignano del 1902.



Figura 8-Mappa catastale di Palazzo Pignano del 1956.



Figura 9-Disegno settecentesco della Villa Marazzi, particolare della facciata con torre (conservato presso Villa Marazzi).



Figura 10-Disegno settecentesco della Villa Marazzi, disegno del retro della facciata con torre.

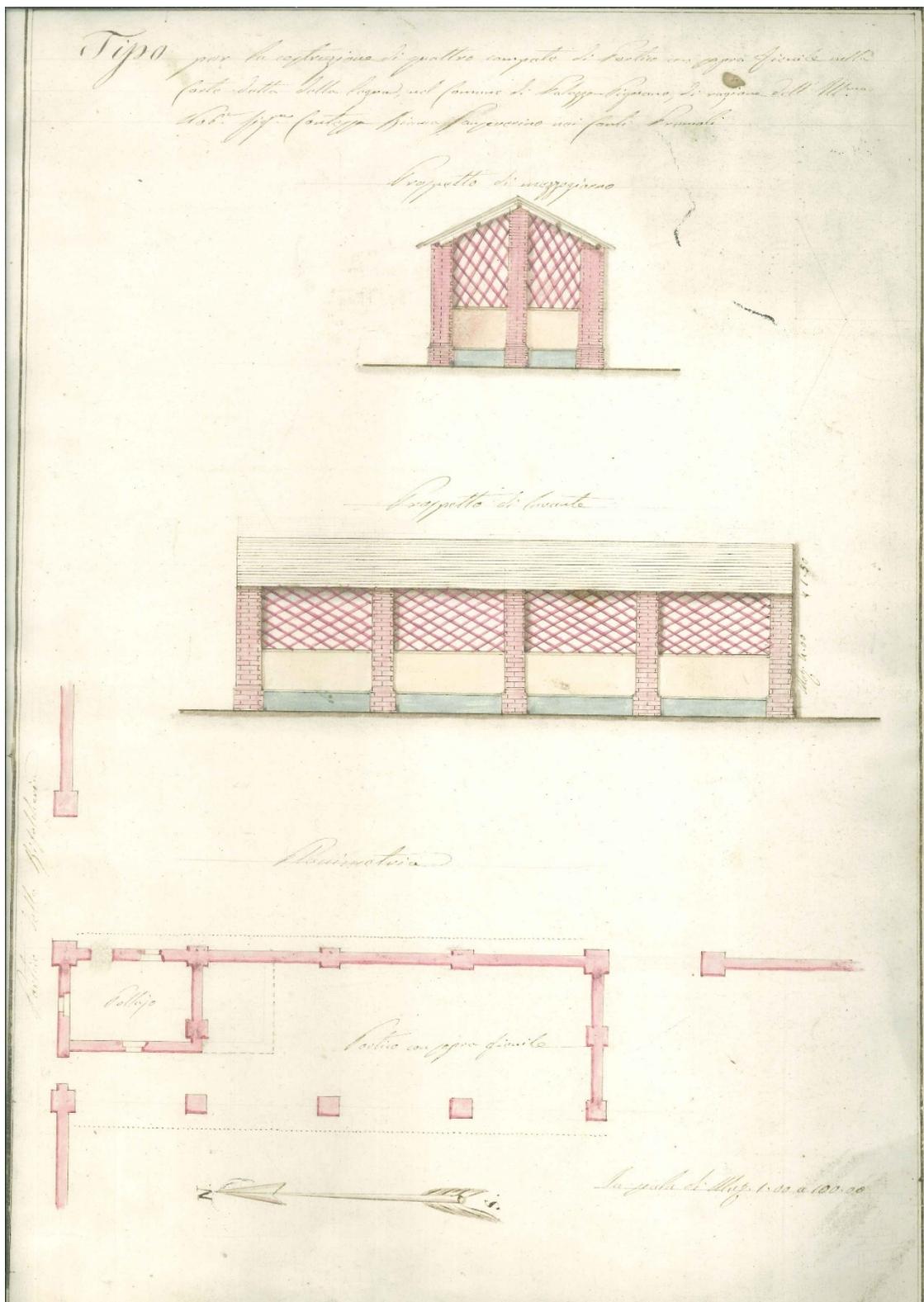


Figura 11-10° foglio. Portico e fienile. Data: 28 aprile 1885. In alto si legge: “Tipo per la costruzione di quattro campate di portico con sopra fienile nella parte detta della legna, nel comune di Palazzo Pignano, di ragione dell’illustrissima nobile signora contessa Bianca Sanseverino dei conti Premoli”.

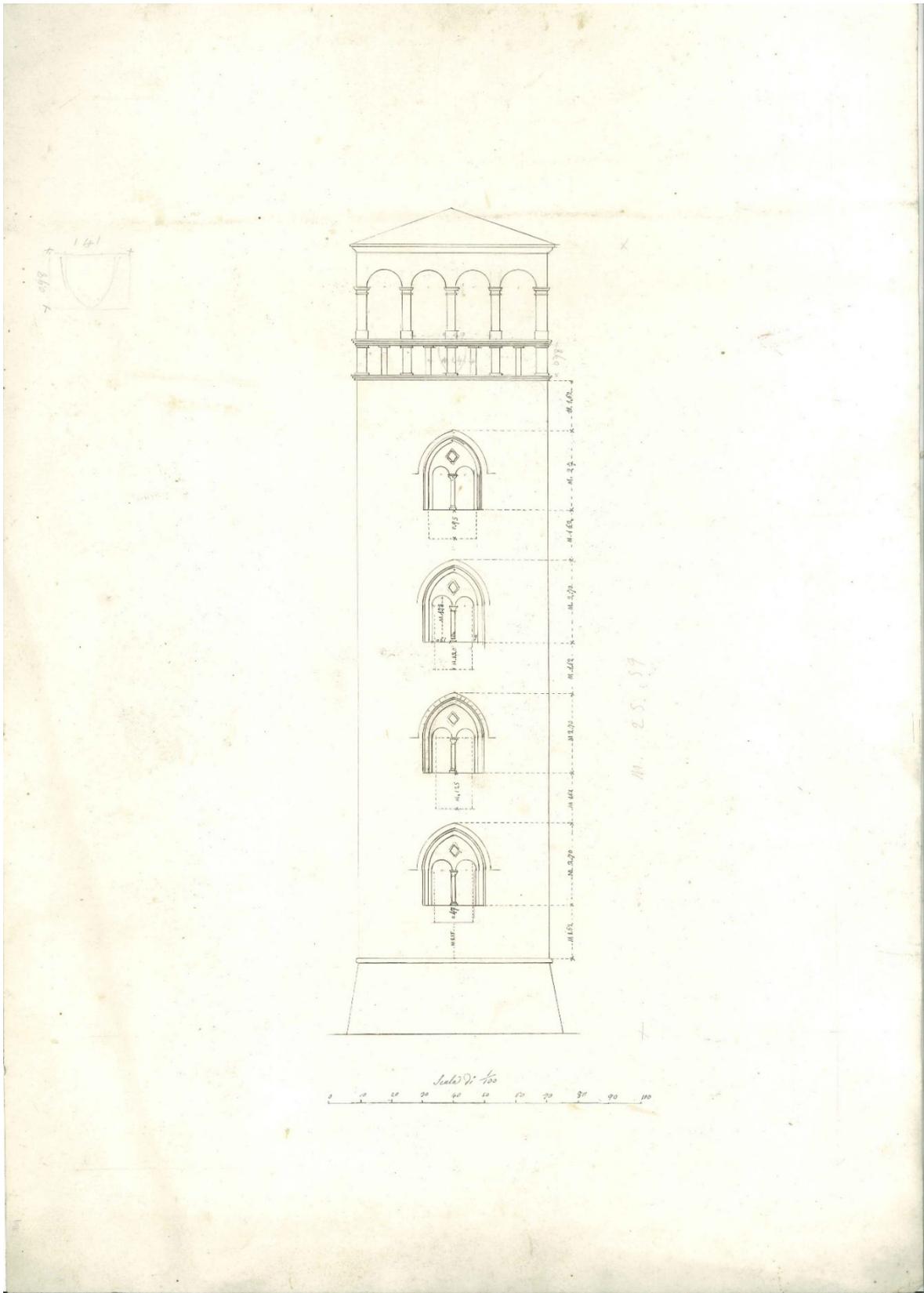


Figura 12-foglio 9A, primo progetto per la torre: le finestre non sono quelle che poi vennero realizzate. L'altezza totale rilevata in questo disegno è 25,59 m.

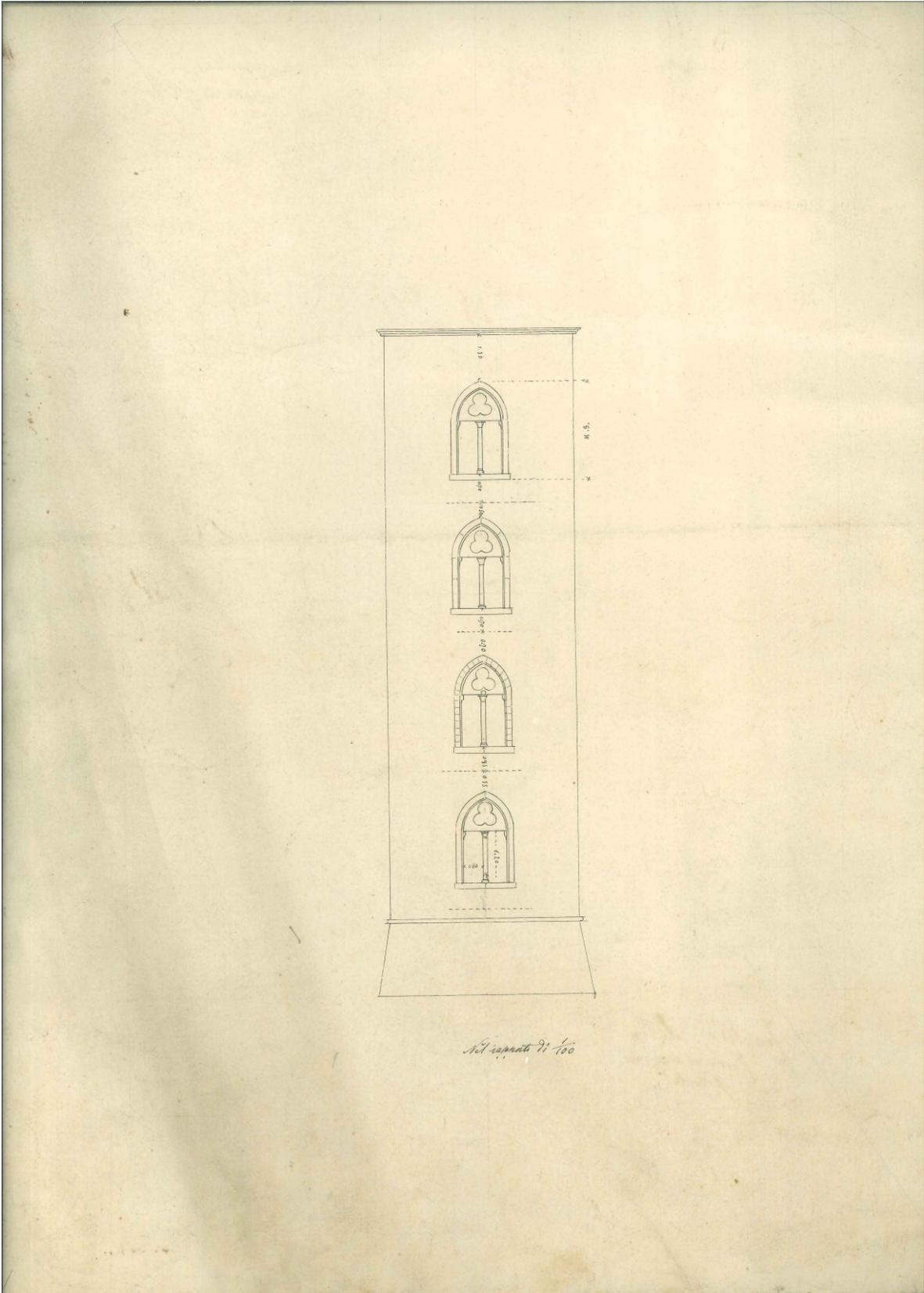


Figura 13-foglio 9B, secondo progetto per la torre. Risulta simile a quello raffigurato nel foglio 7, manca però la loggia.

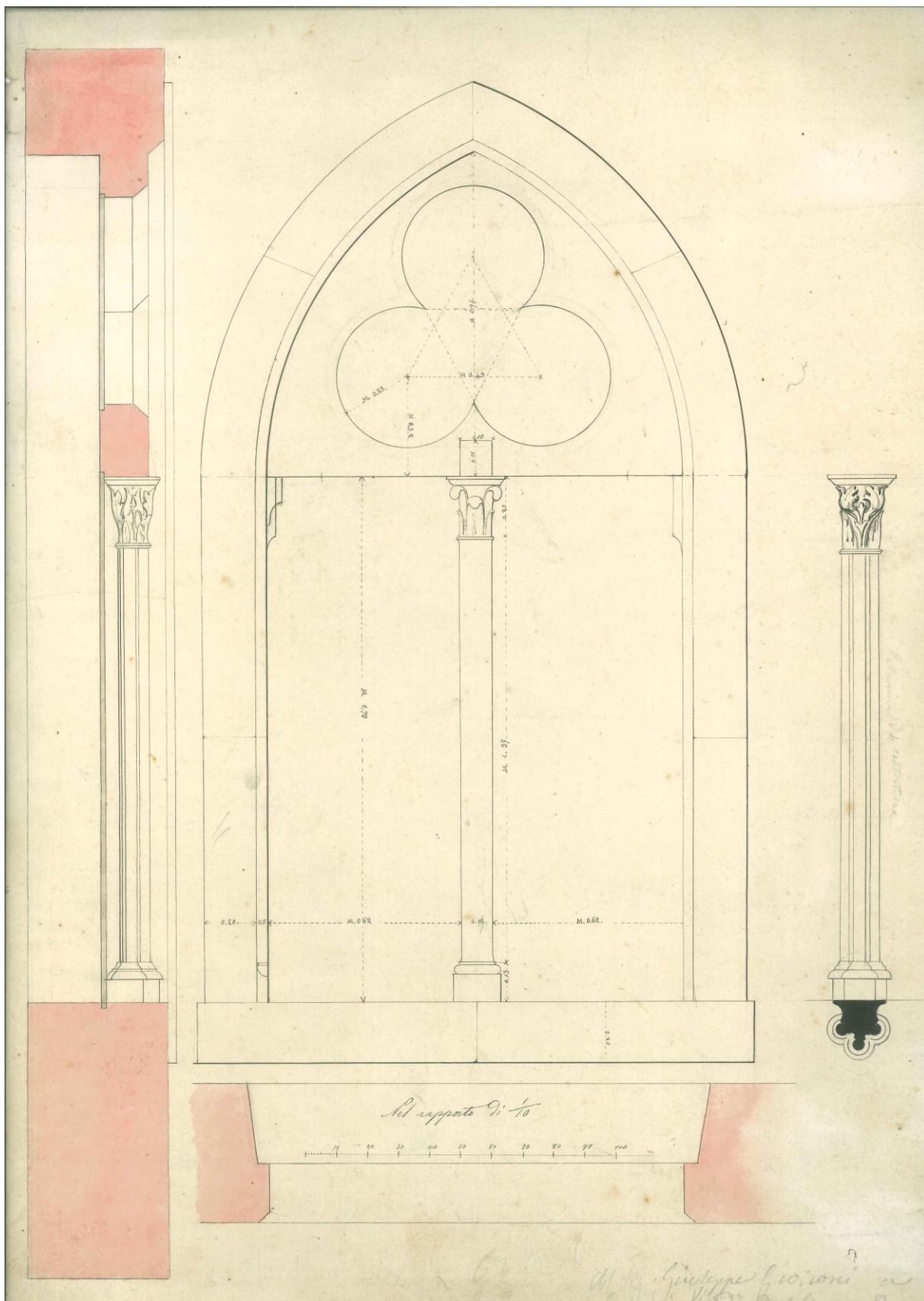
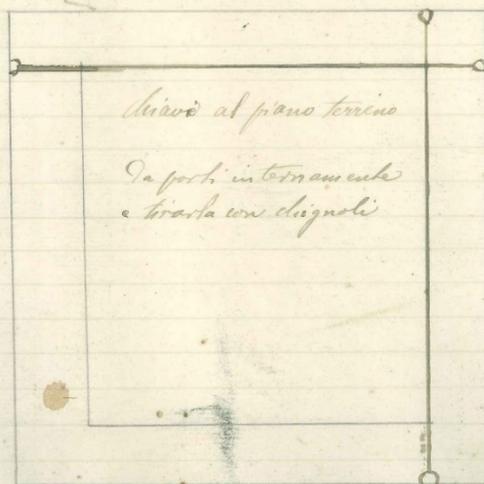
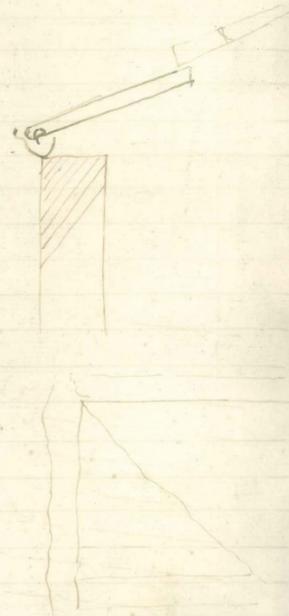
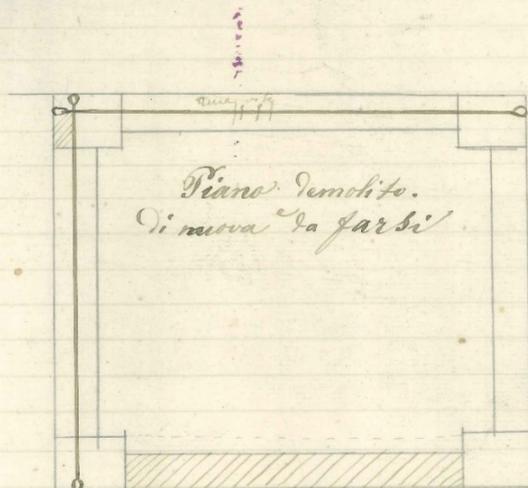


Figura 14-foglio 8. Dettaglio di una delle finestre con misura.

Descrizione delle opere di riduzione ed ampliamento alla Torre. cioè
 per nuovo alfanico come segue.

1. Si dovrà levare il tetto usando tutte le diligenza per conservare le materiali.
2. Si dovrà demolire il muro superiormente al secondo piano e a parte il travetto.
3. Dopo di questo si metterà le chiavi di ferro nel centro degli mura
 nel suo tempo di lunghezza, il ferro sarà regge sopra della cavalletto
 lungo 0,05. sopra 0,010. le stanghette saranno alte 0,80 e grosse qualche cosa più.
4. Al piano terreno sarà pure messo le chiavi e queste si farà alla sopra del
 travetto sopra internamente e parte ai muri avere riguardo alla forma sopra.
5. Al piano di copertura e cioè prima d'appoggiare il legname si dovrà
 mettere una chiave la quale sarà 0,035 per 0,008.



Bergomo ditta
 Paleni, fuori di Porta
 Colosso, prima di arrivare
 a casa Camozzi, via del Soc.
 cello; Regge in Cavallo
 a fini 05 al Kilo ne' ocava
 Kilo 120 circa —
 Bonetto Di sentim: 17: a tubino
 Il Segno Grasso in ferro n. 1.
 Ln 35.

Figura 16-foglio 13. Foglio di protocollo a righe con pianta della torre descrizione dei processi di edificazione del fabbricato.



Figura 17-Lato nord della torre della Villa Marazzi.



Figura 18-Scala della terza stanza della torre.



Figura 19-Travatura di sostegno del tetto.

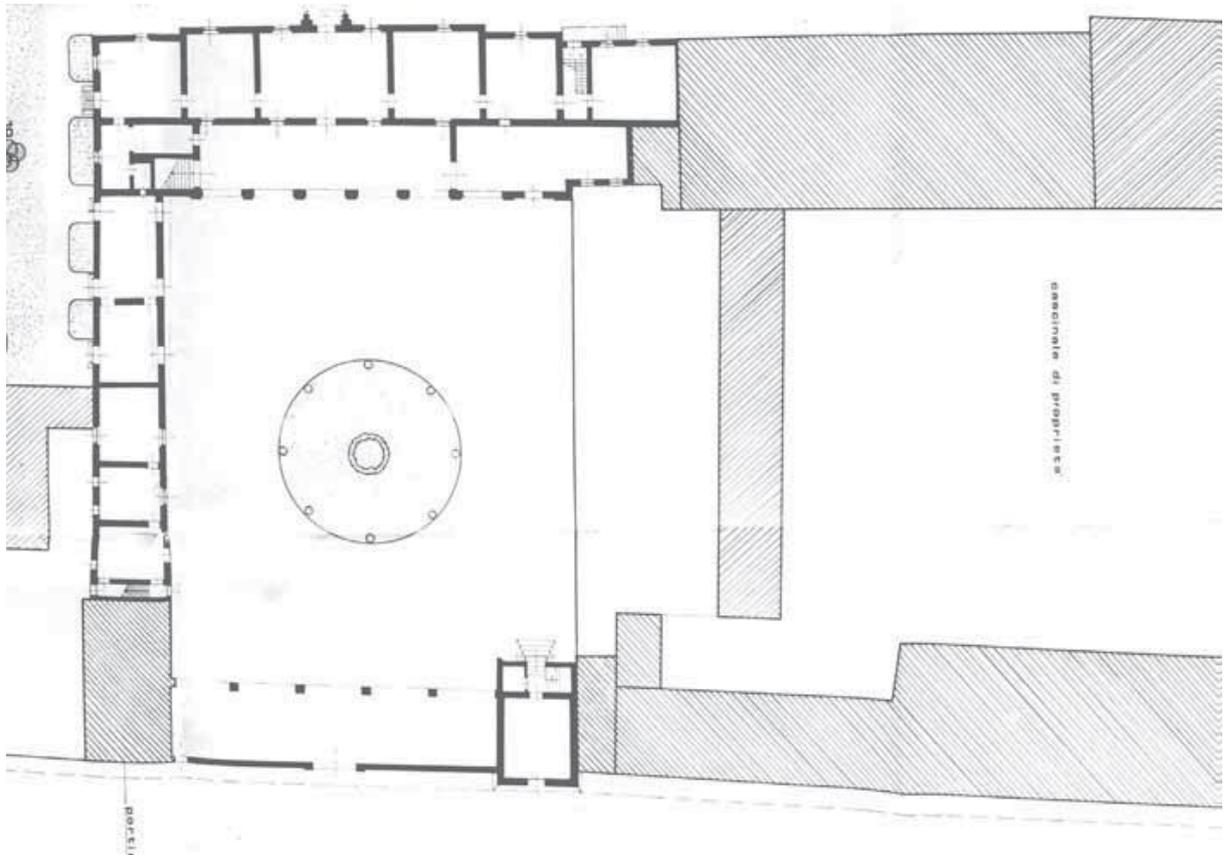


Figura 20-Planimetria del piano terra della Villa Marazzi (da *Le Torri nel Cremasco*, 2011, p. 88).

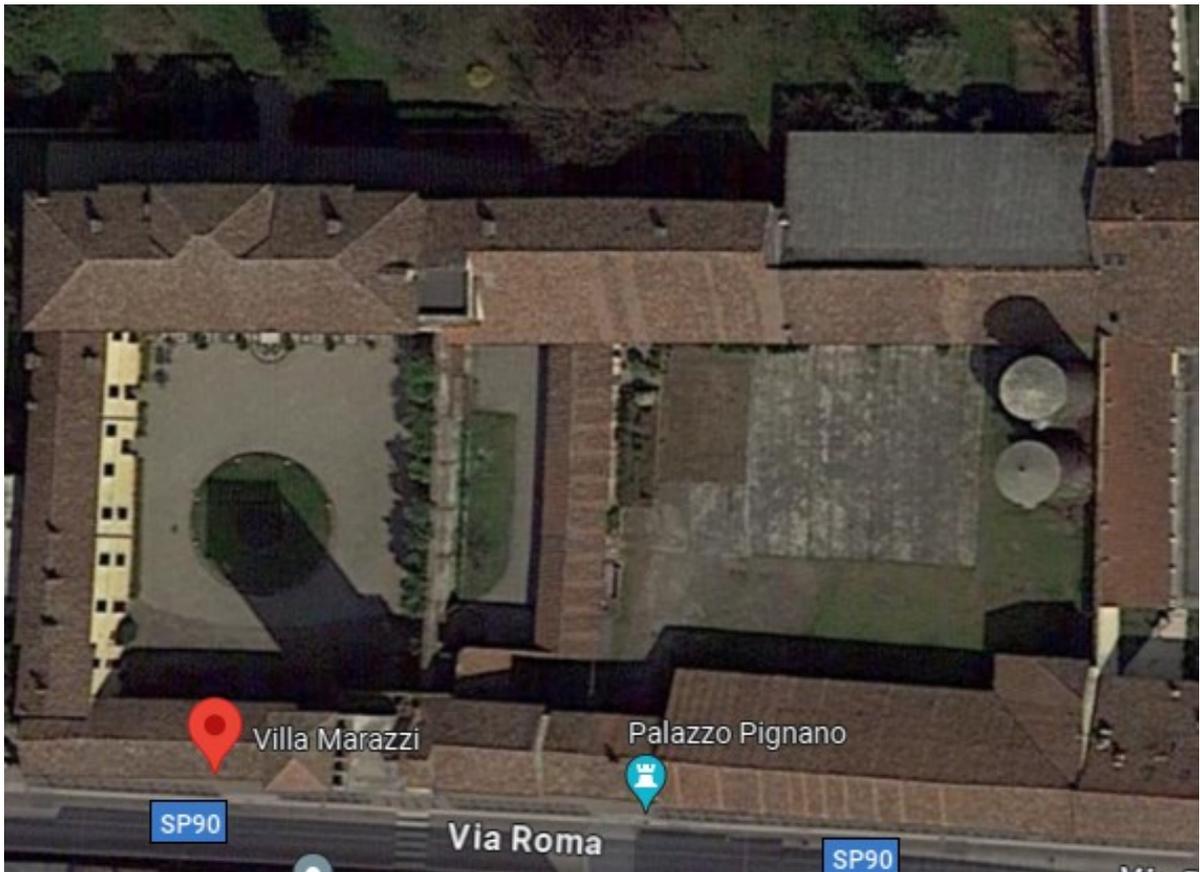


Figura 21-Foto aerea della Villa Marazzi di Palazzo Pignano (acquisita tramite Google Maps).



Figura 22-Facciata in cotto.



Figura 23-Dettaglio del fienile recante la data di riedificazione della struttura.



Figura 24-Facciata esterna (verso sinistra rispetto alla torre) della cinta su strada.



Figura 25-Facciata in cotto con arco d'ingresso.



Figura 26A-Facciata del corpo centrale della Villa Marazzi.



Figura 26B-Facciata del corpo centrale della Villa Marazzi, il portale principale.



Figura 27-Ex portico, vestibolo della Villa Marazzi.

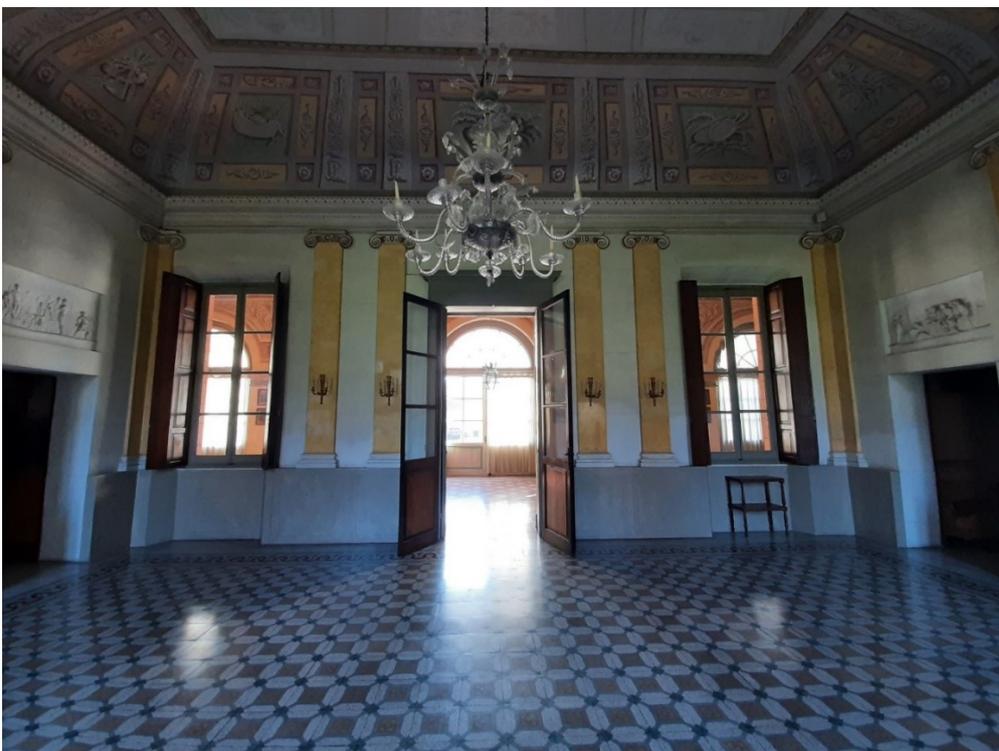


Figura 28-Villa Marazzi, salone d'onore.



Figura 29-Villa Marazzi, uno dei lati minori del salone d'onore.



Figura 30-Villa Marazzi, sala del biliardo.



Figura 31-Villa Marazzi, sala da pranzo.



Figura 32A-Villa Marazzi, cappella.



Figura 32B-Villa Marazzi, cappella, dettaglio del tabernacolo con Santa Ortensia.



Figura 33A-Villa Marazzi, scalone d'onore, prima rampa.



Figura 33B-Villa Marazzi, scalone d'onore, seconda rampa.



Figura 34-Villa Marazzi, galleria del piano superiore.



Figura 35-Facciata posteriore del corpo centrale della Villa Marazzi.



Figura 36-Giardino della Villa Marazzi, peschiera.



Figura 37-Veduta del giardino di Villa Marazzi dalla stanza da letto del piano superiore.



Figura 38-Cortile e facciata anteriore del corpo principale della Villa Benvenuti.



Figura 39-Facciata posteriore della Villa Benvenuti.

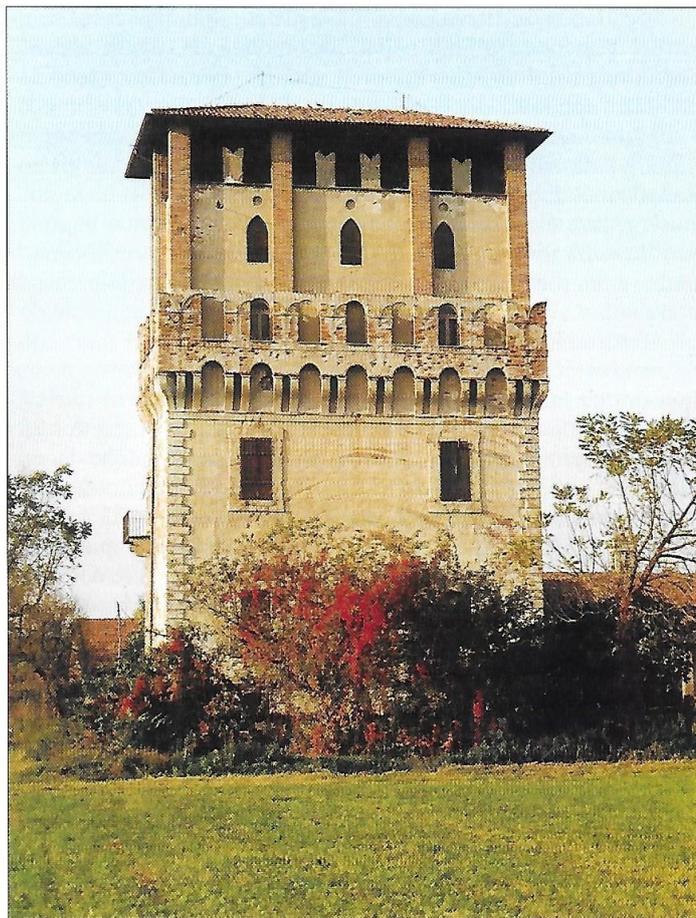


Figura 40-Torre di Azzano, Torlino Vimercati.

Capitolo III

Ricerche sulle decorazioni dell'ex portico

III.1.A-Gli affreschi del portico e gli *Amorum emblemata*

Il restauro degli anni Settanta del secolo scorso ha portato al recupero di una caratteristica decorazione a fresco con festoni di ramoscelli di vite negli intradossi degli archi e volute vegetali nei pennacchi della controfacciata. I motivi decorativi sono stati completati in momenti diversi. Lo si può capire perché la decorazione dei pennacchi e sottarchi non coincidono, terminando agli angoli della sala su livelli differenti. Gli affreschi che coprono il resto della sala sono datati dallo Zucchelli al Seicento e mostrano, sempre secondo lo studioso, una ripresa dallo stile pittorico del pittore cremasco Gian Giacomo Barbelli (1604-1656). Partendo dall'alto in una finta cornice che si sviluppa lungo tutta la loggia, scandita da finte mensole sorrette alternativamente da paraste dipinte, si susseguono sedici cornici ovali, ognuna delle quali mostra una scena ed è accompagnata da un motto su cartiglio.

Nella cornice sopra la porta che dà accesso allo scalone d'onore, sul lato breve a sinistra della sala (figura 41), si legge la scritta:

“NOBILIOREM HANC AEDIUM FORMAM QVAM IO (ANNES) PAV (LVS)
ET COSTA(NTIVS) F(RAT)RES IC CAM COMITES PALATY FATO
PREVENTI INCHOATAM RELIQVER(UNT)”.

La traduzione risulta: “Ecco la più dignitosa ristrutturazione della villa che i conti di Palazzo Giovanni Paolo e Costanzo lasciarono incompiuta per una sopravvenuta disgrazia”⁷⁷. Questa è l'iscrizione voluta da Giovanni Paolo e Costanzo, figli di Lodovico Vimercati Sanseverino, morto durante la peste del 1630, i quali portarono a termine i lavori iniziati dal padre nel periodo in cui la villa era di sua proprietà.

Alle pareti, sotto la cornice, sono dipinti sei finti riquadri che raffigurano scene campestri, con protagonista uno o più amorini. Nell'interpretazione data dall'attuale proprietario i vari dipinti avrebbero un significato preciso, riferito alle attività agricole, lo Zucchelli fornisce un'interpretazione delle scene decisamente diversa, rimandando il significato ad una serie di miti classici.

Entrambe le interpretazioni possono rifarsi a due aspetti verosimili riguardanti l'identità di Villa Marazzi. L'interpretazione data dai proprietari si collega bene al territorio agricolo di Palazzo Pignano che, oltre ad aver segnato il limite

⁷⁷ G. Zucchelli, 1997, p. 67.

occidentale della palude del Moso, è tuttora attraversato dal fiume Tormo, che da secoli irriga questo territorio a vocazione agricola. La seconda interpretazione si rifà probabilmente a delle conoscenze iconografiche e storiche dell'autore. Tuttavia entrambe le letture proposte mancano di menzionare l'importanza che l'emblematica ha avuto nel corso del XVII secolo. Andrea Alciato (1492-1550), con l'opera *Emblemata*, pubblicata nel 1531, raccolse, seguendo la moda del tempo, epigrammi latini che rimandavano a fatti del mondo naturale con richiamo alla letteratura classica.⁷⁸

Caratteristica dell'arte emblematica è basarsi sul rimando immagine-parola e viceversa, in un fine ragionamento intellettuale legato alla filosofia greca e romana⁷⁹. Particolarmente apprezzato da molti scrittori, soprattutto milanesi, che si cimentarono nella raccolta di queste citazioni in forma epigrammatica⁸⁰, l'emblema trae la sua definizione, come scrive Mino Gabriele, curatore della edizione critica del *Libro degli emblemi* di Alciato, “dal termine greco *en*, <<in>> e *ballo*, <<inserisco, faccio entrare>>, significa ciò che introduce o include per ornamento un'altra cosa [...], in Cicerone assume valenza figurata: come le tessere sono disposte e incastrate ad arte in un pavimento a mosaico, così è opportuno collocare le parole del discorso⁸¹”.

Essendo l'emblema un'arte poetica e decorativa non sempre gli autori di testo ed immagine risultano gli stessi. Inoltre moltissime di queste opere vengono copiate e citate da autori successivi⁸².

Nel corso di due secoli verranno stampati molti volumi ricchi di iscrizioni e di incisioni, che si diffusero fino in Francia, Inghilterra e Sacro Romano Impero e Nord Europa, come vedremo tra poco.

Progressivamente a questi epigrammi vennero affiancate delle immagini, in un modo simile ai geroglifici presenti nel testo di Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, di qualche decennio precedente all'opera di Alciato. Il Cinquecento e il Seicento vedono un progressivo impiego degli emblemi, testimoniato dalle molte pubblicazioni in Italia, Francia e Nord Europa. La totalità delle raffigurazioni degli amorini presenti a Villa Marazzi deriva da un'opera chiamata *Amorum emblemata*, pubblicata nel 1608 da Otto van Veen (1556-1629) e illustrata da Cornelis Boel (1576-1621). Si tratta di una raccolta di emblemi a tema amoroso ripresi perlopiù dagli scrittori classici come Ovidio. Ogni emblema è composto da una raffigurazione affiancata da un componimento tradotto in varie

⁷⁸ A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, p. XVI (introduzione).

⁷⁹ A. Alciato, 1534, p. XLI.

⁸⁰ A. Alciato, 1534, p. XIX.

⁸¹ A. Alciato, 1534, p. XXXV-XXXVI.

⁸² Mario Praz, *Gli emblemi nell'arte decorativa*, in “Belfagor”, Vol. 26, No. 2, pp. 212-218.

lingue. In ogni edizione del libro è sempre presente l'epigramma e la successiva poesia in latino. L'epigramma è anche il titolo dell'emblema. Talvolta vi è allegata la fonte dalla quale l'epigramma o un particolare verso provengono. Nel caso di Villa Marazzi gli episodi riportati sono i seguenti:

Il primo si rifà all'illustrazione che, nella raccolta, completa l'emblema QUO PERGIS EODEM VERGO, nella versione volgare tradotto come *Verso il mio sole*. Nell'illustrazione originale (figura 42), un amorino all'ombra di un albero in un giardino recintato, assiste al fenomeno che porta il girasole a volgersi verso la luce della stella. Il gesto delle braccia, incrociate simbolicamente, collega la luce alla pianta, allo stesso modo nel quale l'amore verso l'amata si fa stella per l'innamorato.

Questo brano, pur riprendendo un tema conosciuto, è probabilmente un componimento originale presente in *Amorum emblemata*. Ecco la traduzione dell'epigramma in italiano volgare:

*Verso il mio sole
Segue i raggi del sol questo bel fiore
Girando sempre; e drizza hancor l'amante
A suoi amori il cor, l'occhio e le piante
L'Amata è il chiaro sol del'amatore*⁸³

Le differenze principali tra l'affresco di Villa Marazzi (figura 43) e l'illustrazione originale sono soprattutto stilistiche e in misura minore iconografiche. L'amorino sembra privo di ali sebbene la posizione del corpo e l'attributo dell'arco siano presenti. Il girasole è sostituito da una pianta, un arbusto che con le fronde più alte si spinge verso il sole. Infine il paesaggio retrostante rimane semplice e sfumato sebbene manchi l'elemento della staccionata e del giardino ornamentale presente invece nel disegno originale.

Il secondo episodio è ripreso dall'emblema AUDACIA FORTUNA IU VAT, frase riportata dal decimo capitolo dell'*Eneide* di Virgilio. La versione in italiano, *Gli audaci la fortuna aiuta*, riprende per l'appunto la massima di come coloro che amano siano favoriti nell'audacia dalla sorte.

*Gli audaci la fortuna aiuta
Gl'arditi la fortuna favorisce,
e più l'amor, che intrepido combatte,
la vergogna, e l'invidia Amor' abbatte:*

⁸³ Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608, p. 74, 75.

*un codardo amator mai non gioisce*⁸⁴

La terza frase della versione latina, *Quod si deficient vires, audacia certe*, è un verso ripreso dal terzo libro delle *Elegie* di Propertio⁸⁵ mentre il quinto verso si rifà a una locuzione di Albio Tibullo (1, 2, 16) ripresa poi da Ovidio nell'opera *Ars amatoria* con una leggera variazione: *Hinc pudor. audentem Forsque Venusque iuvat*⁸⁶.

Nell'illustrazione di *Amorum emblemata* (figura 44) troviamo la personificazione della virtù o della fortuna che, insieme all'amorino, scaccia l'Invidia ferendola alla schiena con la punta della lancia. Riconosciamo questa personificazione dai capelli trasformati in serpenti. La caratteristica iconografica è già presente in Giotto nel ciclo della Cappella degli Scrovegni e viene mantenuto nell'iconografia rinascimentale. L'affresco di Villa Marazzi (figura 45) invece presenta due amorini sullo sfondo a sostituzione della figura femminile della Fortuna. Essi si stringono la mano con un gesto che ricorda in senso iconografico la concordia. È lo stesso Alciato che ritrova nelle opere di Tacito il gesto delle mani destre congiunte come simbolo di questo sentimento⁸⁷. Molti altri autori classici citano il termine *concordia*. Secondo Livio la leggenda volle in Numa Pompilio il consacratore della mano destra alla divinità della fede, nella cui stretta stava il patto inviolabile con la dea. Questo gesto, che per i classici evocava il sentimento di pietas e di valore, venne successivamente trasformato in senso di amicizia e di legame indissolubile, tra cui quello coniugale⁸⁸. In questo ultimo caso l'emblematica sviluppò ulteriori raffigurazioni riguardanti soprattutto la concordia nuziale. Qui il rimando è al decoro e al contegno degli impulsi passionali. La stretta di mano tra sposi è stata oggetto di recupero degli esempi provenienti dai monumenti funebri romani. Entrambi questi esempi, col progredire dell'arte emblematica, costruirono dei significati paralleli elaborandoli e facendo affiorare un tono filosofico e morale che rappresenta la rettitudine di coloro che stringono la mano⁸⁹.

Il terzo episodio descrive la superiorità dell'amore al lignaggio. L'emblema trae ispirazione dai versi di Propertio: *Nescit Amor magnis cedere divitiis*, contenuto nel primo libro delle *Elegie*, canto 14⁹⁰

Amor sopra tutto

⁸⁴ Otto van Veen, 1608, p. 106, 107.

⁸⁵ Sextus Propertius, *Elegiae*, III 1, vv. 5.

⁸⁶ Publius Ovidii Nasonis, *Ars amandi*, I, vv. 606.

⁸⁷ A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, p. 170

⁸⁸ A. Alciato, 1534, p. 171.

⁸⁹ A. Alciato, 1534, p. 331.

⁹⁰ Sextus Propertius, *Elegiae*, I 14, v. 8.

*Grandezza, e Nobiltà stima Amor poco;
di Pastorella un Rege, ò di Pastore
una Reina accenderà nel core.
Ancho à stato ineguale Amor da loco*⁹¹

Nella raffigurazione originale (figura 46) il titolo descrive bene il significato: poiché l'amore non viene vinto dalla ricchezza, il lignaggio, che è rappresentativo delle fortune terrene e che nell'illustrazione è simboleggiato dallo scudo araldico a terra, viene calpestato dall'amorino che contrappone alle ricchezze nella parte sinistra del tondo la palma tenuta in alto in segno di vittoria. È ipotizzabile che quindi il significato del ramo non sia da ricondurre a quello religioso ma a quello classico romano di vittoria. Sempre l'opera di Alciato ci permette di dedurre questo concetto citando Aristotele e altri pensatori classici i quali interpretavano simbolicamente il comportamento flessuoso della palma come simbolo di una entità che pur piegandosi non si spezza mai. Questo concetto viene ripreso nel Rinascimento grazie alle descrizioni della Vittoria Palmata e della dea Iside, le quali sono ornate da questa pianta che è simbolo di trionfo⁹².

Nell'affresco di Villa Marazzi (figura 47) lo sfondo risulta più povero di dettagli: scompare il villaggio fluviale e ogni riferimento alle ricchezze e alle spettanze terrene. Lo scudo araldico viene sostituito da una lapide in pietra dalle fattezze simili, con un germoglio che fuoriesce da una crepa. La palma in mano all'amorino è assente, sembra quasi che egli sia colto nell'atto di coprirsi il volto con la mano da una fonte di luce esterna alla rappresentazione.

Il quarto episodio si rifà ad un emblema che originariamente era dedicato al potere guaritore dell'amore. Il primo verso latino è una citazione di Ovidio⁹³ che invita a imparare a guarire grazie a coloro che ci hanno insegnato come amare. L'amorino in questo frangente porta sulle spalle il suo arco incantato mentre assiste un infermo con una freccia conficcata nel cuore (figura 48). È intuibile che il dardo sia stato scoccato direttamente dall'amorino e che esso rappresenti il legame tra sentimento e cura.

*L'uno Amor sana l'altro
Chi impiega sani, et paghi del piagato
Il chirurgo chi die il colpo mortale;
Deve emendar col ben, chi fece il male.*

⁹¹ Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608, p. 64, 65.

⁹² A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, p. 154-155.

⁹³ Ovidii, *Remedia amoris*, vv. 43-44.

*Solo l'Amor dal' Amor vien risanato*⁹⁴

L'amorino di Villa Marazzi (figura 49) invece reca con sé uno strumento insolito. Il braccio che sostiene il polso del malato è libero e sembra indicare la roggia di acqua trasparente sulla sinistra. L'interpretazione data dai proprietari della villa ricondurrebbe il significato dell'oggetto a un bastone o a uno strumento per la raddomanzia, avvalorato dal contesto acquatico dell'affresco. È ipotizzabile che lo strumento retto nella mano sinistra possa riferirsi a un qualche oggetto in uso nell'agrimensura e nella misurazione. Esso potrebbe rappresentare una groma stilizzata, un quadrante, un grafometro o un goniografo, tutti strumenti utilizzati per la misurazione fin dal Rinascimento⁹⁵.

Nel quinto episodio si presenta un riferimento al primo e secondo verso degli *Amores* di Ovidio⁹⁶. La tradizione classica ricorda come il gigante Argo venne vinto dall'amore, nonostante i suoi cento occhi, a causa di Mercurio che nella storia originale lo addormenta col suono del suo flauto narrandogli gesta amorose per poi ucciderlo⁹⁷.

*Vigil' Amor la vigilanza inganna
Pon' Argo in van ne gl'occhi suoi speranza,
che Amor l'accieca, e dolcemente appanna,
scorge et fura ogni cosa, et ancho inganna
con la scaltrezza la sua vigilanza*⁹⁸

L'illustrazione originale (figura 50) presenta Argo come un pastore dalla folta barba accasciato in un sonno profondo sotto le frasche di un albero. L'amorino suona un semplice flauto rivolgendosi al pastore; in lontananza un bue e una figura umana si allontanano.

Nel riquadro di Villa Marazzi (figura 51) invece il pastore viene sostituito da un giovane imberbe, vestito con abiti che ricordano più un pellegrino o un viandante: è presente una mantellina, una tunica con cintura e degli stivali inadatti al mestiere agreste. L'amorino assume una posa che ricorda vagamente altre illustrazioni presenti in *Amorum emblemata* seppure non totalmente identiche⁹⁹, tenendo conto della posizione e dell'orientamento del soggetto. Il dito della mano destra prosegue il gesto del braccio, indicando possibilmente il campo irrigato alla sua destra.

⁹⁴ Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608, p. 168, 169.

⁹⁵ <https://www.geomatica.it/a.pag/un-po-di-storia-pzk1686kzcck945.html>.

⁹⁶ Ovidii, *Amores*, III 4, vv. 19-20

⁹⁷ Ovidii, *Metamorfosi*, I, vv. 623-722

⁹⁸ Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608, p. 238, 239.

⁹⁹ Otto van Veen, 1608, pp. 191, 192, 213, 214.

Nell'ultimo episodio è presente infine un amorino che innesta un ramo, metafora che, nell'opera originaria, indica come le due anime degli amanti si uniscano in un unico corpo rappresentato dall'amore (figura 52). Il titolo latino originale è una citazione alla decima egloga delle *Bucoliche* di Virgilio. Il titolo *Crescent ille, crescentis, amores*¹⁰⁰ rimanda ad un tema naturale: come il ramo innestato cresce assieme all'albero ospite, così le due anime sono unite attraverso il vincolo dell'amore.

*Duo son' uno
Quasi pianta che porta doppio frutto,
Sono due alme strette in dolce nodo,
Che vivono in un corpo fermo, e sodo,
Hanno un cor solo, e lor commune è il tutto*¹⁰¹

Il riquadro di Villa Marazzi (figura 53) si presenta simile iconograficamente all'illustrazione originale. L'amorino non presenta però la faretra ed è dipinto in una posizione più dinamica rispetto all'illustrazione del Boel.

III.1. B-II confronto tra le varie interpretazioni

Come già anticipato sia i proprietari della villa che lo Zucchelli hanno dato un'interpretazione personale riguardante l'iconografia di questi affreschi.

I proprietari rimandano il significato totalmente alle virtù agricole:

il primo amorino indicherebbe l'importanza del sole per la crescita delle coltivazioni;

il secondo amorino, scacciando il demone che nella sua capigliatura ricorda una Gorgone, simbolo di discordia e malattia, rinfrancherebbe le virtù rappresentate dai due putti. Essi, tenendosi per mano, indicherebbero la concordia che è utile per il progredire dell'agricoltura;

la terza raffigurazione descrive l'importanza della crescita regolare dell'albero perché possa dare frutti, contrapposta alla figura dell'albero contorto;

¹⁰⁰ https://campus.hubscuola.it/content/uploads/2019/08/c4_lat_virgilio1.pdf

¹⁰¹ Otto van Veen, 1608, pp. 4, 5.

il quarto riquadro insiste sull'importanza della presenza dell'acqua per tutta l'agricoltura e ci mostra l'amorino con in mano uno strumento di solito usato dai raddomanti;

nel quinto riquadro il putto indica il paesaggio agricolo mentre osserva un soldato che dorme, a significare che il lavoro nei campi è più redditizio della guerra

nell'ultima scena il putto sta facendo l'innesto di una pianta nuova che, nel contesto agricolo, è sinonimo di propagazione di nuova vita.

Lo Zucchelli, descrivendo la villa, non si sofferma troppo sui dettagli del singolo riquadro. Egli descrive i putti alati come Cupido riportando il tema delle sei scene al virgiliano "*Omnia vincit amor*". Riprendendo le parole dell'autore, Cupido "è ritratto vincente su diverse figure che simboleggiano le realtà della vita: il libro (l'erudizione), un ramo d'alloro (le arti), un guerriero steso al suolo (la guerra), il dio Pan (la lussuria) e così via¹⁰²". Le interpretazioni iconografiche proposte risultano però poco chiare. Il dio Pan, di cui parla nel secondo riquadro, potrebbe essere riferito, come già detto, alla rappresentazione dell'Invidia. Nella raccolta degli emblemi la personificazione dell'invidia presenta infatti dei tratti simili alle Gorgoni¹⁰³, a causa dell'iconografia comune che è il serpente. Essendo le Gorgoni rappresentazioni dell'idea di degenerazione, tra le quali la perversione sessuale, è possibile che si sia creato un equivoco. Il quinto riquadro, come detto precedentemente, non rappresenta semplicemente un soldato ma come già approfondito il gigante Argo, simbolo della vigilanza. L'alloro del quale invece si parla nell'analisi della villa potrebbe essere ricondotto ad una delle tante essenze presenti negli affreschi.

La fonte degli *Amorum emblemata* è quindi l'elemento chiave per ipotizzare il significato alla base degli affreschi della villa. Il testo, probabilmente molto in voga in Europa nel XVII secolo, è servito come base non tanto concettuale quanto più estetica. Come è stato fatto notare dai proprietari, è molto probabile che l'opera sia un omaggio alla vita agreste e ai valori da essa trasmessi. Questi ultimi non sono necessariamente in contrasto con quelli trasmessi da *Amorum emblemata* ma è probabile che, vista l'origine della commissione (una tenuta nobiliare agreste in uno dei territori più fertili della media pianura), la rielaborazione della simbologia emblematica fosse al servizio della celebrazione della vita contadina.

¹⁰² G. Zucchelli, 1997, p. 73.

¹⁰³ Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608, p. 51-106.

III.2 Le altre raffigurazioni del portico: i tondi

Le raffigurazioni dell'ex portico prendono a modello un unico autore, attivo nella prima e seconda metà del 1600 in molte corti italiane: Emanuele Tesauro (1592-1675), letterato torinese discendente da una famiglia nobile. Formatosi presso la Compagnia di Gesù nella sua città natale, dopo l'ingresso nell'ordine al termine degli studi, divenne insegnante conseguendo una cattedra di retorica a Milano, presso il Collegio di Brera, nel 1619, e successivamente a Cremona e in altre città del Nord Italia. Il rapporto con i gesuiti fu da sempre turbolento a causa di un carattere indipendente e talvolta polemico nei confronti dell'ordine e dei confratelli. Risale al 1635 la sua uscita dalla Compagnia. In seguito ricoprì varie cariche politiche e diplomatiche presso varie cancellerie d'Europa, al servizio dei principi di Savoia-Carignano. Al termine della Guerra civile piemontese, dopo la consacrazione di Carlo Emanuele II di Savoia come duca e la riappacificazione fra i due rami della famiglia regnante, Tesauro divenne prima precettore dei figli della casata e successivamente letterato di corte¹⁰⁴. In quel lungo periodo come autore, drammaturgo e oratore curò anche molte delle scenografie per le commemorazioni pubbliche del duca, nonché gli apparati decorativi delle tenute nobiliari dei Savoia¹⁰⁵. Egli è famoso inoltre per aver composto una innumerevole quantità di emblemi, in forma scritta o accompagnati da figure, presentati nelle più svariate situazioni presso le corti dove prestava servizio.

Le raffigurazioni presenti nella Villa Marazzi si ispirano a due momenti della vita del duca Carlo Emanuele e della principessa Francesca d'Orleans, entrambi avvenuti a pochi anni di distanza e celebrati, per motivi diversi, dallo spirito letterario di Emanuele Tesauro.

Il primo gruppo fa riferimento alle iscrizioni presenti su uno dei carri allegorici concepiti dall'autore in occasione del matrimonio dei duchi. Nell'allestimento dedicato alla dea Giunone troviamo alcune iscrizioni, probabilmente accompagnate da immagini. Due di queste, *Nec fulmina solvent* e *Concordia felix*¹⁰⁶, sono presenti nella villa.

Il primo riquadro rappresenta due rami intrecciati tra loro (figura 54). Il riferimento alla forza del legame matrimoniale è dettato dall'idea che nessuna avversità possa separarli.

¹⁰⁴ [https://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-tesauro_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-tesauro_(Enciclopedia-Italiana)/)
[https://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-tesauro_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-tesauro_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁰⁵ https://lavenaria.it/sites/default/files/page-documents/dipiù_storia_coronadelizie_emanuele_tesauro_e_la_parola_doglio.pdf

¹⁰⁶ Emanuele Tesauro, *Inscriptiones*, 1670, p. 335.

Il secondo riquadro (figura 55) presenta l'epigramma latino con una leggera storpiatura nel primo termine; manca infatti la "A" di *Concordia*. L'immagine rappresenta un caduceo, simbolo di Mercurio, di pace e concordia¹⁰⁷.

È probabile che in questo caso l'idea di Tesauro fosse quella di accostare le virtù matrimoniali alla sapienza del logos rappresentate da Mercurio e che esse furono trasposte anche nella copia di Palazzo Pignano.

La scelta di accostare al caduceo il termine *Concordia* rimase nel corso del XVI secolo sebbene l'ispirazione potrebbe derivare, come per altri emblemi, dalla monetazione antica che nel rinascimento divenne interesse di molti appassionati¹⁰⁸.

Una moneta imperiale del III secolo (figura 56) reca su uno dei lati proprio l'iscrizione *Concordia felix*. Questa monetazione, voluta dall'imperatore Caracalla in occasione del matrimonio con la moglie Plautilla, ritrae i coniugi mentre si stringono la mano.

A causa dei dissapori che si crearono tra di loro, Plautilla fu mandata in esilio dopo la morte di suo padre, un uomo molto importante e ostile all'imperatore e successivamente fu passata per *damnatio memoriae*. Non è possibile quindi sapere se Tesauro fosse a conoscenza di questa coniazione oppure considerasse l'emblema un'idea inedita, anche a seguito dell'evento sfortunato che coinvolse la moglie di Caracalla¹⁰⁹.

Il secondo gruppo di tondi viene ripreso da un tragico avvenimento, la morte della duchessa Francesca, un anno dopo il matrimonio col duca di Savoia. Per commemorarla e omaggiarla il marito commissionò la decorazione di una camera a Palazzo Reale, successivamente divenuta la Sala d'Udienza, con una allegoria della fedeltà coniugale¹¹⁰.

Il progetto, affidato nuovamente a Tesauro, vide l'aiuto nelle decorazioni di due pittori di corte, Gian Luigi Buffi e Giovan Battista Grattapaglia, il secondo proveniente da una famiglia di pittori e impegnato per molti anni nella corte sabauda come decoratore e scenografo¹¹¹.

All'interno dell'articolo di Riccardo A. Marini è presente una sintetica quanto esaustiva descrizione di tutti gli elementi decorativi:

“I. Due ancore col motto *Non rabies minaeque ponti*, Non ci scuotono la rabbia e le minacce del mare;

¹⁰⁷ A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, pp. 124 e 608.

¹⁰⁸ A. Alciato, 1534, p. 55.

¹⁰⁹ <https://it.numista.com/catalogue/pieces273191.html>

¹¹⁰ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100201975>

¹¹¹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/grattapaglia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grattapaglia_(Dizionario-Biografico)/)

3. Due alcioni sul Tonde: *Mira quies pelagi*. Mirabile è la quiete del mare; allusiva alla pace matrimoniale;
5. Il nodo gordiano: *Sola mors solvere possit*, Possa scioglierlo soltanto la morte;
6. Due cetre: *Concordi concurs. Concorde col concorde*; per l'accordo musicalmente perfetto tra gli sposi;
8. Due soli in cielo: *Alter et idem*, È un altro ed è il medesimo;
10. Due palme bendate con una fascia: *Arcano foedere*, In arcana alleanza (la reciproca promessa di fedeltà);
- II.- Una fenice con due teste: *Felix et sacer annus*, Età felice e sacra (quale eloquente augurio!);
13. Un arboscello con due tortore: *De millibus unam*. Unica fra mille; ad indicare il felice incontro dei due sposi;
15. Un serpente con due teste: *Duo non duo*. Due in uno;
16. Due fragili barche, unite insieme, in mezzo ai flutti: *Non dirimit fortuna fidem*. La sorte non scuote la fedeltà;
18. Castore e Polluce sulle antenne di un vascello: *Sociatam salutem*, Accomunammo la sorte;
20. Una pianta di girasole a confronto del sole: *Sol *oli*. Il sole si rivolge al sole.”¹¹²

Il percorso iconografico presenta queste raffigurazioni in confronto:

Alter et idem=È un altro ed è il medesimo

Questo riquadro (figura 57) raffigura un paesaggio con due soli identici tra loro. L'interpretazione delle due stelle può ricordare simbolicamente l'eguaglianza che i due coniugi rivestono nel sacramento del matrimonio. Rispetto a quello di villa Marazzi, l'opera di Buffi e Grattapaglia si presenta molto più dettagliata a livello compositivo, aggiungendo uno scenario bucolico e ponendo le due stelle in alto, particolareggiate dalla descrizione dei due visi. Il tondo della villa (figura 58) è molto più semplice e schematico, rappresentando due soli su sfondo azzurro.

Mira quies pelagi=Mirabile è la quiete del mare

¹¹² Riccardo A. Marini, *Motti storici sabaudi commentati ed illustrati*, 1914-1932, p. 72.

Anche in questo caso vi è una differenza compositiva fra le due opere. Nel riquadro del Palazzo Reale (figura 59) sono presenti due scogli con al centro due uccelli acquatici, definiti nell'iconografia "alcioni". Essi sono uccelli che nidificano appartati e devono la loro simbologia al mito di Alcione, figlia di Eolo che, trasformata insieme al consorte in un uccello da Zeus, trova nel mare calmato del dio il luogo dove vivere. L'iconografia di questo emblema risale ad Alciato, che riprese come riferimento classico il regno di Numa Pompilio, il quale riuscì a domare la discordia nella città come fanno gli alcioni nelle cove invernali con il vento e le onde. L'epigramma, *Mira quies pelagi*, deriva probabilmente dal secondo libro delle *Silvae* di Stazio, di carattere elegiaco¹¹³. Nel tondo di Villa Marazzi (figura 60) lo stile rimane essenziale, con gli uccelli disegnati su campo azzurro, senza alcun dettaglio paesaggistico.

Non rabies minaeque ponti=Non ci scuotono la rabbia e le minacce del mare

L'epigramma deriva dalla *Consolatio philosophiae* di Severino Boezio. "Chi sereno, con placida vita ha potuto conservare in vitto il suo volto (la sua dignità) non lo spaventano la rabbia e la minaccia del mare che sconvolge i flutti dal profondo"¹¹⁴. L'opera di Buffi e Grattapaglia (figura 61) e il tondo di Villa Marazzi (figura 62) mantengono uno stile geometrico nella rappresentazione di due ancore. Il primo presenta un intreccio elegante e complesso, dato dall'unione del metallo dell'ancora e delle corde; il secondo ripete lo stesso stile dei tondi precedenti, evidenziando l'elemento simbolico in modo semplice e senza intrecci.

Arcano foedere=In arcana alleanza

Questo confronto è stato inserito nonostante l'incertezza data dalla differenza stilistica e concettuale delle due raffigurazioni. La prima (figura 63) rappresenta due palme con una chioma folta in primo piano rispetto ad un paesaggio marittimo, cinte da un cartiglio con l'iscrizione sopra citata. Nella seconda raffigurazione, in Villa Marazzi (figura 64), le palme sono invece ridotte a due rami. Questo tipo di rappresentazione non è nuovo nell'arte emblematica; vi sono vari esempi provenienti dalla tradizione alciatea ripresi nel XVI secolo¹¹⁵. Inoltre, nell'immagine 46, ripresa da *Amorum emblemata*, è presente un esempio analogo di rappresentazione della palma che si concentra sul dettaglio flessuoso dei rami e ricorda molto il disegno di Villa Marazzi. Questa interpretazione rimane comunque nel campo dell'ipotesi non essendoci, ad oggi, ulteriori elementi di conferma

¹¹³ Statius, *Silvae*, 2, v. 25.

¹¹⁴ Severinus Boetius, *Consolatio philosophiae*, I, 4, vv. 1-6. "Non ilium rabies minaeque ponti, versum funditus ex agitantis aestum".

¹¹⁵ A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, pp. 153-159.

iconografica. È certo che, nelle *Inscriptiones*, Tesauro descriva un emblema leggermente diverso, dove l'epigramma presenta la frase IN MUTUA FOEDERA, all'interno del programma delle decorazioni in onore della duchessa. In questo caso il riferimento classico è Claudiano: *nutant ad mutua palmae foedera*, che nell'opera di Tesauro viene modificato in *vivunt in mutua palma foedera*¹¹⁶.

Concordi concors=Concorde col concorde

Il riquadro di Tesauro raffigura due liuti rinascimentali appoggiati sopra un tavolo coperto da una tovaglia (figura 65). I due liuti nella decorazione della Villa Marazzi (figura 66), invece, non hanno una base di appoggio e sembrano più moderni rispetto a quelli del XV o XVI secolo.

La tradizione di Andrea Alciato ci permette di contestualizzare maggiormente l'utilizzo del liuto e delle chitarre nelle illustrazioni rinascimentali e barocche. Questa simbologia deriva dalla tradizione platonica secondo la quale l'accordo fra i suoni è analogo a quello degli elementi nel cosmo, che dalla musica sono misurati. Questo concetto dell'armonia è un modello che permette di staccarsi dalla parte sensibile e, come viene descritta nel *Timeo* di Platone, serve dunque come sensibilità all'uomo e non all'universo¹¹⁷, per la definizione delle idee che formano la società. Un altro riferimento, oltre a Platone, è Pitagora, che dell'armonia musicale occidentale è uno dei fondatori poiché gli viene attribuita la teoria degli intervalli delle note, dove i rapporti numerici che rappresentano un suono sono espressi secondo armonia consonanti. Il numero stesso veniva definito come sostanza del cosmo¹¹⁸. Mino Gabriele, nella trattazione critica dell'arte emblematica alciatea, descrive come l'arte del XVI e XVII secolo, in riferimento alla filosofia platonica e all'iconografia medievale, decise di simboleggiare il concetto di armonia attraverso gli strumenti a corda. Infine viene menzionato come nel *De somniis* di Sinesio di Cirene l'armonia del cosmo sia considerata come una famiglia che ha nei suoi legami delle discordanze e delle concordanze. Questo breve passo, conosciuto probabilmente dagli umanisti, essendo stato il testo di Sinesio di Cirene tradotto nel 1488, può essere il filo che lega l'immagine dei due liuti alla volontà di Emanuele Tesauro di omaggiare l'amore che i duchi provavano

¹¹⁶ Claudius Claudianus, *Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, Il regno di Venere, vv. 66-67.

¹¹⁷ C. Panti, *Filosofia della musica*, Roma, Carocci, 2008, p. 25.

¹¹⁸ C. Panti, 2008, p. 16.

l'uno per l'altro¹¹⁹. È possibile supporre che Tesauro conoscesse gli emblemi di Alciato, il secondo dei quali unisce senza dubbi l'idea di concordia e di amore¹²⁰.

Non dirimit fortuna fidem=La sorte non scuote la fedeltà

In questo riquadro (figura 67) ci sono due barche, rappresentate come fossero protette da due scafi ribaltati. Vi è una chiara somiglianza ai gusci di molluschi. Nel tondo di Villa Marazzi (figura 68) vengono scambiate per delle conchiglie bivalve, la cui forma le fa somigliare a delle ostriche o delle capesante, con dentro una grossa perla.

La metafora delle navi in tempesta è presente in molte opere dell'antichità. L'esempio più evidente sono le *Odi* di Orazio dove questa metafora viene evocata più di una volta¹²¹.

De millibus unam=Unica fra mille

Nel riquadro di Tesauro (figura 69), un albero dalla chioma molto folta ospita due tortore. Il tondo di Villa Marazzi (figura 70) presenta un albero grandemente ridimensionato rispetto al dipinto originale. Sono scarsi anche i dettagli pittorici, la forma è meno dinamica ed estremamente stilizzata.

Un possibile riferimento all'epigramma possono essere le *Metamorfosi* di Ovidio¹²². Il riferimento al poeta latino può suggerire un'idea di amore che si compie solo nella ricerca della persona eletta, come i due superstiti, Deucalione e Pirra, nel passo delle *Metamorfosi*, furono graziati.

Sociatam salutem=Accomunammo la sorte

Nel riquadro di Tesauro (figura 71), un vascello con tre alberi maestri in mezzo al mare mosso, nel cielo due stelle brillanti in riferimento a Castore e Polluce, grandi navigatori che dal mito vennero fissati per sempre nel cosmo, dando il nome a due degli astri più visibili nella costellazione dei Gemelli. È probabile, come suggerisce Mino Gabriele, che l'accostamento dei Dioscuri alla nave fosse già utilizzato nella Roma repubblicana essendo giunte fino a noi delle monete col volto dei due fratelli sul lato e dall'altro la rappresentazione di una galea a remi¹²³.

¹¹⁹ A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, pp. 30-32.

¹²⁰ A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, Emblema II, v. 10. "Concors, nil est quod timeas, si tibi constet amor" (In concordia non c'è niente che tu debba temere se rimani saldo nell'amore).

¹²¹ Oratius, *Carmina*, Libro I, Ode I, vv. 13-15; Libro III, Ode XXIX, vv. 29, 55-64.

¹²² Ovidii, *Metamorfosi*, I, vv. 324-325.

¹²³ A. Alciato, *Il libro degli Emblemi*, 1534, p. 206.

L'immagine della nave che viaggia per mare deriva probabilmente dalla *Repubblica* di Platone, dove il filosofo paragona i cattivi filosofi a dei mediocri capitani di vascello che possono condurre a un naufragio e il bastimento allo Stato condannato alla rovina.

Nel tondo di Villa Marazzi (figura 72), un vascello con una sola vela è rappresentato nella parte centrale della composizione. È assente il riferimento alle stelle dei Dioscuri.

Gli emblemi di Palazzo Reale sono sicuramente stati ripresi come modello per le raffigurazioni rimanenti della villa di Palazzo Pignano. È possibile che gli artisti che decorarono la villa dei Vimercati Sanseverino fossero a conoscenza di questi due cicli decorativi a causa della grande diffusione degli scritti di Tesauro. Le sole *Inscriptiones* vennero ristampate molte volte a partire dal 1665, arrivando ad una quinta edizione ampliata nel 1670 nella quale sono presenti anche gli emblemi ideati per il matrimonio ducale e il ciclo di allegorie del 1664, tutte pubblicate attraverso la stamperia di Zavatta a Torino. È quindi del tutto plausibile che nel corso di tre anni, dalla quinta ristampa all'anno di completamento del restauro di Villa Marazzi, le *Inscriptiones* fossero circolate anche nel territorio cremasco. Un ultimo approfondimento riguarda le numerose imprecisioni e gli errori nei testi delle decorazioni. Un'ipotesi è che fra la richiesta della committenza e la realizzazione vi furono delle incomprensioni o forse una scarsa dimestichezza con il latino da parte dei pittori. A questa mancanza è però probabile che sarebbe seguita una correzione da parte dei proprietari o dei curatori dell'opera di abbellimento. Una seconda ipotesi potrebbe indicare, in interventi di restauro successivi, la male interpretazione delle scritte antiche, conservate oggi come epigrammi grammaticalmente scorretti. In assenza di ulteriori dati a disposizione restano comunque molti dubbi riguardanti il significato delle allegorie nel contesto della villa e il perché di questi evidenti errori di trascrizione.

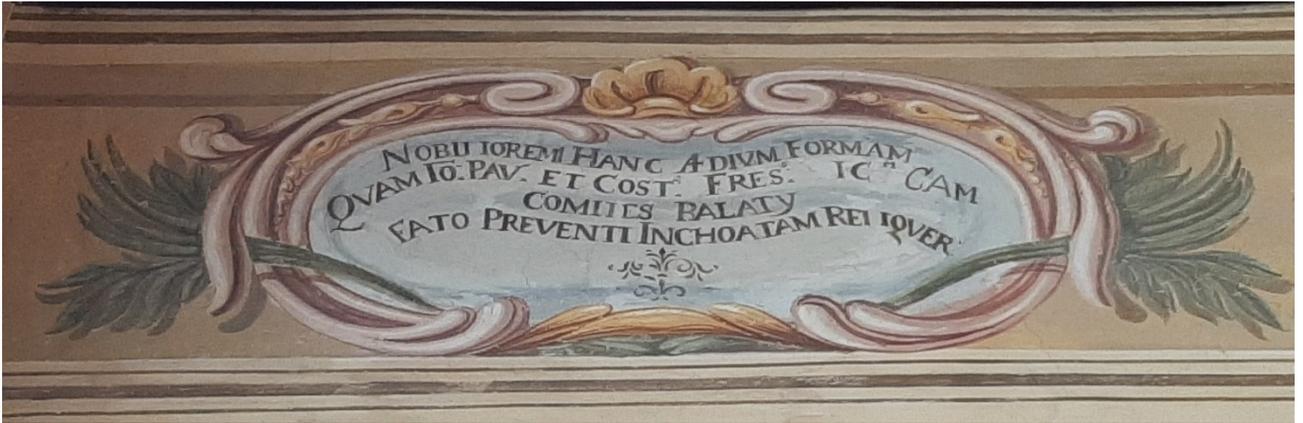


Figura 41-Inscrizione sopra la porta, a sinistra dell'ex portico.

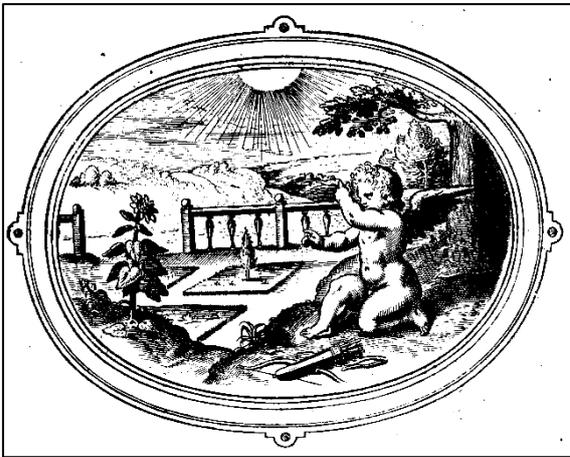


Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47

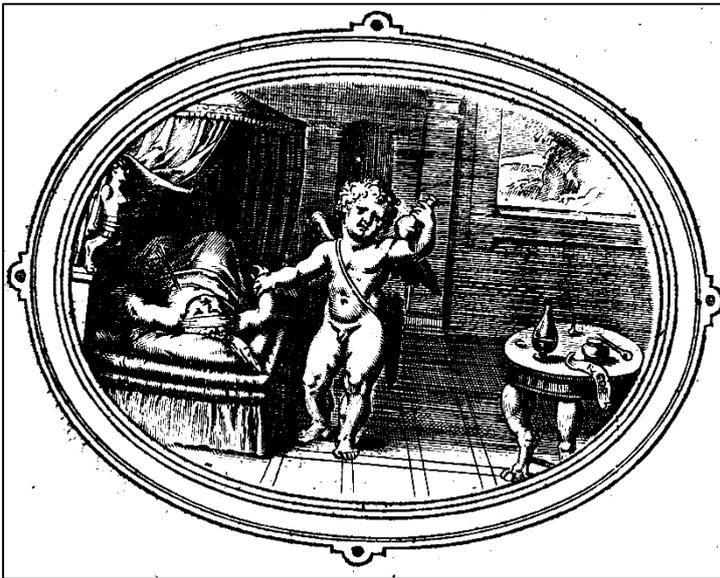


Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58

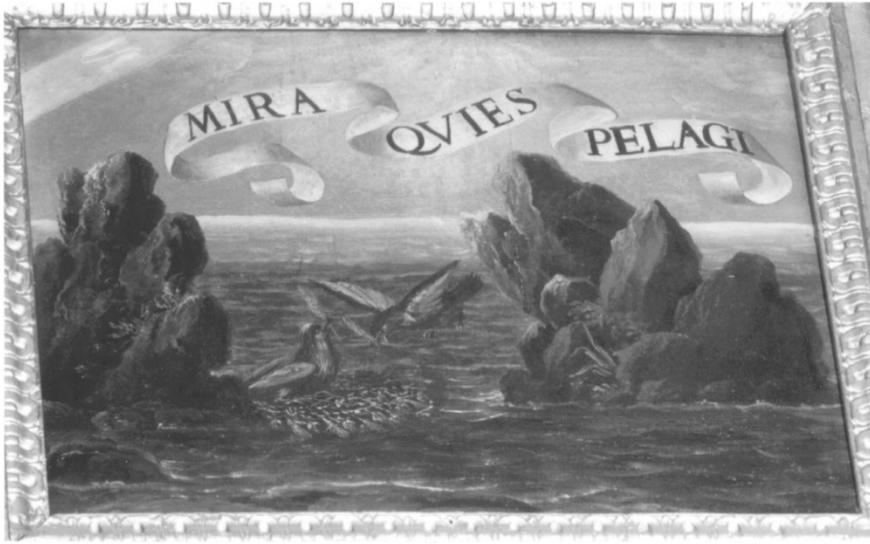


Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64

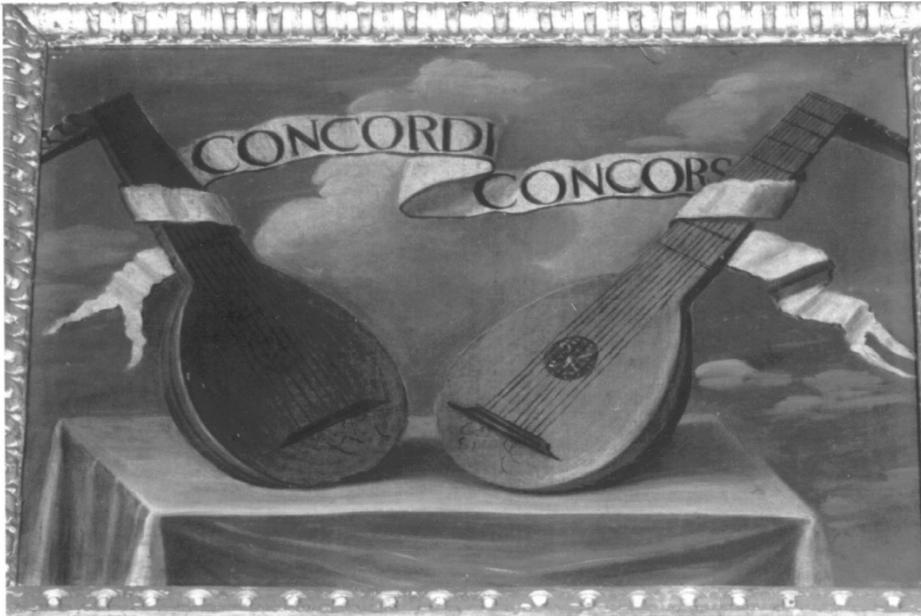


Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68

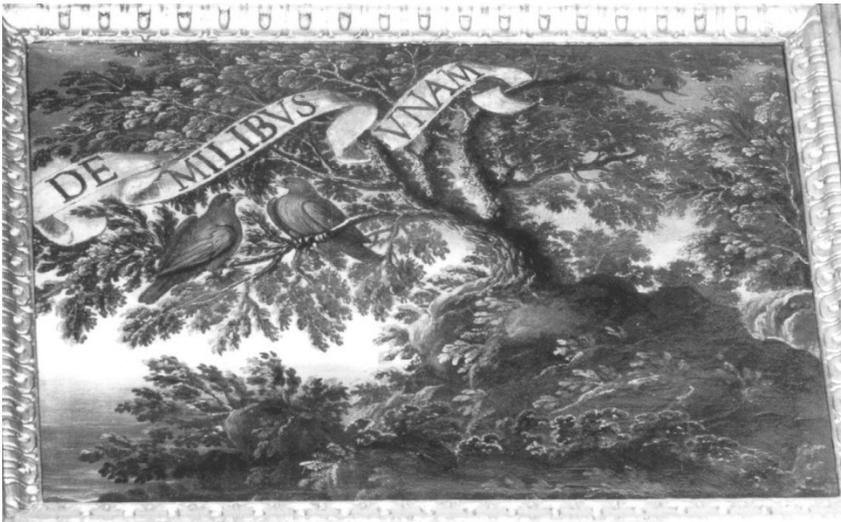


Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72

Conclusione

Restano molti interrogativi e dubbi riguardanti la storia di Villa Marazzi: per prima cosa mancano la data di fondazione ed eventuali testimonianze del passato cinquecentesco. Le soluzioni presenti sulla facciata, come per esempio la serliana, non sono sufficienti a stabilire una datazione certa. A parte la testimonianza già citata di Matteo Bandello, una delle poche informazioni che sono riuscito a reperire nel corso della ricerca, proviene da un racconto di Luigi Benvenuti, giornalista e storico cremasco del XIX secolo. Egli, in una raccolta di racconti sulla storia del territorio, descrisse con moltissimi particolari gli interni della villa e il giardino retrostante in occasione di una festa tenuta dai Vimercati Sanseverino per l'arrivo del Duca di Milano in data 1529. Essa non è però comprovata da atti del periodo¹²⁴ e risulta quindi inaffidabile. In secondo luogo non ho trovato altri documenti riguardanti la villa, poiché servirebbe una consultazione dettagliata di tutte le fonti archivistiche sulla famiglia Vimercati Sanseverino. Purtroppo l'archivio in possesso della famiglia è pubblico ma i proprietari sono risultati irreperibili nel periodo in cui ho intrapreso le mie ricerche. Inoltre gli interventi che hanno interessato la villa nei secoli rendono difficile ricostruirne l'aspetto originale. Dai confronti con le due ville emergono sicuramente tracce di soluzioni costruttive condivise. Nuovi spunti di ricerca e occasioni di approfondimento sono possibili e spero che le informazioni raccolte in questo elaborato possano essere utili in futuro.

¹²⁴ L. Benvenuti, *Di Crema e dei Cremaschi: racconti storici*, 1857, pp. 360-365

Bibliografia

- J. S. Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2013
- A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milano, Adelphi, 2009
- M. Bandello, *Le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996
- A. Barenco, *Fortunato Marazzi, il generale di Gorizia (1851-1921)*, in "Insula Fulcheria", XLI, 2011, pp. 126-145
- L. Benvenuti, *Di Crema e dei Cremaschi: racconti storici*, C. Vilmant e figli, Lodi, 1857
- S. Boetius, *Consolatio philosophiae*.
- M. Casirani, *Palazzo Pignano: dal complesso tardoantico al districtus dell'Insula Fulkerii: insediamento e potere in un'area rurale lombarda tra tarda antichità e Medioevo*, Città di Castello, VP, 2015
- C. Claudianus, *Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*.
- Piero Crescentio, *De Agricultura*, 1495. Venezia, Biblioteca Marciana.
- L. Giordano, *Ditissima Tellus. Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 1988, pp. 145-276
- Gruppo Antropologico Cremasco, *Le Torri nel Cremasco*, Castelleone, G&G srl – Industrie Grafiche Sorelle Rossi, 2011, pp. 86-89
- R. A. Marini, *Motti storici sabaudi commentati ed illustrati*, in "Torino, rassegna mensile della città", a. XV, n. 7, pp. 68-72
- C. Panti, *Filosofia della musica*, Roma, Carocci, 2008
- C. Perogalli, Maria Grazia Sandri, Luciano Roncai, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, Milano, Rusconi immagini, 1981
- M. Perolini, *Crema e il suo territorio*, Crema, 1982
- M. Praz, *Belfagor*, Vol. 26, No. 2 (31 marzo 1971), pp. 212-218

L. Roncai ed E. Edallo, *Giardini cremaschi*, in “Insula Fulcheria” XXXVIII, 2008, pp. 47-76

S. Soccini, *La cartografia cremasca tra XVI e XVII secolo*, in “Insula Fulcheria”, XLII, 2012, pp. 283-288

Pietro Terni, *Historia di Crema 570-1557*, edizione a cura di M. Verga e C. Verga, Crema, 1964

E. Tesauro, *Inscriptiones*, 1670, quinta edizione, Bartolomeo Zavatta, Torino.

Tutte le opere di Matteo Bandello, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1943

Otto van Veen, *Amorum emblemata figuris aenis incisa*, Anversa, 1608

C. Verga, *Crema città murata*, Roma, Istituto italiano dei castelli, 1966

A. Zavaglio, *Terre nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, nuova edizione con aggiunte di G. Lucchi, Crema, Arti Grafiche, 1980

G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1997, pp. 65-78

G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1998

G. Zucchelli, *Le ville storiche del Cremasco. Terzo itinerario*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1999-2000