

## *Giulio Della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre*

ALESSANDRA ZAMPERINI

Una delle medaglie eseguite da Giulio Della Torre è dedicata alla primogenita Beatrice (fig. 1)<sup>1</sup>. All'apparenza, il dato non sembra svelare nulla di straordinario, tanto più che, lungo la sua carriera, Giulio avrebbe fuso tre medaglie anche per gli altri figli, Francesco, Antonio e Girolamo.

In realtà, la medaglia per Beatrice fu un'iniziativa un po' meno scontata. Non tanto per il *medium* tecnico, che Della Torre dimostra di amare e padroneggiare in svariate occasioni, quanto piuttosto perché la destinataria è una donna. Abituati alle medaglie di Pisanello, tra le quali tutti ricordiamo quella per Cecilia Gonzaga (1447), non sempre cogliamo che, nel catalogo dell'artista, si tratta di un caso unico. E proprio per la sua unicità il dato si colloca in linea con la tendenza dominante: la percentuale di medaglie in onore delle donne rimase sempre piuttosto esigua, come conferma una scorsa, anche sommaria, alla produzione dei medaglisti. Dalla metà del Quattrocento ai primi del secolo successivo, le dame che possono vantare una medaglia sono rare e, soprattutto, possiedono uno statuto di particolare pregio: in massima parte sono mogli o vedove di capi di stato, come Isotta degli Atti, Elisabetta Gonzaga, Caterina Sforza, Isabella d'Este, Lucrezia Borgia; o sono strettamente legate alle corti,

\* Per i preziosi suggerimenti, desidero ringraziare Maria Adank, Natascia Molina e i referees che hanno letto questo articolo.

Sigle: ASVr = Archivio di Stato di Verona; BCapVr = Biblioteca Capitolare di Verona; CE = Archivio dell'Antico Comune, Campione dell'Estimo; UR T = Ufficio del Registro, Testamenti.

<sup>1</sup> Sull'attività toreutica di Giulio Della Torre: GORINI, *Giulio della Torre*, pp. 138-142; FRANZONI, *Autoritratto bronzeo* pp. 328-329; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 189, n. 522 per la medaglia di Beatrice Della Torre; sulla quale si veda anche HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 146, n. 575.

come Emilia Pio<sup>2</sup>. Una situazione relativamente migliore si riscontra a Firenze, dove emerge un discreto numero di medaglie dedicate a dame dell'oligarchia cittadina, in parallelo con lo sviluppo – altrettanto consistente rispetto alla situazione generale – del ritratto femminile. A Venezia, per contro, i pezzi sono più limitati ed è sintomatico di un clima particolarmente ritroso nel concedere spazio visivo alle donne che il profilo della dogaresa Giovanna Dandolo Malipiero sia raffigurato nel *verso* della medaglia celebrativa del marito, eseguita da Pietro da Fano nel 1460: nonostante la comparsa della moglie di un doge fosse già di per sé eccezionale, la sua posizione subalterna non poteva essere evocata in maniera più netta<sup>3</sup>.

Nel corso del Cinquecento, aumenta la diffusione della medaglia: rimangono prevalenti le dame delle casate principesche, ma acquistano rilievo anche gentildonne della nobiltà e immagini ideali, che pure compaiono in parallelo nelle arti figurative; e, tuttavia, il numero di pezzi muliebri non cresce in proporzione<sup>4</sup>.

Per di più, le medaglie sono ideate da committenti ed eruditi maschili, fatte salve speciali occasioni in cui la destinataria è una parte attiva. Se, proprio per la loro eccezionalità, riscuotono un comprensibile interesse le iniziative di Caterina Sforza e Isabella d'Este, nella maggioranza dei casi restano gli uomini a concepire e a produrre le medaglie per le donne<sup>5</sup>. Una situazione simile, d'altronde, è tutto fuor che inattesa, dal momento che rientra appieno nella cultura cinquecentesca e un fenomeno analogo si riscontra con le imprese, un'altra moda nella quale le donne giocarono un ruolo analogamente limitato, sia come ideatrici, sia come destinatarie<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> SYSON, *Consorts, mistresses*, pp. 43-64; LUCIANO, *Medals of women*, quantifica la percentuale di medaglie muliebri quattrocentesche in un 10% (p. 4). Su alcune di queste medaglie si vedano, per Isotta degli Atti: LUCIANO, *Diva Isotta*, pp. 3-17; per Elisabetta Gonzaga: SETTIS, *Danae verso il 1495*, pp. 207-237; per Caterina Sforza: DE VRIES, *Caterina Sforza's portrait medals*, pp. 23-28; per Isabella d'Este: SYSON, *Reading faces*, pp. 281-293; VENTURELLI, scheda 78, in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, p. 289; per Lucrezia Borgia: LAWE, *La medaglia dell'Amorino bendato*, pp. 233-245.

<sup>3</sup> Esiste anche una medaglia dedicata solo a Giovanna: HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 107, nn. 408-409.

<sup>4</sup> Su questi aspetti si rimanda a WOLKEN, *Beauty, power*.

<sup>5</sup> Altre possibili committenze femminili sono passate in rassegna da LUCIANO, *Medals of women*, pp. 35-36, che ritiene maggiore di quanto si pensi il coinvolgimento delle donne nelle loro medaglie. L'idea è in generale condivisibile, ma richiederebbe un maggiore approfondimento. Per il momento, ci atteniamo ai casi accertati. Per il Cinquecento, invece, ritiene prevalente la committenza maschile WOLKEN, *Beauty, power*, p. 49.

<sup>6</sup> Sui caratteri di genere delle imprese: MAGGI, *Identità ed impresa*, pp. 12-13; nello specifico, si veda CALABRITTO, *Women's imprese*, pp. 90-91.

In tale contesto, allora, la medaglia di Beatrice Della Torre merita un supplemento di indagine. Innanzitutto perché, almeno fino ai primi del Cinquecento, la medaglia non era un oggetto comune a Verona, dove i pezzi quattrocenteschi sinora noti (per Benedetto De Pasti, Guarino, Timoteo Maffei e Maffeo Boldieri) riguardavano personaggi che erano, sì, di origine cittadina, ma che avevano fatto carriera altrove e altrove potevano aver maturato la loro simpatia per questo manufatto. In secondo luogo, nel catalogo sicuro di Giulio – ci riferiamo ai pezzi firmati e non a quelli attribuiti – si tratta dell'unico esemplare per una donna<sup>7</sup>. Seppur di poco, appare più prolifico il conterraneo Gian Maria Pomedelli, del quale si conoscono quattro medaglie femminili firmate, per Isabella Sesso Michiel (1511-1517), Angela Brenzoni Busnato (1524), Elisabetta di Vicenza e una donna ignota (le ultime due datate al primo quarto del secolo)<sup>8</sup>.

Indubbiamente Beatrice Della Torre dovette essere agevolata dal fatto di avere l'artista "in casa"; per di più, sin dagli esordi, Giulio si dimostrò assai propenso a celebrare se stesso e i suoi, inclusi alcuni affini come il suocero Guidantonio Maffei. Così facendo, l'autore aveva messo in chiaro come il suo non fosse il lavoro commerciale di un artista professionista, bensì l'attività liberale di un nobile dilettante, che lo poneva in corrispondenza con Leon Battista Alberti, il primo e più famoso aristocratico che si fosse cimentato in questo campo<sup>9</sup>. Non per caso, la produzione di Giulio nasceva principalmente da rapporti di affetto e amicizia, con il risultato di concentrarsi sull'elogio della sua casata e dei suoi affiliati.

Se, allora, la prima ragione per la medaglia dedicata alla figlia va rintracciata nella volontà di autocelebrazione familiare, la presentazione si colloca in sintonia con le aspettative dei contemporanei e l'intera operazione prende rigorosamente forma entro i codici della buona società.

La medaglia raffigura nel *recto* il profilo di Beatrice, ornata dalla capigliara, un'acconciatura la cui invenzione è attribuita a Isabella d'Este e il cui prestigio ne aveva fatto un elemento immancabile nell'abbigliamento aristocratico. Per restare in ambito veronese, la tavola di Antonio da Vendri, raffigurante i

<sup>7</sup> È attribuita a Giulio Della Torre anche una medaglia di tale URSA CAP[ELLO?], che HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 146, n. 576, dice firmata, ma che risulta senza sottoscrizione per TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 188, n. 518.

<sup>8</sup> TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 179, n. 486; p. 180, n. 489; p. 182, n. 498; p. 183, nn. 499 e 500. Per le prime due medaglie rimandiamo anche a GASPAROTTO, schede 157 e 159, in *Mantegna e le arti*, pp. 423-425.

<sup>9</sup> WATKINS, *L.B. Alberti's emblem*, pp. 256-258.

membri di una compagnia laicale (Londra, National Gallery, 1520 ca.), presenta la capigliara come accessorio indispensabile al decoro muliebre<sup>10</sup>.

Perfettamente integrata ai canoni vestimentari del tempo, Beatrice dimostra la sua rispettabilità anche grazie all'iscrizione del *recto*, BEATRIX FILIA DI IU(LIO) DE LA TURRE UXOR ZE(NI) TUR(CHI), che ne ricorda il patronimico e il marito, Zeno Turchi. Figlia e sposa, essa garantisce il rispetto dei costumi nobiliari – dunque, conserva l'onore suo e dei suoi – nel momento in cui rivela la dipendenza dagli uomini che ne determinano la posizione sociale.

D'altronde, Giulio sapeva bene che delle spose andava raffigurata la subordinazione. Assieme al marito, con il capo debitamente coperto, alla sinistra della Vergine o del santo tutelare (il lato gerarchicamente inferiore), ritroviamo queste mogli nei frammenti di una pala proveniente da Santa Chiara (Verona, Museo di Castelvecchio, *ante* 1498) o nella più tarda pala di Raimondo Della Torre nella parrocchiale di Mezzane di Sotto (1539-1545)<sup>11</sup>. Nel caso di vedovanza, il marito restava il centro dei loro interessi. Talora, come Anna Tramarino e Bartolomea Baialotti – raffigurate con gli abiti da terziarie nella Libreria Sagramoso (1503) e nella cappella di San Francesco a San Bernardino (1522) –, entravano in un ordine laicale: la pratica religiosa era una scelta che coronava con l'aura della spiritualità il rispetto alla memoria del marito<sup>12</sup>. Talvolta, come Altobella Avogaro (nella pala di Francesco Bonsignori del 1488,

<sup>10</sup> Il copricapo femminile, inteso come un segno di sottomissione all'autorità maschile in base all'interpretazione di un passo di san Paolo (1 *Cor.* 11,3), divenne col tempo un importante segno di identità sociale e di genere, come ogni accessorio di moda: WELCH, *Art on the edge*, pp. 243-260; MUZZARELLI, *Statuts et identités*; MUZZARELLI, *A capo coperto*.

<sup>11</sup> Le due opere sono studiate rispettivamente da PERETTI, scheda 207, in *Museo di Castelvecchio*, pp. 268-269; MALAVOLTA, scheda 7, in *Restituzioni '93*, pp. 43-47. Sulla regola per la collocazione femminile: KOKS, *Die Stifterdarstellung*, p. 30. Esistono delle eccezioni, ma non inficiano la regola generale. Nel dittico dei Montefeltro (Firenze, Museo degli Uffizi), Piero della Francesca invertì le posizioni dei coniugi per nascondere la menomazione all'occhio destro del duca Federico. Nella medaglia di Sperandio Savelli per le nozze di Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, la sposa fu posta a sinistra, forse per rimarcare il rango regale superiore a quello del marito (LUCIANO, *Medals of women*, pp. 88-89). A Verona, l'unica eccezione si riscontra nella pala Dal Bovo. Altobella è nella parte destra (a sinistra per l'osservatore) perché si rivolge verso il patrono eponimo del consorte, il vescovo Donato, posizionato a sinistra della Vergine (a destra dell'osservatore), visto che il lato opposto è, secondo il costume, riservato a Girolamo, titolare della cappella familiare.

<sup>12</sup> Per l'iconografia della vedova: LEVY, *Framing widows*, pp. 211-231. Per Anna Tramarino: ZAMPERINI, *La libreria Sagramoso*, pp. 12-13; per Bartolomea Baialotti: PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, pp. 14-16; per Altobella Avogaro: ZAMPERINI, *Miti familiari*, pp. 18-23.

pure a Castelvecchio) e, ancora, Bartolomea Baialotti, esibiscono la vera nuziale, per confermare una perenne fedeltà coniugale<sup>13</sup>.

Nel *verso* della medaglia, accanto alla firma di Giulio, appare una donna accompagnata da quattro bambini, a indicare la *Fecunditas*, come conferma l'iscrizione FECUNDITAS OP(US) IU(LII) TUR(RIANI). Il rimando, pertanto, è alla maternità: Beatrice è presentata nella sua vocazione procreativa, uno dei compiti fondamentali della moglie.

Se l'immagine di Beatrice concorda con la visione della consorte perfetta, la scelta iconografica rimanda alle inclinazioni antiquarie di Giulio. Proprietario di una collezione di monete antiche, anche se non ne conosciamo i singoli pezzi, Giulio fu certo influenzato dalla numismatica romana e uno sguardo alla sua produzione dimostra quanto importante fosse quel referente<sup>14</sup>. Il padre Girolamo compare con una toga drappeggiata su una spalla, in atto di reggere un piccolo simulacro, la cui fonte va rintracciata nell'immagine di Giove con una piccola Vittoria che spesso orna le monete imperiali<sup>15</sup>. Non diversamente, per il fratello Marcantonio, nel descrivere un cavaliere in sella a Pegaso, Giulio si ispira a monete con il volo di Perseo, quali un denario di Lucio Cossuzio (72 a. C.)<sup>16</sup>. La *Prudenza* nella medaglia di Guidantonio Maffei potrebbe trovare uno spunto in una moneta di Gallieno, un imperatore legato a Verona, intitolata alla *Securitas Augusta*<sup>17</sup>. E ancora, il cavaliere *en levade* per Cosma Maffei si riscontra in un sesterzio di Adriano<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Sebbene non fosse la regola, l'anello nuziale poteva essere sull'indice sinistro, come dimostra il ritratto dei coniugi Cassotti di Lotto citato poco sotto nel testo. Sull'argomento si veda ROSSONI, *Anelli nuziali*, pp. 11-23.

<sup>14</sup> Non abbiamo indicazioni precise sulle monete antiche possedute da Giulio Della Torre, anche se esse erano sufficientemente rinomate da venir consultate da GOLTZIUS, *Iulius Caesar*, p. n.n. (citato da FRANZONI, *I Della Torre di S. Egidio*, p. 94), che ne parla nella sezione dedicata alle raccolte visionate e ai collezionisti consultati.

<sup>15</sup> SANDRINI, scheda VI.16, in *Palladio e Verona*, p. 141; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 185, n. 505. È impossibile citare tutte le monete romane. A titolo d'esempio, ricordiamo un aureo di Traiano e un denario di Adriano: MATTINGLY, *A catalogue*; p. 281, n. 326 (plate 52, n. 16). Un aureo di Tito rappresenta lo stesso imperatore come Giove: MATTINGLY, *A catalogue*, II, p. 242, n. 107 (plate 46, n. 19).

<sup>16</sup> SANDRINI, scheda VI.19, in *Palladio e Verona*, p. 142; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 187, nn. 511-512; PINOTTI, scheda 97, in *Rinascimento e passione*, pp. 456-457; PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde*, p. 66.

<sup>17</sup> TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 185, n. 509; per la moneta di Gallieno: ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie*, p. 463. Un motivo analogo si trova anche in un aureo di Vespasiano nelle vesti di *Princeps iuventutis*: MATTINGLY, *A catalogue*, II, p. 47, n. 264 (plate 8, n. 5).

<sup>18</sup> SANDRINI, scheda VI.11, in *Palladio e Verona*, p. 140; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 190, n. 527. Per la moneta di Adriano: MATTINGLY, *A catalogue*, III, p. 425, n. 1261 (plate 80, n.6); p. 433, n. 1312 (plate 81, n. 11).

In sintesi, Giulio Della Torre seppe far tesoro del repertorio antico, tant'è che la stessa attenzione si coglie nel *verso* della medaglia di Beatrice, desunto da una moneta di Faustina Minore (fig. 2): entrambe sono intitolate alla *Fecunditas*<sup>19</sup>.

La scelta, però, richiede una delucidazione. Faustina Minore, moglie di Marco Aurelio, non era il modello migliore per la moglie ideale. Per un uomo della cultura di Giulio Della Torre, era impossibile passar oltre l'autorità del *De claris mulieribus* di Boccaccio (1362), che dell'imperatrice ricordava la vita dissoluta, il numero degli amanti e i dubbi sulla paternità di Commodo causati dal suo comportamento<sup>20</sup>.

Allora, come giustificare questa ripresa, che sembra andare contro le intenzioni dell'autore? In realtà, poiché molti degli originali romani recano il semplice nome Faustina, è del tutto verosimile che Giulio avesse operato una sostituzione per richiamare un'altra Faustina, la Maggiore, moglie di Antonino Pio e madre di Faustina Minore, della quale a Verona Altichiero aveva dipinto il profilo nella Loggia di Cansignorio (oggi al Museo degli Affreschi, 1365 ca.)<sup>21</sup>. La scelta si dimostrava assai più adatta, posto che questa sovrana, diversamente dalla figlia, era considerata un *exemplum* di fedeltà e dedizione coniugale. Della sua fortuna in ambito matrimoniale danno prova una medaglia di Filarete in cui la diva Faustina stringe la mano del marito in segno di concordia e il suo profilo nel cammeo al collo di Faustina Cassotti, ritratta assieme al marito Marsilio in un dipinto epitalamico di Lorenzo Lotto (Madrid, Museo del Prado, 1523)<sup>22</sup>. In quest'ultima occasione, l'augusta è particolarmente adeguata per l'omonimia con la fanciulla, ma la sua fama era di per sé sufficiente a farne un paradigma per ogni nuova sposa.

Analogamente per Beatrice, il modello dell'imperatrice e della *Fecunditas*, a prescindere dalla puntualità filologica, serve a celebrarne la totale aderenza alle aspettative sociali. Secondo Francesco Barbaro, autore di un trattato *De re uxoria* scritto nel 1416, ampiamente diffuso in forma manoscritta e a stampa, il fine del matrimonio era la procreazione<sup>23</sup>. Non per caso, al fine di agevolare

19 MATTINGLY, *A catalogue*, IV, p. 540, nn. 977-978 (plate 74, n. 2); AMELING, *Die Kinder des Marc Aurel*, pp. 164-166.

20 BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, p. 198.

21 Petrarca, in effetti, rimarcava che esistevano monete per entrambe le Faustine (WEISS, *La scoperta dell'antichità*, p. 43).

22 Su questi aspetti si rimanda a SYSON, *Consorts, mistresses*, pp. 45-46; COLLARETA, *Diva Faustina*, p. 87; BROWN, *The bride's jewellery*. Per il significato della medaglia di Filarete: SEYMOUR, *Some reflections*, p. 47.

23 «Viri et uxoris coniunctio procreandae sobolis»: BARBARO, *De re uxoria*, c. 3v.

il messaggio, Giulio si premura di rendere facilmente comprensibile il significato del *verso*, senza ricorrere a temi filosofici, come farà per i figli: anche priva del rimando alla *Fecunditas*, l'immagine poteva essere compresa grazie alla somiglianza con l'allegoria della Carità, nella sua accezione di amore materno<sup>24</sup>. In questi termini, anzi, l'iconografia risulta più immediata delle erudite e talora ancora indecifrate immagini elaborate da Pomedelli nelle sue medaglie muliebri.

Giulio Della Torre conferma la sua volontà di autocelebrazione attraverso la celebrazione dei parenti diretti, un dato che può trovare sostegno nella constatazione che per il genero, Zeno Turchi, non venne fusa alcuna medaglia<sup>25</sup>. Solitamente, per le nozze veniva creata una medaglia per ciascuno degli sposi, come dimostrano i pezzi di Nonnina Strozzi e Bernardo Barbigia (1489)<sup>26</sup>; in alternativa, gli sposi potevano comparire insieme sul *recto* o ciascuno su uno dei due lati.

Al contrario, Zeno è evocato in questa medaglia in quanto consorte di Beatrice, accanto al patronimico della sua sposa. Ma la parità è solo apparente. La compresenza di padre e marito si ritrova nelle formule giuridiche, non nelle medaglie nuziali, dove, in genere, abbiamo il nome dello sposo o il cognome della sposa, non il suo patronimico, che appare eventualmente per la fanciulla nubile; semmai, per le donne sposate o le vedove vale il doppio cognome.

Nella medaglia, allora, Zeno diviene contemporaneamente sposo di Beatrice e genero di Giulio, quasi fosse un'appendice dei Della Torre. O meglio, un'appendice della famiglia di Giulio. Di fatto, il nome ripetuto di quest'ultimo nel patronimico e nella firma configura una paternità che esula dal dato biologico: in filigrana, egli desidera essere riconosciuto come padre della giovane, come artefice dell'oggetto che ne celebra le nozze e come patriarca del nuovo nucleo di cui quell'oggetto ufficializza la nascita. Persino il cognome abbreviato di Zeno (TUR) suona allo stesso modo di quello di Giulio (TUR).

Secondo un documento che mi è stato gentilmente segnalato da Maria Adank, Beatrice si sposò nel 1523, anno che, pertanto, si pone come riferimen-

<sup>24</sup> Per l'equivalenza tra carità e amore materno basta richiamare un passo di BARBARO, *De re uxoria*, c. 30v: «Integre igitur si matres esse voluerint, quos peperint non reiicient, sed, ut animis et corporibus filiorum provideant, eos alent, eis ubera porrigent» (Se vogliono essere delle madri complete, non respingano coloro che avranno generato, ma, per provvedere all'animo e al corpo dei figli, li nutrano e offrano loro il seno).

<sup>25</sup> Sulla famiglia Turchi si vedano VARANINI, *Appunti sulla famiglia Turchi*, pp. 89-120; LODI, *La casa di Zeno Turchi*, pp. 395-402; OLIVATO, *Il Seicento*, pp. 213-215; BERTIN, *Il palazzo Turchi*, pp. 21-39. Zeno Turchi fece testamento nel 1561 (ASVr, UR T, m. 153, n. 80 [1561]), nominando, fra i commissari, la moglie Beatrice e il cognato Antonio Della Torre.

<sup>26</sup> HILL, *A corpus*, p. 254, nn. 956-957.

to per la medaglia, ancorata alle nozze in virtù dell'iconografia e della menzione del coniuge<sup>27</sup>. Aggiungiamo per la data il conforto della moda, che ritroviamo nelle dame di Antonio da Vendri o nell'Angela Brenzoni di Pomedelli, tutte collocabili nel primo lustro degli anni Venti.

In un'altra occasione, abbiamo suggerito che la medaglia per il primogenito Francesco Della Torre fosse stata creata attorno al 1526<sup>28</sup>. Di conseguenza, la medaglia per Beatrice sarebbe la prima destinata alla prole, onde celebrarne l'ingresso nella vita adulta e l'affermazione nella società. Ciascuno dei figli, a seconda di quanto era lecito aspettarsi dalla sua condizione e dal suo sesso, avrebbe dovuto possedere le virtù più adatte ad adempiere nel migliore dei modi al proprio dovere di aristocratico<sup>29</sup>. Ciascuno di loro, eccezion fatta per il preposto della cattedrale Girolamo, avrebbe recato sulla propria medaglia il nome del padre: una conferma ulteriore di come Giulio si ritenesse essenziale per il prestigio dei Della Torre.

Al tempo stesso, assieme alle dame di Pomedelli, Beatrice fu una delle rare donne a Verona a diventare il soggetto autonomo di un'opera figurativa che sia giunta sino a noi. Nel panorama cittadino, non sono sopravvissuti altri lavori in cui una donna non fosse ritratta nelle vesti di donatrice<sup>30</sup>. In altri termini, anche del ritratto muliebre indipendente abbiamo ridottissime testimonianze. Certo, doveva esistere: il ritratto di Isotta Nogarola incluso in una serie giovanca conservata al Museo Correr di Venezia sembra derivare da un prototipo quattrocentesco; sappiamo che esistevano dei ritratti di Laura Brenzoni Schioppo. Il primo venne eseguito da Girolamo Mondella, il secondo era indicato come opera di un non meglio precisato "Caroto" nei beni dotali di Isabella Giusti nel 1596, a meno che non si trattasse di un ritratto di invenzione o, più probabilmente, di una derivazione – contemporanea, più tarda? – dal ritratto della dama dipinto da Giovanni Caroto nella pala per la cappella Schioppo<sup>31</sup>. Anche in seguito, si contano solo i ritratti di una dama di casa Canossa a opera

<sup>27</sup> BCapVr, *Giuliani-Dalla Torre*, Pergamene, 24.

<sup>28</sup> ZAMPERINI, *Virtù e celebrazione*, pp. 141-142.

<sup>29</sup> È ancora Maria Adank ad aver portato alla mia attenzione alcuni passi del *De Amicitia*, il trattato scritto da Giulio Della Torre attorno al 1526, dunque, in anni prossimi alla medaglia. Nel capitolo intitolato *De amicitia patris et filii* il Nostro insiste sul peso della figura paterna nell'indirizzare le scelte dei figli a vantaggio della famiglia: ADANK, *Tra disegni di riforma*, pp. 5-6.

<sup>30</sup> LODI, *Ritratti di donne*, pp. 178-193.

<sup>31</sup> Per il ritratto di Mondella: ROGNINI, *Galeazzo e Girolamo Mondella*, p. 99; per quello nella dote di Isabella Giusti: FRANZONI, *Verona*, p. 170. La pala di Giovanni Caroto a San Bartolomeo in Monte, oggi perduta, era descritta a sinistra dell'altar maggiore da BIANCOLINI, *Notizie storiche*, II, p. 468.



di Veronese (Parigi, Musée du Louvre), di Ginevra Alighieri, assegnato alla bottega di Domenico Brusasorci (Gargagnago, Villa Serego Alighieri) e di Isotta Pellegrini Medici, ricordato da Vasari come opera di Orlando Flacco, oltre a quelli di Maddalena Maffei, Isabella Giusti, Laura Nogarola, Creusa Costanzo, Virginia Serego, Ginevra Marioni appartenenti a un lotto inviato ad Ambras<sup>32</sup>. Si possono aggiungere le effigi di Violante Canossa (che però appare nel *verso* di una medaglia, forse nuziale, sul cui *recto* figura il marito Federico Serego) e quella di Isabella Nogarola Valmarana, sebbene in tal caso il discorso coinvolga anche l'ambiente vicentino<sup>33</sup>. È del tutto evidente che tali pezzi possono essere la minima parte di un insieme più vasto. Eppure, questo scarso numero non può essere casuale.

Cosa poteva aver convinto Giulio a dare visibilità alla figlia, quando la tendenza dominante era diversa e, sin dai tempi di Aristotele, la donna era associata non alla pubblicità, bensì agli spazi interni e domestici? In realtà, alcuni, come Francesco Barbaro, consigliavano di lasciar apparire le donne, così che esse dimostrassero la loro virtù<sup>34</sup>. Inoltre, la medaglia di Isabella Michiel, se, com'è stato proposto, era stata fusa da Pomedelli a Verona entro il 1517, poteva costituire un precedente con cui competere in un settore caro a Giulio.

Ma uno stimolo aggiuntivo potrebbe essere rintracciato nell'ambito dei Della Torre, nel quale almeno due donne, con modalità diverse, stavano dimostrando che l'esposizione femminile poteva avere ricadute positive sulle loro famiglie. Ci riferiamo a Margherita Pellegrini e alla menzionata Laura Brenzoni Schioppo. La prima fu senza dubbio la più determinata e i suoi legami con Giulio sono stati sviscerati; in proposito merita solo aggiungere che Zeno Turchi figurava al suo testamento del 1534, onde rilevare, una volta di più, quanto stretti fossero i vincoli che interessavano questo gruppo<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Per il ritratto di Veronese e la sua possibile identità: MARINELLI, in *Veronese e Verona*, pp. 192-196 (Isabella Guerrieri Gonzaga Canossa); AIKEMA, *Paolo Veronese in prospettiva* p. 210 (Creusa Costanzo Canossa). Per il ritratto di Ginevra Alighieri: ZAVATTA, *Andrea Palladio e Verona*, pp. 156-160. Per i ritratti di Flacco: VASARI, *Le Vite*, IV, p. 578; REARICK, *The portraits*, pp. 137-154; per i ritratti di Ambras: FRANZONI, *Ritratti di interesse veronese*, pp. 151-152.

<sup>33</sup> Per la medaglia di Violante Canossa (1550 ca.): TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 243, n. 657. Per la medaglia di Isabella Nogarola (1566): PUPPI-BATTILOTTI, *Andrea Palladio*, p. 369. Ringrazio il *referee* che ha portato questo pezzo alla mia attenzione.

<sup>34</sup> BARBARO, *De re uxoria*, c. 22v: «Nec enim in cubiculis velut in vinculis coercendae sunt, sed ita in apertum prodeant, ut haec venia quam ipsis praestamus virtutis et probitatis earum testimonium sit» (Infatti, le donne non devono essere trattenute nelle loro stanze come se fossero in catene, ma escano all'aperto, così che questo permesso che concediamo loro sia una prova della loro virtù e della loro onestà).

<sup>35</sup> Per la presenza di Zeno Turchi al testamento di Margherita Pellegrini: ASVr, UR T, m. 126, n. 177 [1534]. Steso in casa di Giulio Della Torre, vedeva, fra i testimoni, anche Francesco e An-

Ai nostri fini, quel che ora importa non è tanto la commissione della cappella funeraria di San Bernardino, che Margherita concordò con Sanmicheli attorno al 1528, bensì il carattere della persona che chiese quell'opera fuori del comune. A prescindere dal risultato, che nel 1523 era di là da venire, Margherita dovette avere da sempre una forte personalità, che le consentì di assumere atteggiamenti "maschili" e dimostrare che una donna poteva avere una visibilità decorosa al di fuori delle mura di casa.

Almeno dopo la morte del marito Benedetto Raimondi (1522), dovette occuparsi della gestione dei suoi beni immobili, un'attività che, se non era preclusa alle donne e per lo più si svolgeva per interposta persona, pure era ritenuta di pertinenza maschile; e, tuttavia, sovrintese ai suoi interessi con successo, se, nel 1554, si dichiarava proprietaria di terre alla Pellegrina presso Isola della Scala e a Povegliano, nonché locatrice di varie botteghe in piazza Erbe. Per tutta la vita fu sicuramente la più ricca dei suoi parenti<sup>36</sup>. Anche dopo aver perso il figlio Niccolò nel 1528, abitò per conto suo prima in contrada San Benedetto, poi a San Vitale, senza tornare dal padre, che visse altrove fino al 1548<sup>37</sup>.

A posteriori, possiamo osservare che Margherita dovette essere da sempre consapevole che la cappella di San Bernardino sarebbe stata diversa da ogni altra commissione a Verona e che, un po' come nella sua vita, il marito non vi avrebbe avuto un posto di rilievo. In effetti, lo lasciò riposare nelle sepolture dei Raimondi e pensò a costruire una tomba per il figlio. Dopo il 1554, iniziò addirittura a parlare della "sua" cappella e tuttora noi la conosciamo come cappella Pellegrini, non come cappella Raimondi<sup>38</sup>.

tonio Della Torre, segnalati da KING, *Margarita Pellegrini*, pp. 171-189, alle pp. 182-183; DAVIES-HEMSOLL, *Sanmicheli and his patrons*, p. 164. Sulla cappella Pellegrini, oltre a questi testi, rimandiamo a DAVIES-HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, pp. 87-101; OLIVATO, *Committenza d'arte*, pp. 135-148.

<sup>36</sup> Nel 1531 e nel 1545, i coefficienti estimali di Margherita sono rispettivamente 12,13 e 13,15, dei valori considerevoli rispetto alla situazione generale: ASVr, CE, reg. 263, 1531, c. 128r; reg. 265, 1545, 433r. Il testamento del 1554 è in ASVr, UR T, m. 146, n. 490. Sulle donne impegnate nell'attività economica a Verona, sebbene in un settore diverso: DEMO, *Le donne e la mercatura*, pp. 124-132. La complessità della posizione delle donne appartenenti alle classi alte della città è discussa da SMITH, *Gender, ownership*, pp. 375-391. Sui comportamenti delle vedove aristocratiche: SMITH, *Locating power*, pp. 439-448.

<sup>37</sup> L'ultimo atto del padre Giovan Battista Pellegrini, residente in contrada San Paolo, sono alcuni codicilli del 1548: ASVr, UR T, m. 140, n. 204, 1548.

<sup>38</sup> KING, *Renaissance women patrons*, p. 236. Secondo DAVIES-HEMSOLL, *Sanmicheli and his patrons*, p. 163, Margherita non solo non pensò mai di dedicare la cappella al figlio, ma solo un *monumentum* – termine che poteva indicare semplicemente una tomba –, e fin dall'inizio intese farne una "sua" commissione.

Varie ragioni possono aver determinato questa separazione coniugale *post mortem*: i Raimondi, per quanto ricchi, erano di *status* sociale inferiore; l'unico erede diretto era morto; Benedetto non aveva altri successori legittimi: suo fratello Opilio, che pure Margherita avrebbe eletto a commissario testamentario fino al 1549, era stato in realtà "adottato"<sup>39</sup>. Nondimeno, rispetto alla generalità dei casi che si possono studiare, il comportamento di Margherita continua a uscire dal seminato. Le vedove agivano in nome e per conto del marito, le tombe si potevano aprire e le ossa riesumare anche dopo trent'anni. Dire che Benedetto, se non fosse morto prima, avrebbe voluto essere tumulato nella cappella della moglie – come emerge nell'iscrizione sepolcrale – era una difesa tardiva, ma evidentemente necessaria dinanzi a una situazione fuori del comune<sup>40</sup>.

In realtà, Margherita dovette essere una *femme forte* per natura. Del resto, fu proprio il suo pragmatismo a farle scegliere una soluzione più economica per il proseguimento dei lavori a San Bernardino, che comportò il licenziamento di Sanmicheli e una causa in tribunale. Se questo le valse l'accusa di avarizia da parte di Vasari, con tutta probabilità giovò davvero al suo patrimonio.

Ciò nonostante, le critiche vasariane dimostravano che la commissione di Margherita continuava ad apparire singolare per una donna e, non a caso, il ricorso all'avarizia – al di là della veridicità e del sostegno nei confronti dell'amico Sanmicheli – si appuntava su uno dei *topoi* misogini elaborati nei secoli contro le donne di temperamento e di potere<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Come si evince dal testamento di Guaresco Raimondi, Opilio era stato «gratissimo servitori ipsius testatoris quem a pueritia educavit in premium eius grati servitii». Per tale motivo, l'uomo chiedeva che la seconda moglie, Francesca della Seta, e il figlio di primo letto, Benedetto, «post mortem ipsius testatoris vellint insimul stare et habitare [...] in summa charitate et amore»: ASVr, UR T, m. 109, n. 181 [1517]. Nonostante avesse cessato di figurare fra i commissari di Margherita, Opilio era rimasto in contatto con quell'ambiente: nel suo ultimo testamento, uno dei suoi commissari era Girolamo Della Torre, figlio di Giulio: ASVr, UR T, m. 156, n. 646 [1564].

<sup>40</sup> L'iscrizione recita: MARGARITAE PEREGRINAE, INSIGNI PROBITATE AC PRUDENTIA FOEMINAE, QUAE EXSTRUCTUM A SE POST BENEDICTI RAYMUNDI CONIUGIS MORTEM SACELLUM, LOCUM SEPULTURAE HIC VIVENS OPTARET, SIBI NICOLAOQUE ET ANNAE FILIIS OBSEQUENTIS(SIMIS), A QUIBUS IN IPSO AETATIS FLORE MORBO CONSUMPTIS TESTAMENTO HAERES EX ASSE RELICTA FUERAT VIXIT ANN(OS) LXIII, VIDUA XXXV, OBIT VERO ANNO A SALUTE NOSTRA MDLVII, RELICTIS FRATRIBUS HAEREDIBUS.

<sup>41</sup> Aristotele riteneva inclini all'avarizia gli anziani (*Etica Nicomachea*, IV.1121b) e le donne di Sparta (*Politica*, II.1270a). Durante il Medioevo, le due affermazioni vennero unificate nella definizione di un vizio attribuibile *tout court* alle donne: si vedano le osservazioni di TOMAS, *Alfonsina Orsini de' Medici*, p. 90; SILLERAS-FERNÁNDEZ, *Exceso femenino*, pp. 185-186. Si veda anche l'interpretazione di OLIVATO, *Il 'guasto' e l'avarizia*, pp. 201-202.

A parte queste, non conosciamo altre obiezioni su Margherita. Sicché, possiamo credere che i suoi comportamenti fossero stati assorbiti nella categoria dell'eccezionale. Tale categoria consentiva di regolarizzare ciò che superava i limiti del "sesso donnesco", purché non divenisse una regola e purché fossero rispettate alcune condizioni: in questo caso, la vedovanza di Margherita per trentacinque anni ricordata nella lapide della cappella era un'altra prova indispensabile della sua devozione coniugale per ridimensionare un'indipendenza difficile da negare.

Tutto ciò sarebbe venuto in gran parte dopo la medaglia di Beatrice. Nel frattempo, però, è impensabile che la disponibilità di Margherita a esporsi in prima persona a vantaggio della sua famiglia non fosse stata percepita anche prima del 1528 da chi, come Giulio, la frequentava da vicino.

Laura Brenzoni, invece, si era guadagnata la celebrità entro binari più tranquilli. Si era sposata con Nicola Schioppo e aveva avuto dei figli. Come Margherita aveva perso il marito e l'erede, Antonio; le erano sopravvissute due figlie, comunque insufficienti per continuare la sua linea. Anche lei aveva fondato una cappella a San Bartolomeo in Monte, per la quale, verosimilmente, aveva commissionato a Giovanni Caroto la pala nella quale si sarebbe trovato il suo ritratto. Sebbene manchino documenti in proposito, è plausibile che Laura si fosse dedicata alla commissione dopo la vedovanza, visto che difficilmente avrebbe potuto compiere quel gesto con il coniuge in vita e dichiararsene personalmente responsabile, come afferma nel suo testamento<sup>42</sup>. Come di solito facevano le mogli, comunque, aveva intestato il patronato della cappella alla famiglia acquisita<sup>43</sup>.

Ma Laura non era divenuta famosa per questo. Si era invece dedicata con discreto successo all'attività letteraria, riuscendo a conciliare talento e convenzioni. Più ragionevole di Isotta Nogarola, che aveva pagato con la solitudine e una serie di malattie nervose la scelta del nubilato per dedicarsi agli studi, Laura si era sposata, senza però far dimenticare che le era stata dedicata una silloge poetica composta da nomi ragguardevoli, non solo dell'umanesimo

<sup>42</sup> La responsabilità di Laura nella fondazione e dotazione della cappella è documentata dal suo testamento (ASVr, UR T, m. 125, n. 215 [1532]) e da quello di suo nipote Nicola Schioppo, che chiedeva di essere sepolto presso l'altare «constructum et dotatum per quondam nobilem dominam Lauram de Scloppis» (ASVr, UR T, m. 155, n. 631 [1563]). Con ogni verosimiglianza, la commissione della pala a Giovanni Caroto rientrava in tale progetto.

<sup>43</sup> «Cappella degli Schioppi» la chiama Vasari, che inoltre sapeva che la fondatrice era stata Laura Brenzoni (Giovanni Caroto «fece anco nella chiesa di San Bartolomeo, all'altare degli Schioppi, alcune figurette di Sante, e vi fece il ritratto di madonna Laura delli Schioppi che fece fare quella capella, e la quale fu non meno per le sue virtù che per le bellezze celebrata molto dagli scrittori di que' tempi»: VASARI, *Le Vite*, p. 573).

locale<sup>44</sup>. E Giulio doveva saperlo, perché la dama rientrava nelle sue frequentazioni: Giovanni Caroto poteva aver fornito degli agganci attraverso suo fratello Francesco, notoriamente vicino a Giulio, e nel 1532 la stessa Laura, fra i suoi commissari, nominava Domenico Della Torre, che aveva presenziato al testamento della Pellegrini nel 1529 e che, nel 1551, proprio assieme a Giulio, sarebbe stato incluso tra gli *amici cordiales* del canonico Giacomo Pellegrini, fratello di Margherita<sup>45</sup>.

Nel 1523, Beatrice era lontana da tutto ciò. Non era un'imprenditrice, non era una poetessa e, naturalmente, non era una vedova. Di più, vista la personalità del padre, non fu lei a commissionare la medaglia; data l'occasione nuziale, non doveva presentarsi con il crisma dell'autonomia<sup>46</sup>.

Eppure, è possibile che Laura Brenzoni e Margherita Pellegrini, ciascuna a suo modo, avessero avuto un peso nello spingere Giulio Della Torre a uscire dalla prassi vigente a Verona per dedicare una medaglia alla figlia. Se da un lato esistevano degli aspetti – l'attivismo di Margherita e la fama di Laura – in contrasto con l'immagine più domestica che Giulio avrebbe adottato per la figlia, dall'altro quelle esperienze gli confermavano che offrire a una figura femminile qualche forma di pubblicità poteva essere rilevante nella lode della casata. L'unica condizione per Giulio era che fosse lui a guidare il processo.

Sicché, per un verso, Margherita, Laura e Beatrice sono accostabili, in quanto la loro visibilità artistica e sociale nacque in un circuito disponibile a cogliere le possibilità di espressione che la cultura più aggiornata metteva a disposizione delle donne; invece, per altri versi, Beatrice rimase probabilmente la più passiva, soddisfatta del copione scritto dal padre sulla scorta dei valori muliebri più tradizionali. È solo un'illusione perché del carattere di Beatrice non sappiamo nulla, ma questo doveva andarle bene. Anche da vedova, in effetti, non risulta che abbia intrapreso commissioni di rilievo.

44 Per l'attività letteraria di Laura Brenzoni Schioppo: AVESANI, *Verona nel Quattrocento*, pp. 220, 225, 253; BOTTARI, *Prime ricerche*, p. 135 nota 1. I componimenti in suo onore, ricordati anche da Vasari, si leggono in *Rime per Laura Brenzoni Schioppo*. Sulle vicende di Isotta Nogarola alluse nel testo: AVESANI, *Verona nel Quattrocento*, pp. 66-73; KING, *Isotta Nogarola*, pp. 3-33.

45 Sui legami di Francesco Caroto con Giulio della Torre: SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto*, pp. 133-147; EBERHARDT, *Giovanni Francesco Caroto*, pp. 325-344. Per il testamento di Margherita Pellegrini: ASVr, UR T, m. 121, 455 [1529]. Giacomo Pellegrini esprime la sua amicizia nel suo testamento: ASVr, UR T, m. 143, n. 455 [1551].

46 L'atteggiamento di Giulio, in questo caso, può riflettere le osservazioni relative alle formule ritrattistiche muliebri elaborate da committenti maschili, come suggerito da SIMONS, *Women in frames*, pp. 4-30.

vo. Se la sua apparizione era legata alla medaglia delle nozze, molti anni dopo, pensando alla morte, Beatrice chiuse il cerchio, chiedendo semplicemente di essere sepolta a Santa Chiara, accanto al marito<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> È quanto si evince dalle sue ultime volontà: ASVr, UR T, m. 179, n. 16 [1587].

*Bibliografia*

- ADANK M.S., *Tra disegni di riforma e bonae litterae. Per un profilo di Francesco Della Torre, segretario del vescovo Giberti*, tesi di laurea magistrale, Università di Verona, corso di laurea interateneo in Scienze storiche, rel. G. Romagnani, a.a. 2015-2016
- AIKEMA B., *Paolo Veronese in prospettiva. A proposito della mostra di Verona*, in *Giornate di studio su Paolo Veronese*, Verona 25-27 settembre 2014, a cura di B. Aikema, T. Dalla Costa, P. Marini, Venezia 2016, pp. 205-215
- AMELING W., *Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», xc (1992), pp. 147-166
- AVESANI R., *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, IV/2, Verona 1984, pp. 9-297
- BARBARO F., *De re uxoria libelli duo*, Parigi 1513
- BERTIN B., *Il palazzo Turchi a Verona. Un esempio di polimorfismo decorativo nell'architettura del Cinquecento tra Veneto e Lombardia*, «Arte Lombarda», n.s. 102-103 (1992), pp. 21-39
- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, II, Verona 1749
- BOCCACCIO G., *De mulieribus claris*, a cura di V. Branca, Milano 1970
- BOTTARI G., *Prime ricerche su Giovanni Antonio Panteo*, Messina 2006
- BROWN B.L., *The bride's jewellery: Lorenzo Lotto's wedding portrait of Marsilio and Faustina Cassotti*, «Apollo», CDXIX (2009), 561, pp. 48-55
- CALABRITTO M., *Women's Imprese in Girolamo Ruscelli's Le Imprese illustri (1566)*, in *The Italian emblem. A collection of essays*, eds. D. Mansueto, E.L. Calogero, Genève 2007, pp. 65-91
- COLLARETA M., *Diva Faustina: una donna, una pettinatura*, in *Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008, pp. 83-87
- DAVIES P. – HEMSOLL D., *Michele Sanmicheli*, Milano 2004
- DAVIES P. – HEMSOLL D., *Sanmicheli and his patrons: planning for posterity*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giovanina, P. Marini, Vicenza 2000, pp. 161-188
- DE VRIES J., *Caterina Sforza's portrait medals: power, gender, and representation in the Italian Renaissance court*, «Woman's Art Journal», XXIV (2003), 1, pp. 23-28
- DEMO E., *Le donne e la mercatura a Verona nel Rinascimento*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 124-132
- EBERHARDT H.J., *Giovanni Francesco Caroto: la 'Veritas filia temporis', un centro soffitto da studiolo dei Della Torre?*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli, G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 325-344
- ERIZZO S., *Discorso sopra le medaglie antiche...*, Venezia 1559
- FRANZONI L., *Autoritratto bronzeo di Giulio Della Torre presso la Fondazione Miniscalchi Erizzo*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXXIV (1982-1983), pp. 321-350
- FRANZONI L., *I Della Torre di S. Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, in *Villa della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Verona 1993, pp. 85-107
- FRANZONI L., *Ritratti di interesse veronese già nella collezione di Ferdinando del Tirolo ad Ambras*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 151-152
- FRANZONI L., *Verona: la galleria Bevilacqua. Per una storia del collezionismo*, Milano 1970
- GOLTZIUS H., *Iulius Caesar sive historiae imperatorum caesarumque romanorum*, Brugis Flan-drorum 1563
- Gonzaga. *La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, Milano 2002

- GORINI G., *Giulio della Torre e l'esperienza dell'antico nella medaglia veneta del primo Cinquecento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 138-142
- HILL G.F., *A Corpus of the Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930
- KING C., *Margarita Pellegrini and the Pellegrini chapel at San Bernardino, Verona, 1528-1557*, «Renaissance Studies», x (1996), pp. 171-189
- KING C., *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy: c. 1300-1550*, Manchester 1998
- KING M.L., *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Bari-Roma 1998, pp. 3-33
- KOKS D., *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts*, Inauguraldissertation, Universität zu Köln 1971
- LAWE K., *La medaglia dell'Amorino bendato. Uno studio su una medaglia di Lucrezia Borgia*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, atti del convegno internazionale, Copenhagen maggio 1987, a cura di M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Modena 1990, pp. 233-245
- LEVY A., *Framing widows: mourning, gender and portraiture in early modern Florence*, in *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, ed. A. Levy, Aldershot 2003, pp. 211-231
- LODI S., *La casa di Zeno Turchi e un esempio di pittura domestica*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, a cura di E. Demo, P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Milano 2000, pp. 395-402
- LODI S., *Ritratti di donne a Verona nel primo Rinascimento: contesto, specificità, occasioni di committenza*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 178-193
- LUCIANO E., *Diva Isotta and the medals of Matteo de' Pasti*, «The Medal», xxix (1996), pp. 3-17
- LUCIANO E., *Medals of women from the Italian Renaissance courts: from Cecilia Gonzaga to Isabella of Aragon*, Dissertation, Indiana University 1997
- MAFFEI S., *Verona illustrata*, con giunte, note e correzioni inedite dell'autore, Milano 1825
- MAGGI A., *Identità ed impresa rinascimentale*, Ravenna 1998
- Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006
- MATTINGLY H., *A catalogue of the Roman coins in the British Museum*, III, London 2005
- Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Milano 2010
- MUZZARELLI M.G., *A capo coperto. Storie di donne e veli*, Bologna 2016
- MUZZARELLI M.G., *Statuts et identités. Les couvre-chefs féminins (Italie centrale, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», xxxvi (2012)
- OLIVATO L., *Committenza d'arte: Margherita Pellegrini e la sanmicheliana cappella di San Bernardino*, «Annuario Storico Zenoniano», xxiii (2013), pp. 135-148
- OLIVATO L., *Il 'guasto' e l'avarizia'. Committenti d'arte a Verona fra Quattrocento e Cinquecento: donne, vedove, nobildonne*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 194-203
- OLIVATO L., *Il Seicento fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII)*, II, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona 1988, pp. 191-260
- Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980
- PERETTI G., *Appunti su Paolo Morando*, «Verona Illustrata», XI (1998), pp. 13-20



- PFISTERER U., *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das Erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008
- PUPPI L. – BATTILOTTI D., *Andrea Palladio*, Milano 2006
- REARICK W.R., *The portraits of Orlando Flacco*, «Venezia Cinquecento», XI (2001), 22, pp. 137-154
- Restituzioni '93. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza 1993
- Rime per Laura Brenzoni Schioppo*, a cura di M. Castoldi, Bologna 1994
- Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008
- ROGNINI L., *Galeazzo e Girolamo Mondella*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, CL (1973-1974), pp. 95-119
- ROSSONI E., *Anelli nuziali nel XVI secolo*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», I (2000), pp. 11-23
- SERAFINI A., *Giovan Francesco Caroto a Verona: documenti, committenze e iconografie*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2003-2004
- SETTIS S., *Danae verso il 1495*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I (1985), pp. 207-237
- SEYMOUR C., *Some reflections on Filarete's use of antique visual sources*, «Arte Lombarda», XVIII (1973), 38-39, pp. 36-47
- SILLERAS-FERNÁNDEZ N., *Exceso femenino, control masculino: Isabel la Católica y la literatura didáctica*, in *Redes femeninas de promoción espiritual en los reinos peninsulares*, s. XIII-XVI, coord. Blanca Garí, Roma 2013, pp. 185-202
- SIMONS P., *Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture*, «History Workshop», XXV (1988), pp. 4-30
- SMITH A.A., *Gender, ownership and domestic space: inventories and family archives in Renaissance Verona*, «Renaissance Studies», XII (1998), 3, pp. 375-391
- SMITH A.A., *Locating power and influence within the provincial elite of Verona: aristocratic wives and widows*, «Renaissance Studies», VIII (1994), 8, pp. 439-448
- SYSON L., *Consorts, mistresses and exemplary women: the female medallic portrait in Fifteenth-Century Italy*, in *The sculpted object 1400-1700*, eds. S. Curtie, P. Motture, Cambridge 1997, pp. 43-64
- SYSON L., *Reading faces. Gian Cristoforo Romano's medal of Isabella d'Este*, in *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 281-293
- TODERI G. – VANNEL F., *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000
- TOMAS N., *Alfonsina Orsini de' Medici and the 'problem' of a female ruler in early Sixteenth-Century Florence*, «Renaissance Studies», XIV (2000), 1, pp. 70-90
- VARANINI G.M., *Appunti sulla famiglia Turchi di Verona nel Quattrocento. Tra mercatura e cultura*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», I (1995), pp. 89-120
- VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, IV, Firenze 1976
- Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1988
- WATKINS R.N., *L.B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», IX (1960), pp. 256-258
- WEISS R., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989
- WELCH E., *Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», XXIII (2009), 3, pp. 241-268
- WOLKEN C., *Beauty, power, propaganda, and celebration: profiling women in Sixteenth-Century Italian commemorative medals*, Dissertation, Case Western University 2012

- ZAMPERINI A., *La libreria Sagramoso di San Bernardino a Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone*, in *Storia, conservazione e tecniche nella libreria Sagramoso di San Bernardino a Verona*, a cura di M. Molteni, P. Artoni, Treviso 2010, pp. 11-33
- ZAMPERINI A., *Miti familiari: commissioni veronesi per Francesco Bonsignori*, «Verona Illustrata», XVI (2003), pp. 17-41
- ZAMPERINI A., *Virtù e celebrazione nelle medaglie di Giulio Della Torre: prime proposte per un'iconografia umanistica*, in *Atti della Giornata di Studi Turriani*, Fumane 27 maggio 2016, a cura di A. Zamperini, P. e A. Brugnoli, «Annuario Storico della Valpolicella», XXXIII (2016-2017), pp. 135-152
- ZAVATTA G., *Andrea Palladio e Verona. Committenti, progetti, opere*, Rimini 2014



Fig. 1. Giulio Della Torre, medaglia per la figlia Beatrice Della Torre (1523 ca.), *recto* e *verso* [MAFFEI, *Verona Illustrata*, III, tav. II].

Fig. 2. Moneta dell'imperatrice Faustina Minore (161-175 d.C.). sul *verso* raffigurazione della *Fecunditas*.

### *Abstract*

#### *Giulio della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre*

In questo saggio si ipotizza che la medaglia di Giulio Della Torre dedicata a sua figlia Beatrice sia stata eseguita in occasione delle nozze di quest'ultima con Zeno Turchi (1523). Attraverso l'iconografia, ispirata a una moneta dell'imperatrice Faustina Minore, Giulio Della Torre formula una visione di Beatrice conforme alle tradizionali virtù femminili. Tuttavia, nel contesto veronese, dove scarse erano le opere in cui le donne figurano come soggetto autonomo, la scelta rimane originale e può essere stata stimolata dalla conoscenza di due figure di notevole visibilità, quali Laura Brenzoni Schioppo e Margherita Pellegrini.

#### *Giulio della Torre as pater familias: self-celebration and gender conventions in the medal of Beatrice Della Torre*

This essay proposes that the medal dedicated by Giulio Della Torre to her daughter Beatrice was struck to celebrate her marriage to Zeno Turchi (1523). Through the medal's iconography, fashioned on a coin of the Empress Faustina Minor, Giulio Della Torre outlines for Beatrice an image consistent with the traditional female virtues. However, in the local context, in which works of art depicting women as an autonomous subject are scanty, this choice appears to be original and can be justified by Giulio's acquaintance with two remarkable women, such as Laura Brenzoni Schioppo and Margherita Pellegrini.