D'ANNUNZIO E MEDEA

Giordano Bruno Guerri, Presidente della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

Per Gabriele d'Annunzio, Bergamo ha un posto d'onore fra le città del silenzio: lontane dal frastuono e dalla febbrile rapidità dei grandi centri, luoghi come la città lombarda, Perugia, Assisi, Spoleto, Todi, Orvieto, Arezzo, Cortona, Ravenna, protette e silenti, conservavano i segni degli antichi splendori, le memorie dell'età comunale e di quella rinascimentale, quando l'Italia era ornamento del mondo.
D'Annunzio ne rinverdisce i fasti ricordando monumenti insigni e uomini illustri, cantandone la bellezza con il miracolo della poesia. **Alla città orobica sono dedicati tre sonetti** che esordiscono con la descrizione della chiesa di Santa Maria Maggiore che al poeta pare coronata dalla schiera di angeli *staccatisi dagli affreschi di Lorenzo Lotto a Trescore*. L'attenzione poi si concentra sulla Cappella Colleoni, sulla gentile figura di **Medea che viene descritta mentre si ridesta dal sonno lunare nel quale lo scultore l'ha fissata. Delicato e virgineo è il risveglio: *gli occhi aprirsi, le labbra LAVS DEO clamare, le due mani sparger rose*. All'immagine soave e femminea contrappone il vigore maschio del condottiero, il *gran Bartolomeo*, che di Medea era il padre naturale**. Accennando alle vicende biografiche del Colleoni, d'Annunzio lo ricorda al castello di Malpaga dove radunò una piccola corte di *rimadori e saggi*; proprio dalla rocca situata quasi alle porte di Bergamo, guidò la costruzione del sepolcro del condottiero creduto – anche da d'Annunzio – vuoto perché solo nel 1969 vennero ritrovate in un doppio fondo dell'arca le spoglie del condottiero.
D'Annunzio e Colleoni sono legati anche attraverso lo storico e giurista bergamasco Bortolo Belotti, il biografo del condottiero che nel 1922 - da ministro dell'Industria e Commercio nel primo governo Bonomi - sbloccò la pratica per l'acquisto da parte del Vate della villa di Cargnacco, dove verrà realizzato il Vittoriale. Con d'Annunzio Belotti tenne una fitta corrispondenza e gli donò copia delle pubblicazioni colleonesche.
Con *Medea nata del Condottiero di bronzo, quella che i suoi rosei marmi disfoglia come rose di verziere* principia anche *La canzone di Mario Bianco* inclusa in *Merope*, quarto libro delle *Laudi*; il componimento è dedicato al guardiamarina abruzzese vissuto a Bergamo e caduto a Bengasi, che il poeta elegge a emblema della gioventù italiana accompagnandone il viaggio verso la tomba lontana; da un eroe all'altro: **nella canzone si ricorda anche il garibaldino Francesco Nullo**, *alfier di Libertà*, morto in terra straniera. Un altro figlio eroico di Bergamo, quasi un novello Colleoni. D'Annunzio lo ricorda anche **nel discorso *Per il dominio dei cieli*, pronunciato al Teatro Nuovo di Bergamo il 24 febbraio 1910**.
Non si può dimenticare infine la partecipazione del bergamasco **Antonio Locatelli** al volo su Vienna del 9 agosto 1918; caduto in Etiopia nel 1936 senza che il corpo venisse mai ritrovato, per volere di d'Annunzio riposa simbolicamente in una delle arche del Mausoleo al Vittoriale

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

D'ANNUNZIO AND MEDEA

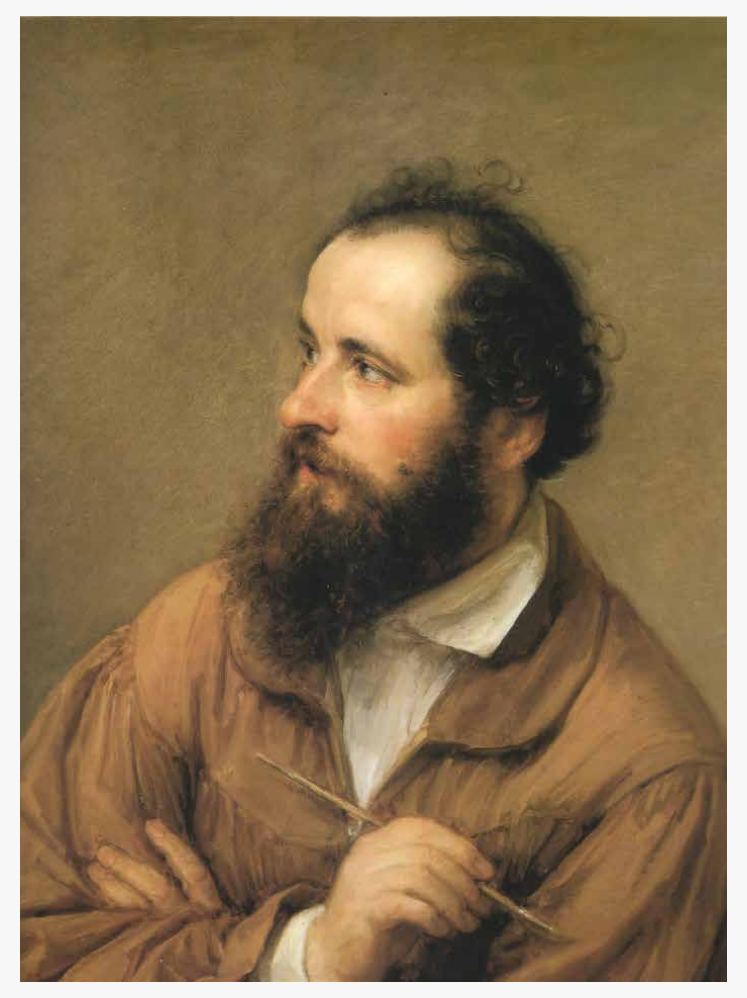
Giordano Bruno Guerri, President of the Fundation
Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

For Gabriele D'Annunzio, Bergamo occupied a place of honour among the *silent cities* which, like the Lombard city, were far from the hubbub and feverish speed of the big urban centres. The sheltered and quieter cities of Perugia, Assisi, Spoleto, Todi, Orvieto, Arezzo, Cortona and Ravenna preserved the signs of their ancient splendour, memories of the communal and Renaissance age, when Italy was the ornament of the world.
D'Annunzio cast a fresh light on its celebrated monuments and illustrious people, singing praises to its beauty through the miracle of poetry. **Three of his sonnets are dedicated to the Eastern Lombard city**: they begin with a description of the church of Santa Maria Maggiore which, to the poet, is crowned with the host of angels *taken from Lorenzo Lotto's frescoes in Trescore*. **Attention is then drawn to the Colleoni Chapel and, in particular, to the gentle figure of Medea who is described as she awakens from her lunar sleep fixed by her sculptor. The description of her awakening is ethereal and chaste: *gli occhi aprirsi, le labbra LAVS DEO clamare, le due mani sparger rose* ("her eyes opening, her lips declaring LAVS DEO, her two hands scattering roses").** The soft, feminine image contrasts with the masculine vigour of her father, the leader *il gran Bartolomeo*. Hinting at biographical accounts of Colleoni's life, D'Annunzio recalls him at Malpaga castle, where he gathered a small court of *rimadori e saggi* (rhymesters and wise men); and from the fortress at the gates of Bergamo, as he led the construction of the sepulchre, which everyone – including D'Annunzio – believed to be empty, since it was only in 1969 that the remains of the *condottiere* were found in a double bottom of the sarcophagus.
D'Annunzio and Colleoni are also linked through the historian and jurist Bortolo Belotti. Belotti from Bergamo was a biographer of the *condottiere* who, in his role as Minister of Industry and Commerce in the first Bonomi government in 1922, oversaw the Vate's purchase of the villa in Cargnacco, where the *Vittoriale* was to be built. Belotti kept a close correspondence with D'Annunzio and gave him copies of his Colleoni publications.
***The Song of Mario Bianco*, included in *Merope* in the fourth book of the Laudi, begins: Medea, born of the bronze *Condottiere, the one who unravels her rosy marbles like garden roses*.** The song is dedicated to the Abruzzese second lieutenant who lived in Bergamo and died in Benghazi. The poet nominates him as the emblem of the Italian youth, leading him on his journey to the distant tomb. From one hero to another: the song also makes reference to Garibaldi's close friend Lieutenant Francesco Nullo, who died overseas – another heroic son of Bergamo, almost another Colleoni. D'Annunzio also references him **in his speech Per il *dominio dei cieli* ("For the kingdom of Heaven") delivered at the Teatro Nuovo in Bergamo on 24 February 1910.**
Lastly, we cannot forget the participation of the *bergamasco* **Antonio Locatelli** in his flight over Vienna on 9 August 1918. He was killed in Ethiopia in 1936 without his body ever being found and, at D'Annunzio's request, rests symbolically in one of the arches of the Mausoleum of the *Vittoriale*.

IL MITO

Gabriele Medolago, Direttore del progetto Coglia

Il monumento funebre di Medea, insieme con la sua morte prematura, ne eternò la memoria.
L'umanista Cornazzano inaugurò una lunga serie di poeti che cantarono di Medea per secoli sino a Gabriele D'Annunzio.
Achille Mozzi (Capitani di Mozzo), **prima del 1594** (forse prima del 1591) nella sua celebre opera poetica in lode di Bergamo, che intitolò *Theatrum*, edita postuma nel 1596, parlò di Medea e del suo sepolcro.
Lo stesso fecero nel **1720 l'abate Giovan Battista Angelini**, nel suo poemetto descrittivo di Bergamo, **nel 1786 l'abate piacentino Bartolomeo Boccacci**, docente nel Collegio Mariano di Bergamo (una sorta di antenato del Liceo "Paolo Sarpi") in un componimento sul Colleoni recitato in Santa Maria Maggiore, **Gabriele D'Annunzio nel 1903 nel *Le città del Silenzio* e 1912 nella *Canzone di Mario Bianco* (il primo Caduto italiano della guerra di Libia, abitante a Bergamo) ed in una lettera del 1909**.
Di lei e della sua tomba parlarono anche storici, storici dell'arte e scrittori come nel 1676 Padre Donato Calvi, nel 1819 Giovanni Maironi da Ponte, nel 1823 il conte Leopoldo Cicognara di Venezia, nel 1895 Giulio Carotti di Milano e nel 1923 e 1933 Bortolo Belotti. Nel 1897 ne pubblicò un'incisione la rivista *L'Illustrazione popolare* e nel 1898 Gustavo Strafforello.
Nel 1913 Hermann Hesse visitò il monumento di Medea e l'11 ottobre 1935 il poeta Mario Rivosecchi di Grottammare, in visita nella Cappella Colleoni, lasciò un suo componimento sul libro dei visitatori, che venne poi pubblicato su *La Rivista di Bergamo* del marzo 1936.
Nel 1839 venne traslata in Santa Maria Maggiore la tomba del cardinal Guglielmo Longhi degli Alessandri e l'anno seguente Carlo Facchinetti, redattore del celebre annuario *Bergamo o sia notizie patrie*, auspicò che si facesse lo stesso anche per la tomba di Medea che si trovava ancora alla Basella, complesso che in quel momento era oggetto di demolizioni e cambiamenti ad opera del privato che ne era divenuto proprietario dopo la soppressione del convento del 1784.
Nel 1841 il Luogo Pio pensò di acquisire il monumento e di portarlo nella cappella Colleoni in Bergamo Alta, collocandolo nella parete orientale.
Quando l'avello sepolcrale fu aperto si trovò il corpo della fanciulla assai ben conservato, in particolare la sua testa, e con lei fu trovato un volatile.
Il 5 febbraio 1842 il monumento venne collocato nella cappella ed il corpo di Medea fu posto sotto il pavimento. La stampa del tempo diede risalto all'evento.
Ne scrissero l'abate Agostino Salvioni, civico bibliotecario, con un articolo raccolto poi in un opuscolo, e Carlo Facchinetti sul celebre almanacco, riportando anche una stampa che effigiava il monumento.
Questo naturalmente diede ulteriore grande notorietà a Medea ed al suo monumento.
Il monumento a Medea ispirò anche molti artisti. In particolare alcuni **allievi od amici del pittore Giuseppe Diotti** (1779-1846), autore di un dipinto in Cappella Colleoni e docente dell'Accademia Carrara, od allievi di suoi allievi, in stretto rapporto fra loro, realizzarono opere legate a Medea ed alla sua tomba, o più in generale al Colleoni. Forse fra 1829 e 1834, sicuramente prima del 1842, **Pietro Ronzoni**, collega ed amico del Diotti, disegnò la tomba di Medea ancora alla Basella.
A **Giovanni Carnovali detto il Piccio**, allievo del Diotti, è attribuito un disegno del Colleoni che visita la tomba di Medea alla Basella. Ad **Enrico Scuri**, pure allievo del Diotti, è attribuito il dipinto del Colleoni disperato davanti alla tomba.
Altri allievi del Diotti furono i fratelli **Luigi e Giacomo Trécourt**. Il primo nel 1865 copiò il ritratto di Bartolomeo Colleoni opera di Giovan Battista Moroni, conservato al Luogo Pio. Lo stesso anno suo fratello Giacomo, professore della scuola di pittura di Pavia, diede come tema per il premio Frank del 1867 l'Amadeo che presenta al Colleoni la tomba di Medea. Concorsero due suoi allievi, **Giovanni Beri** (la cui opera vinse e si trova ai Musei Civici di Pavia) e Luigi Tognola.
Pochi anni dopo, nel 1871, il pittore **Ponziano Loverini**, allievo dello Scuri, dipinse l'opera nota come l'ultimo saluto del Colleoni a Medea di cui resta anche il bozzetto.
Il monumento venne copiato mediante calco nel 1908 per il Museo di Belle Arti di Budapest e per l'Accademia di Brera, oltre che per il Luogo Pio stesso con un esemplare passato nel 1931 in Accademia Carrara ad uso degli allievi.
Il viso di Medea, insieme a quello del padre, fu riprodotto nel 1912-1913 sulla cancellata antistante la cappella Colleoni.
Pochi anni dopo, nel 1917 durante la prima guerra mondiale, per ordine del Governo venne attuata una protezione antiaerea dei principali monumenti, fra cui la tomba di Medea.



Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

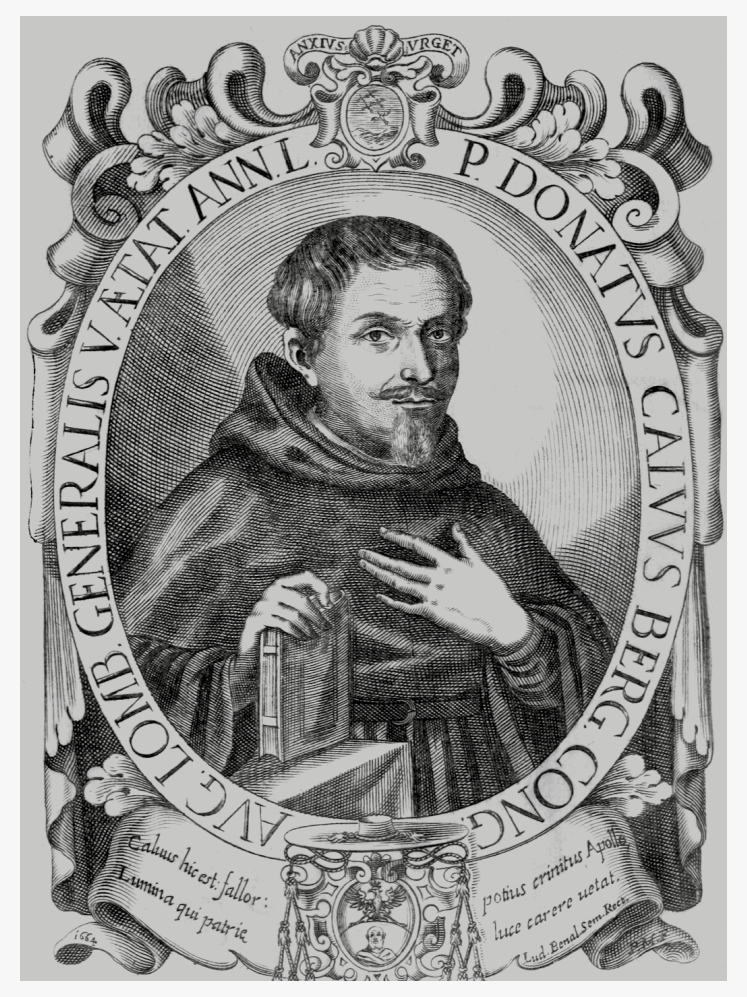
Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

THE MYTH

Gabriele Medolago, Coglia Project Director

Medea's funeral monument, together with her premature death, have eternalised her memory.
The humanist Cornazzano was the first in a long generation of poets who have for centuries eulogised Medea, as far as Gabriele D'Annunzio.
As early as 1594 (perhaps even 1591) Achille Mozzi (Captain of Mozzo) spoke of Medea and her tomb in his famous poetic work dedicated to Bergamo, entitled *Theatrum*, published posthumously in 1596.
This was repeated in **1720 by the Abbot Giovan Battista Angelini** in his descriptive poem of Bergamo, and again **in 1786** in a poem about Colleoni recited in Santa Maria Maggiore by the *piacentino* **Abbot Bartolomeo Boccacci** (a teacher at the Collegio Mariano in Bergamo – an antecedent of today's *Paolo Sarpi* High School).
Gabriele D'Annunzio referred to Medea several times: first in his 1903 poem *Le città del Silenzio* (The Cities of Silence), then again in 1912 in *Canzone di Mario Bianco* (Song by Mario Bianco) (the first Italian fallen in the Libyan War, who lived in Bergamo) and finally in a letter written in 1909.
Many historians, art historians and writers have also referred to Medea and her tomb: Father Donato Calvi in 1676, Giovanni Maironi da Ponte in 1819, Count Leopoldo Cicognara of Venice in 1823, Giulio Carotti of Milan in 1895 and Bortolo Belotti in 1923 and 1933. The magazine *L'Illustrazione popolare* (The Popular Illustration) published an engraving in 1897. Gustavo Strafforello also mentions Medea in 1898.
Hermann Hesse visited the Medea monument in 1913 and on 11 October 1935, the poet Mario Rivosecchi from Grottammare (in the region of Le Marche), who was visiting the Colleoni Chapel, left his poem in the visitors' book which was later published in *La Rivista di Bergamo* in March 1936.
In 1839, the tomb of Cardinal Guglielmo Longhi degli Alessandri was moved to Santa Maria Maggiore. The following year, Carlo Facchinetti, editor in chief of the well-known almanac *Bergamo o sia notizie patrie* (Bergamo or home news) expressed his wish for the same to be done for Medea's tomb, which still lay in the Basella; the building was, at that time, undergoing demolishment and works by a private owner following the monastery's suppression in 1784.
In 1841, the *Luogo Pio* decided to acquire the monument and move it to the Colleoni Chapel in Bergamo Alta, placing it on the eastern wall.
When the tomb was opened, the body of the girl was found to be very well-preserved, particularly her head, and a bird was found lying with her.
On 5 February 1842, the monument was placed in the chapel and Medea's body was buried under the floor. The press of the time gave prominence to the event.
Abbot Agostino Salvioni, a civic librarian, wrote about it in an article that was later collected in a pamphlet and Carlo Facchinetti also published a print showing the monument in the well-known almanac *Bergamo o sia notizie patrie*.
This naturally gave Medea and her monument further notoriety.
The monument to Medea also inspired many artists. In particular, the pupils and friends of the **painter Giuseppe Diotti** (1779-1846), who had a painting displayed in the Colleoni Chapel and taught at the *Accademia Carrara* school. His pupils, or pupils of his pupils, produced works in close relationship with each other related to Medea and her tomb, or to the Colleoni more generally. Perhaps as early as 1829 and 1834, certainly before 1842, **Pietro Ronzoni**, Diotti's colleague and friend, drew Medea's tomb when it was still at the Basella.
A drawing that depicts Bartolomeo Colleoni visiting Medea's tomb at the Basella is attributed to a pupil of Diotti's, **Giovanni Carnovali, known as il Piccio**. Another painting depicting Colleoni in despair before the tomb is attributed to **Enrico Scuri**, also a pupil of Diotti. Other pupils of Diotti included the brothers **Luigi and Giacomo Trécourt**. In 1865, the former copied the portrait of Bartolomeo Colleoni by Giovan Battista Moroni, held at the *Luogo Pio*. The same year, his brother Giacomo, a professor at the Pavia school of painting, gave the title "Amadeo presenting the tomb of Medea to Colleoni" as the theme for the 1867 Frank Prize. Two of his pupils competed: Giovanni Beri (whose work won and is exhibited in the Pavia Civic Museums) and Luigi Tognola.
A few years later in 1871, the painter **Ponziano Loverini** (a pupil of Scuri), painted the work known as Colleoni's last farewell to Medea, of which the sketch also remains.
A cast was made of the monument in 1908 for the Museum of Fine Arts in Budapest and the Brera Academy, as well as for the *Luogo Pio* itself, of which a model passed through the *Accademia Carrara* in 1931 for the use of its students.
Medea's face, together with that of her father, was reproduced in 1912-1913 on the gate in front of the Colleoni chapel.
A few years later in 1917, during the First World War, important monuments, including Medea's tomb, were given anti-aircraft protection by government order.



Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

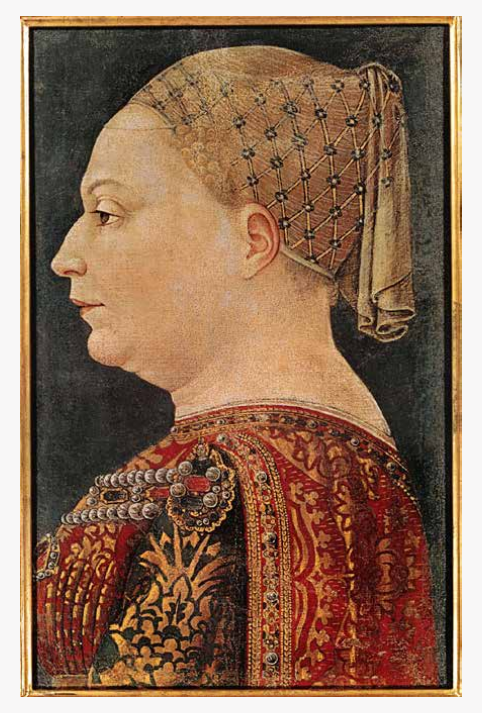
Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

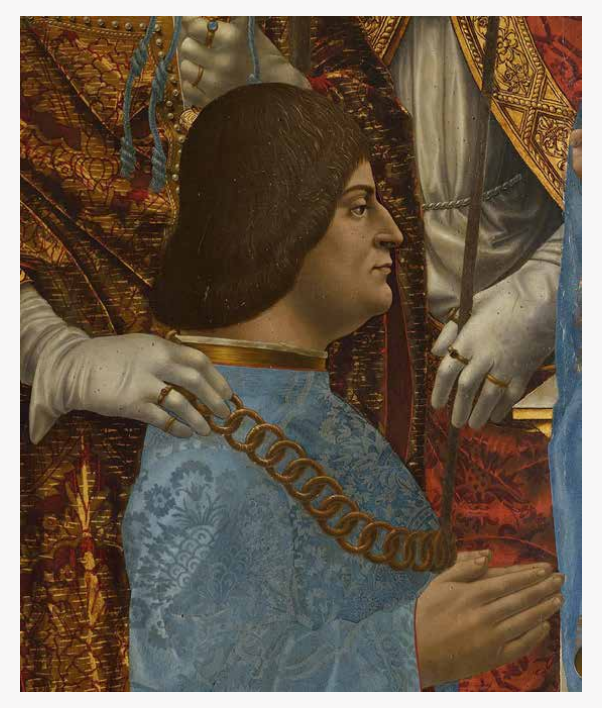
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

PIANI DI MATRIMONIO

Maria Nadia Covini, Università degli Studi di Milano

Nel Quattrocento italiano i capitani più famosi divennero una risorsa indispensabile per principi e repubbliche, però i loro committenti dovevano essere ben attenti a controllarne le aspirazioni e "addomesticarli" con onori e riconoscimenti.
Come scrisse Niccolò Machiavelli, nell'Italia del tempo operavano dei condottieri "principi" e dei condottieri "sanza stato" e questi ultimi movimentavano lo scenario politico con le loro ambizioni di diventare signori territoriali. **I matrimoni** con dinastie principesche erano un **formidabile veicolo di nobilitazione e un punto di partenza per aspirare a grandi traguardi**: le fortune di Francesco Sforza, che sposò la giovane Bianca Maria Visconti e poi divenne duca di Milano grazie alle nozze e alle sue milizie, furono da esempio per molti altri capitani famosi, desiderosi di emulare le sue gesta. Il Colleoni, un altro tra i più famosi condottieri del Quattrocento, apparteneva a una nobile famiglia di Bergamo. Il matrimonio con una donna di casa Martinengo fu del tutto coerente con la sua condizione.
Le lettere che sono qui esposte parlano di vari progetti matrimoniali per la giovane Medea, che a detta di molti era la figlia preferita del Colleoni: l'affetto per la figlioletta ancora bambina non impedì al padre di considerare varie offerte di matrimonio utili al suo progetto politico.
I possibili candidati di cui si parlò tra il 1465 e il 1467 erano **un figlio del defunto conte Iacopo Piccinino, famoso capitano della scuola braccesca, altri pretendenti di grandi famiglie di signori territoriali (gli Sforza di Pesaro, i Gonzaga, gli Este) e persino il duca di Milano Galeazzo Maria Sforza**: ma la diceria che era arrivata fino in Francia era del tutto infondata, dato che il duca considerava il Colleoni un nemico temibile.
La giovane Medea fu probabilmente all'oscuro di questi negoziati, che non portarono ad alcun risultato, e, tuttavia, le stesse trattative e i progetti falliti testimoniano la rilevanza, sociale e politica, di uno dei capitani più reputati dell'Italia del tempo.
Come è noto, Medea morì nel 1470, a soli tredici anni.





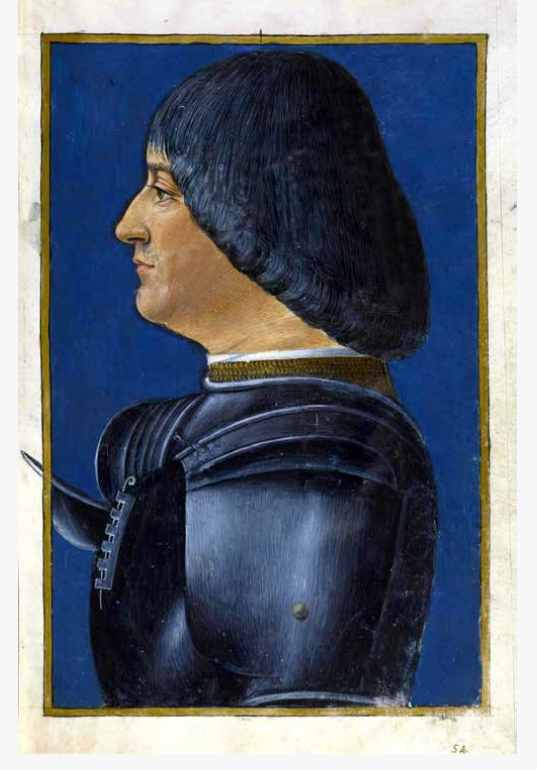
Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

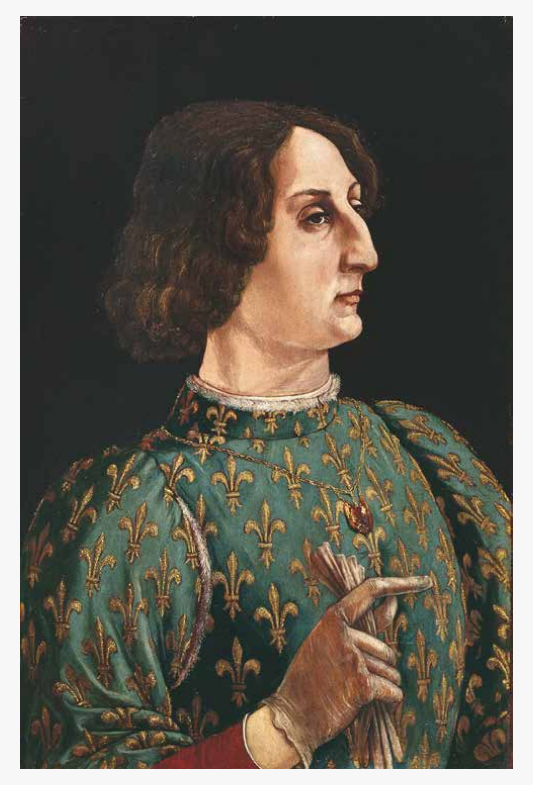
Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

WEDDING PLANS

Maria Nadia Covini, University of Milan

In the Italian 15th century, the most famous military captains were an indispensable resource for princes and republics, but their patrons had to be careful to keep their aspirations in check and 'tame' them with honours and awards.
As Niccolò Machiavelli wrote, in the Italy of the time there were "prince" *condottieri* and "stateless" condottieri; the latter enlivened the political scene with their ambitions to become territorial lords. **Marriages into princely dynasties were an effective platform to noble status and the starting point for achieving grandiose goals.** This was the fortune of Francesco Sforza, who married the young Bianca Maria Visconti and became duke of Milan by virtue of his marriage and militia; he became a revered example for other successful military figures who were eager to emulate his deeds. Colleoni, among the most famous condottieri of the 15th century, also belonged to a noble Bergamo family and his marriage to a daughter of the Martinengo dynasty was entirely consistent with his status.
The letters displayed here discuss various marriage plans for the young Medea, who, by all accounts, was Colleoni's favourite daughter. His affection for his still very young daughter did not stop her father deliberating various marriage offers which could prove useful for his political project.
Possible candidates mentioned between 1465 and 1467 **included the son of the late Count Iacopo Piccinino, a famous captain of the Braccesca school and other eligible prospects from the noble families of territorial Lords (eg. Sforza from Pesaro, Gonzaga and Este) and even the Duke of Milan, Galeazzo Maria Sforza.** However this rumour, which was even heard as far as France, was completely unfounded since the duke considered Colleoni a fearsome enemy.
The young Medea was almost certainly unaware of these negotiations, which never bore fruit. Nevertheless, these negotiations and failed plans themselves testify to the social and political relevance of one of the most reputed military commanders in Italy at that time.
As is we know, Medea died in 1470, when she was only thirteen years old.





Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

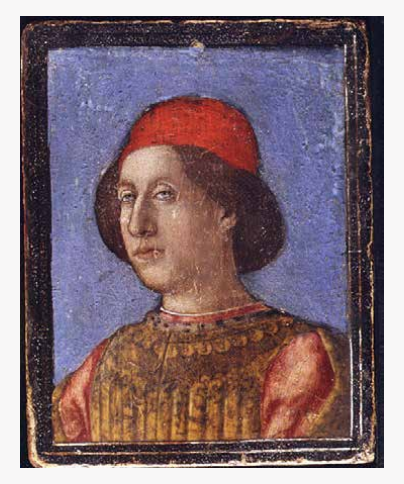
Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

---

UN MARITO PER MEDEA

Gabriele Medolago, Direttore del progetto Coglia

Al tempo di Medea i matrimoni, almeno in certe famiglie e classi sociali, erano un affare di famiglia e politico.
I documenti ed i testi dell'epoca parlano di **voci su possibili matrimoni di Medea che giravano fra le Corti del tempo**. Salvo un'orazione funebre del Colleoni tenuta dall'umanista vicentino Guglielmo Pagello, sono tutte testimoniate da lettere degli ambasciatori delle varie potenze. Non si sa quindi quanto fossero fondate queste voci ed alcune lo sembrano poco, altre sono più plausibili.
I possibili partiti pensati per Medea furono diversi, tutti, pare, con l'assenso politico di Venezia.
Nel marzo 1465 si parlava di un possibile matrimonio con **un figlio del marchese di Mantova Ludovico III Gonzaga, quello ritratto con la famiglia nella Camera degli sposi di Andrea Mantegna**. Non si specifica quale figlio fosse, ma si può trattare probabilmente di Gianfrancesco o di Rodolfo.
Nell'agosto 1465, nell'imminenza della visita di Borso d'Este duca di Ferrara e Modena, si parlava di possibili nozze con **Angelo Piccinino, figlio del condottiere Giacomo**, con l'intento di riconciliare una vecchia inimicizia fra bracceschi (allievi di Braccio da Montone, dei quali i Piccinino erano i maggiori esponenti) e colleoneschi. A settembre, pochi giorni prima della visita, si parlava invece di matrimonio con **Ercole d'Este, fratello di Borso** (e futuro duca suo successore), facendolo governatore delle truppe colleonesche.
Entrambe le possibilità sarebbero state volte a rinsaldare un accodo politico fra Venezia, i Gonzaga e gli Este.
Pare che nel 1466, dopo la morte del duca di Milano Francesco Sforza, la duchessa vedova Bianca Maria Visconti volesse dare in sposo a Medea un suo figlio per allearsi con il Colleoni per la difesa del ducato in quel momento debole. I possibili figli erano **Filippo Maria, Sforza Maria e Ludovico detto il Moro, futuro duca e mecenate di Leonardo da Vinci**.
Nel marzo 1467, mentre si preparava la guerra di Romagna, si parlò di un possibile matrimonio con **Costanzo Sforza, figlio di Alessandro signore di Pesaro** e suo futuro successore; questo avrebbe rafforzato l'alleanza fra il Colleoni ed Alessandro Sforza.
Nel settembre dello stesso anno a Parigi si vociferava di nozze fra Medea e **Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano**, ma la voce pare infondata; lo Sforza ed il Colleoni sarebbero poco dopo divenuti acerrimi nemici.
In tutte le voci ricorre la notizia di una dote molto cospicua che il Colleoni, secondo il costume del tempo, avrebbe assegnato alla figlia prediletta.
In quel momento Medea fu oggetto di queste ipotesi matrimoniali forse perché era la prediletta, ma probabilmente soprattutto perché era la maggiore delle figlie del Colleoni ancora nubili, essendo Ursina, Caterina ed Isotta già sposate e le altre più piccole.
Una voce infondata, benché diffusa già nel XVII secolo, vorrebbe che anche **re Cristiano di Danimarca** la chiedesse in sposa e che il Colleoni acconsentisse e si celebrassero addirittura gli sponsali. In realtà al momento della visita del re (1474) questi era già sposato e Medea già morta.
Quanto si può capire delle politiche matrimoniali del Colleoni è che egli abbia sempre prediletto i condottieri gravitanti attorno a lui ed alla Repubblica di Venezia. Lui stesso aveva sposato Tisma (Tisbe) Martinengo, di famiglia di condottieri. Per le sue figlie scelse in una prima fase condottieri interni allo Stato Veneto (tre Martinengo), in una seconda piccoli signori che avevano proprie giurisdizioni non lontano dai confini della repubblica veneta: **Cassandra con Nicolò da Correggio (1473) e Polissena con Bernardino Lodron (1475). Le figlie che si sposarono dopo la morte del padre (Riccadonna e Doratina) andarono a nozze con patrizi veneziani per decisione del governo veneto**.



Am autem resti officae pro comnimili nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae lluptur

Girolamo Romanino - Guests at the Banquet Given by Bartolomeo Colleoni for King Christian I of Denmark at the Castle of Malpaga in 1474 1520-30 (detail).
inserire dove è conservato il dipinto

A HUSBAND FOR MEDEA

Gabriele Medolago, Coglia Project

In Medea's time, marriage, at least in certain families and social classes, was a family and political affair.
Documents and texts circulating among the Courts of the time discuss rumours of possible marriages for Medea. With the exception of one eulogy to Colleoni given by Vicentine humanist Guglielmo Pagello, all these rumours stem from letters from ambassadors of the various powers. It is therefore not known how well-founded these rumours were; some appear more plausible than others.
Medea's suitors were many and all, it seems, had the political approval of Venice.
In March 1465 there was talk of a possible marriage to **one of the sons of Marquis of Mantua, Ludovico III Gonzaga**, who is depicted with his family in Andrea Mantegna's *Bridal Chamber*. It is not specified which son was suggested, but probably Gianfrancesco or Rodolfo.
In August 1465, in anticipation of the visit from Borso d'Este, Duke of Ferrara and Modena, there were rumours of a possible marriage with **Angelo Piccinino**, son of the *condottiere* Giacomo, with the intention of reconciling an old enmity between the students of Braccio da Montone, so-called *bracceschi* (notably from the Piccinino family) and the Colleoni family. In September, a few days prior to the visit, there was talk of instead marrying **Ercole d'Este, Borso's brother** (and future duke, his successor), which would make him governor of the Colleoni troops.
Both possibilities were designed to reinforce a political alliance between Venice and the Gonzaga and Este dynasties.
It seems that in 1466, after the death of the Duke of Milan Francesco Sforza, the widowed duchess Bianca Maria Visconti wanted one of her sons to marry Medea in order to ally herself with the Colleoni family and defend the weakened duchy. Her eligible sons were **Filippo Maria, Sforza Maria and Ludovico, known as the Moor, who was the future duke and patron of Leonardo da Vinci.**
In March 1467, prior to the war of Romagna, there was talk of a possible marriage with **Costanzo Sforza**, **son of Alessandro the Lord of Pesaro** and his future successor; this would have strengthened the alliance between Colleoni and Alessandro Sforza.
In September of the same year, there were rumours in Paris of a wedding between Medea and **Galeazzo Maria Sforza, Duke of Milan**, but the rumour seems to be unfounded; Sforza and Colleoni would shortly become bitter enemies.
In all the rumours, there is mention of a very large dowry that Colleoni, according to the custom of the time, would have given to his favourite daughter.
Medea was the subject of these matrimonial hypotheses perhaps in part because she was the favourite, but above all because she was the eldest of Colleoni's unmarried daughters; Ursina, Caterina and Isotta were already married and the others too young.
An unfounded rumour, although widespread in the 17th century, would have it that **King Christian of Denmark** also asked for Medea's hand and that Colleoni had consented and the wedding was even celebrated. In reality, at the time of the King's visit (1474) he was already married and Medea already deceased.
What can be understood of Bartolomeo Colleoni's marriage policies is that he always favoured *condottieri* who gravitated around him and the Venetian Republic. He had himself married Tisma (Tisbe) Martinengo who descended from a family of *condottieri*.
For his daughters he selected primarily condottieri from within the Venetian state (including three Martinengo) and small lords who held their jurisdictions not far beyond the borders of the Venetian republic: **Cassandra was espoused to Nicolò da Correggio (1473) and Polissena with Bernardino Lodron (1475). The daughters who married after their father's death (Riccadonna and Doratina) married Venetian patricians by decision of the Venetian government.**

(TUTTE) LE DONNE DEL CAPITANO

Riccardo Caproni, storico, Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo / historian

I primi biografi, Antonio Cornazzano e Pietro Spino, poco o nulla dicono del rapporto del Condottiero col mondo femminile. **Ne parlano invece alcuni biografi moderni, magari in tono tra l'ironico e il mordace, non tanto per la sua continua e spasmodica ricerca di un erede maschio, che non è mai arrivato, ma soprattutto per quel suo strano cognome così efficacemente rappresentato nel blasone familiare**. Tutti, comunque, amici e nemici, ne esaltano l'imponente figura e la prestanza fisica, doti che il nostro personaggio ha saputo costantemente esercitare anche sul mondo femminile. Questo debole nei confronti del gentil sesso è ben rimarcato negli scritti dei suoi detrattori contemporanei, soprattutto spie e cortigiani degli Sforza, che lo associavano a un'altra "pecca" del Capitano: l'avidità di denaro.
Comunque il Condottiero è passato alla storia, non solo per le sue indiscusse virtù militari e politiche, ma anche per questa sua "attrazione fatale" per il gentil sesso, che esercitò con costanza fino agli ultimi anni della sua lunga esistenza. Ne è testimonianza – ad esempio - la relazione di una spia milanese inviata allo Sforza in occasione della visita dell'ultrasettantenne Capitano a Venezia, dove si legge tra l'altro che il vecchio Colleoni, nonostante l'età, "...*passa molto tempo a rincorrere le putte*".
Tuttavia i nomi delle uniche donne che compaiono nelle biografie del Cornazzano e dello Spino, sono quelli della madre, della moglie e delle figlie. Non vi compaiono, ad esempio, i nomi delle donne che partorirono le sue sei figlie nate fuori dal matrimonio, neanche quello della madre della prediletta Medea (Pietro Spino si limita a scrivere che questa figlia "*l'acquistò d'una amica*").
Gli storici del tempo, però, tra le donne del condottiero citano anche la Regina di Napoli Giovanna II d'Angiò, che nel 1424 lo ebbe come condottiero e amante e che, per entrambi i "servizi" resi, gli concesse di inserire nel suo stemma anche il blasone angioino.
Il Capitano conservò sempre un riconoscente ricordo della madre **Riccardona (o Riccadonna) Saiguini** de Vavassori **che, dopo l'uccisione del marito Paolo nel castello di Trezzo (1396), dovette subire un anno di prigionia da parte del Benzoni, signore di Crema, che le sequestrò anche il figlio ancora infante**.
Anche verso la moglie Tisbe, della nobile e ricca famiglia bresciana dei Martinengo della Mottella, dimostrò sempre grande rispetto **e stima nonostante non fosse stata in grado di dargli un figlio maschio**. La buona Tisbe, però, si prese cura e allevò nel proprio palazzo di Martinengo, oltre alle due figlie legittime Caterina e Ursina, anche tutte le figlie naturali del marito.
Alla sua numerosa prole femminile, legittima e illegittima, il Capitano trovò comunque una degna sistemazione: le due figlie legittime Caterina e Ursina sposarono rispettivamente Gaspare e Gherardo Martinengo, Isotta fu maritata a Giacomo Martinengo, Cassandra a Nicolò da Correggio, Polissena a Bernardino Von Lodrop. **Pare che i mariti di Doratina e Riccardona (alla quale era stato imposto il nome della nonna paterna) fossero dei nobili e benestanti veneziani. La prediletta Medea purtroppo morì ancora fanciulla, ma l'affranto padre provvide a far erigere per lei lo splendido sepolcro marmoreo dell'Amadeo, indiscusso capolavoro di scultura rinascimentale, ma anche testimonianza perenne di amore paterno**.

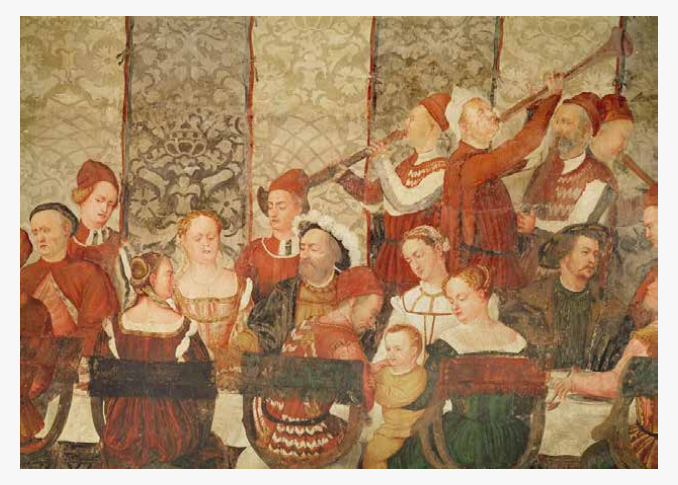
Particolare dell'affresco della sala dei banchetti del castello di Malpaga col probabile ritratto di Tisbe, che siede di fronte al marito, visto di spalle.
Inserire dovi si trova affresco

Girolamo Romanino - Guests at the Banquet Given by Bartolomeo Colleoni for King Christian I of Denmark at the Castle of Malpaga in 1474 1520-30 (detail).
inserire dove è conservato il dipinto

(ALL) THE CAPTAIN'S WOMEN

Riccardo Caproni, Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo, historian

The first biographers, Antonio Cornazzano and Pietro Spino, say little or nothing about **the condottiero's relationship with the female world**. All of them however, friends and foes alike, extol his imposing figure and physical prowess, qualities that he constantly exploited to the female world. **His weakness for the fairer sex** is well attested to in the writings of his contemporary detractors, especially among spies and courtiers of the Sforza family who associated it with another 'flaw' in Bartolomeo Colleoni's character: his greed for money. The Condottiero is remembered not only for his undisputed military and political prowess, but also for his 'fatal attraction', which he wielded to the end of his long life. Evidence of this can be found in the report of a Milanese spy on the occasion of the Captain's visit to Venice when well into his seventies, where we read that the old condottiere, despite his age, "spent of lot of time running after wenches".
The only women's names who appear in the biographies by Cornazzano and Spino are those of his mother, wife and daughters. The names of the women who gave birth to his other **six daughters born out of wedlock are notably absent, including the mother of his favourite Medea (Pietro Spino merely wrote that "he acquired this daughter through a friend").**
The Captain always fondly remembered his mother Riccadonna (literally "Richwoman") de Vavassori from Medolago. He also always showed great respect towards his wife Thisbe, who descended from the noble and wealthy Brescian family of Martinengo della Mottella.
The kind Thisbe not only took care of and raised Colleoni's two legitimate daughters Ursina and Caterina at her own palace in Martinengo, but also her husband's other daughters, whom she treated as her own.
For his numerous female offspring, legitimate and illegitimate, the Captain nevertheless found a worthy arrangement: his two legitimate daughters Ursina and Caterina married Gherardo and Gaspare Martinengo respectively, Isotta was married to Giacomo Martinengo, Cassandra to Nicolò da Correggio and Polissena to Bernardino Von Lodron.
Doratina and Riccardona (named after her paternal grandmother), were given away by the Venetian republic to two Venetian nobles after the death of Bartolomeo Colleoni.
Colleoni was already trying to find a worthy suitor for his beloved Medea when the young girl met her untimely death.



Particolare dell'affresco della sala dei banchetti del castello di Malpaga col probabile ritratto di Tisbe, che siede di fronte al marito, visto di spalle.
Inserire dovi si trova affresco

Girolamo Romanino - Guests at the Banquet Given by Bartolomeo Colleoni for King Christian I of Denmark at the Castle of Malpaga in 1474 1520-30 (detail).
inserire dove è conservato il dipinto

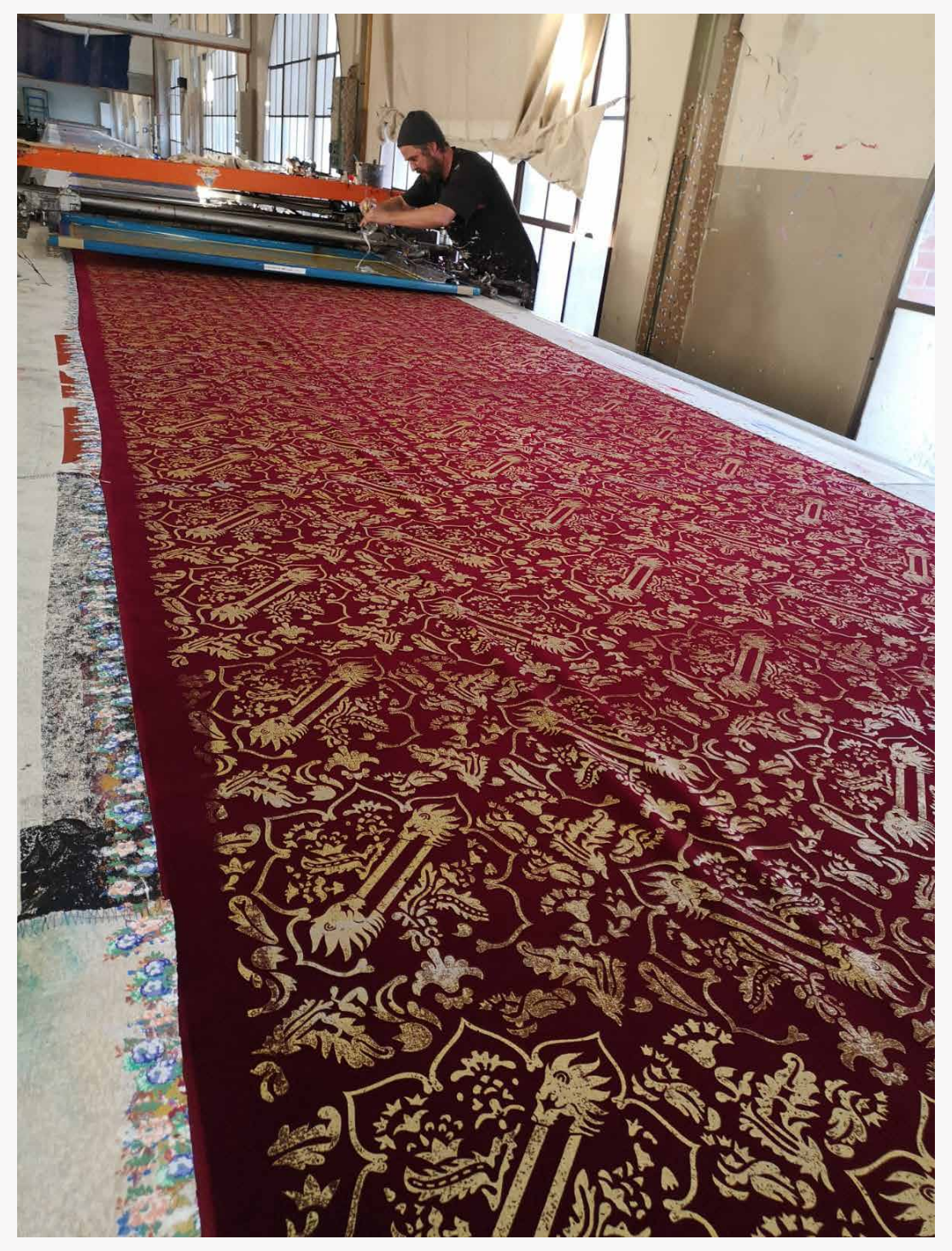
MEDEA, ICONA DI STILE

Thessy Schoenholzer Nichols, storica del costume
Silvio Tomasini, storico dell'arte

Dalla Biblioteca Civica Angelo Mai, proviene alla mostra **un piccolo frammento di velluto di seta color rosso scuro/marrone operato con filati metallici probabilmente d'oro**. L'iscrizione che lo accompagna recita letteralmente: *Frammento del serico Carpeletto di Medea Colleoni, la cui maggior parte serbasi nella pubblica Biblioteca di Bergamo*. **Questo piccolo lembo risale al secolo XV e proviene probabilmente dall'ultima ricognizione operata all'interno del sarcofago di Medea nell'anno 1842**. Purtroppo non rimane altra traccia di questo abito indossato da Medea al momento della sepoltura; **si caratterizza per essere un velluto operato tagliato con una trama lanciata: ordito di fondo rosso e trama di fondo giallognolo con oro/argento lanciato**. È chiaro che non si tratta dell'abito ritratto dall'Amadeo; il suo colore rosso/marrone ha però indotto a scegliere tale colorazione per la riproduzione dell'abito di Medea, per quanto non è comune che una fanciulla tredicenne indossasse un abito in colore rosso cremisi.

I tessuti utilizzati negli anni attorno al 1470, di cui si cerca di dare citazione visiva in mostra, **sono autentici capolavori, portatori di significati e spesso indicatori dello status sociale raggiunto**. Enormi capitali venivano investiti per la loro realizzazione, scegliendo tra due tipologie disegnative precise: quella "a cammino" e quella "a griccia". **I metalli preziosi sono componente essenziale** di questa produzione introducendo bagliori straordinari nell'intensità dei pigmenti. **Venezia, Milano, Firenze fanno a gara nel proporre esemplari la cui eleganza travalica i secoli e dal cui fascino non sono esenti principi ed ecclesiastici**. Non bisogna dimenticare che nel Quattrocento, tra i velluti più amati e lussuosi sono chiaramente da annoverare quelli operati con fondo raso o senza, quelli tagliati, tagliati con trama lanciata in fili metallici, a due altezze, velluti cesellati, velluti tagliati e ricci. Tutte queste tipologie consentono la presenza di un disegno in rilievo più o meno accentuato, fatta eccezione per il velluto unito. **Il velluto del monumento funebre di Medea** appartiene a una delle prime due categorie ed è confezionato con **straordinaria complessità**, per ottenere il gioco di pieghe regolari che lo caratterizza.

Modelli simili sono visibili, ad esempio, nello straordinario *Ritratto di nobildonna in abito verde* (1440-1442), oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, opera di Filippo Lippi o nell'affresco di Francesco Del Cossa per il Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia a Ferrara (1470). Entro il sesto decennio del '400 la confezione degli abiti viene, in modo rivoluzionario, divisa in due parti: un corpino, sagomato e stretto e la gonna ampia arricciata o pieghettata. Questo cambiamento caratterizzerà la moda femminile fino ai nostri giorni. Ne danno testimonianza lo scultore Desiderio di Settignano e i pittori Antonio del Pollaiolo e ancora Francesco Cossa. Curiosamente l'abito di Medea non adotta questa nuova soluzione ma continua a rifarsi all'unico pezzo dei secoli precedenti. Probabilmente le due tipologie di abito hanno convissuto per parecchi decenni.



TDS Textildruckerei Arbon GmbH di Martin Schlegel, Arbon, Svizzera;
Grafica: Nils Fisch, Weil am Rhein, Germania.

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent
ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

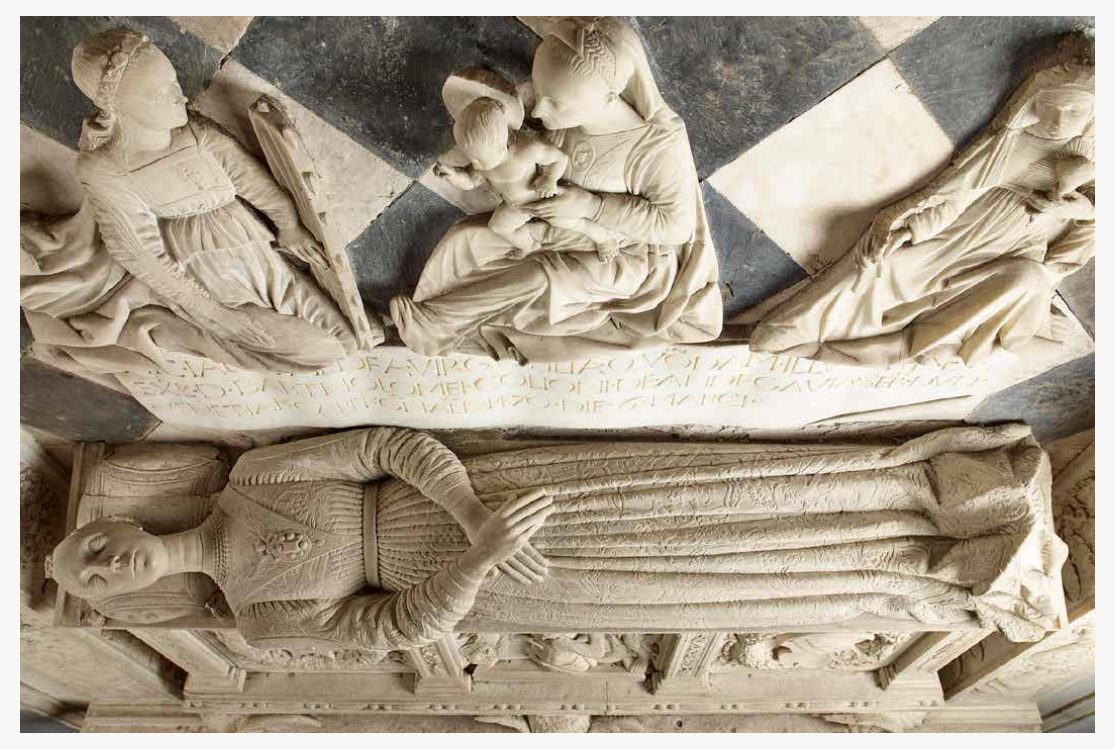
MEDEA, STYLE ICON

Thessy Schoenholzer Nichols, costume historian
Silvio Tomasini, art historian

A small fragment of dark red-brown silk velvet, embroidered with metallic threads probably made of gold has been loaned for this exhibition from the Angelo Mai Public Library. The accompanying inscription literally reads: *Frammento del serico Carpeletto di Medea Colleoni, la cui maggior parte serbasi nella Biblioteca pubblica di Bergamo* (Fragment of Medea Colleoni's silk Carpeletto, most of which is kept in the Public Library of Bergamo). **This small piece dates back to the 15th century and probably comes from the last study of Medea's sarcophagus conducted in 1842.** Unfortunately, no more remains of this dress, **which consists of decorated weft-patterned velvet; a red background warp and yellowish pattern are woven with gold/silver.** This is not the dress portrayed by Amadeus, but the red/brown tones he used have influenced the colour of the reproduction of Medea's dress, as unlikely as it would be for a 13-year-old girl of the time to wear a dress in crimson red.

In this exhibition we have tried to give a visual recreation of the textiles used in the years around 1470, which were real masterpieces, loaded with symbolism and often indicators of social status. Huge amounts of money were invested in their production, with a choice between two precise design types: the a *camino* or a *griccia* pattern. **Precious metals were an essential component of their production**, bringing an extraordinary lustre to the intense colour pigments. **Venice, Milan and Florence competed in creating pieces whose elegance would transcend the centuries, charming princes and ecclesiastics alike.** In the 15th century the most popular and luxurious velvet styles were brocaded, with or without a satin background, or cut velvets with motifs woven in metallic threads, as well as two-ply and chiselled velvets. All of these styles give a more or less pronounced relief pattern, with the exception of the plain velvet. **The velvet in Medea's funeral monument** belongs to one of the first two categories and is crafted with **extraordinary complexity** to achieve its characteristic play of regular folds.

Examples of similar patterns can be seen in the extraordinary *Portrait of a Noblewoman in a Green Gown* (1440-1442) by Filippino Lippi, now in the Metropolitan Museum of Art in New York and in Francesco Del Cossa's fresco for the Salone dei Mesi (Hall of the Months) in Palazzo Schifanoia in Ferrara (1470). By the sixth decade of the 15th century, dressmaking was revolutionised by the division into two parts: a shaped, narrow bodice and a skirt, with either wide folds or pleats. This change would influence women's fashion to the present day. The sculptor Desiderio di Settignano and painters Antonio del Pollaiolo and Francesco Cossa evidence this style in their work. Curiously, Medea's dress does not adopt this new pattern but instead retains the one-piece style of previous centuries. The two dress types probably coexisted for several decades.



Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent
ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent
ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

UNA RONDINE FAETERNA PRIMAVERA

Giulio Orazio Bravi, storico, già Direttore Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo
Marco Valle, direttore Museo Civico di Scienze Naturali Enrico Caffi di Bergamo

Nel 1842, in occasione del trasferimento dalla chiesa della Basella di Urgnano alla Cappella Colleoni della tomba di Medea, Agostino Salvioni, direttore della Biblioteca Civica di Bergamo, in un breve opuscolo scritto pochi giorni dopo il *traslocamento*, oltre a elogiare i pregi dell'opera dell'Amadeo, e a dare conto dei lavori compiuti per la ricollocazione del sarcofago nella Cappella, informò il pubblico che il **corpo di Medea, all'apertura dell'avello in cui era stato deposto, era stato rinvenuto *assai ben conservato*, e *con alcuni frammenti del serico corsaletto che vestivale il petto***. Diede poi la notizia più curiosa e sorprendente. Nell'avello, accanto al corpo, fu ritrovato *un passero imbalsamato intatto nella cute, ma spennato per vecchiezza di tempo*.

Il singolare caso offrì a Salvioni, studioso amante della classicità latina e soprattutto di poesia, la più felice delle occasioni per dare sfogo al suo estro letterario. Gli venne facile e spontaneo accostare il ritrovamento di un passero nella tomba della giovinetta alla poesia di Catullo *Passer, delicie meae puellae, quicum ludere, quem in sinu tenere*, passero, tesoro della mia ragazza, lei con te scherza, lei ti tiene in grembo. Come per Lesbia, quel passero doveva essere stato il divertimento di Medea, il suo conforto nel dolore, *solaciolum sui doloris*. **Si era allora, anche a Bergamo, in pieno romanticismo. Per cui, dal credere che quel passero era stato il divertimento della ragazza al dire che morì nello stesso giorno di colei che lo amava più dei propri occhi, il passo fu breve**.

Tuttavia alcuni naturalisti, dal cuore meno romantico, ma dagli occhi più esercitati all'osservazione dei volatili, fecero timidamente notare che non si trattava di un passero bensì di una rondine. Ma **ormai la favola era divulgata**. E le davano credito due bendisposti ingredienti di ogni favola bella, l'aura poetica della sicura affascinante grazia di Medea e la sua esecrabile e immatura scomparsa.

Il bibliotecario Salvioni prese il passero sotto le sue cure. Protetto da una campana di vetro, se lo portò in custodia nella Biblioteca Civica, luogo sacro della civica memoria, e vi portò anche i frammenti del corsaletto di Medea.

Ma perché restare nel dubbio? **In occasione della presente mostra si è dunque voluto ricorrere alla scienza per una sicura identificazione del volatile rinvenuto nella tomba di Medea**.

L'esame delle immagini, realizzato dall'ornitologo Marco Pavia dell'Università di Torino, evidenzia le grandi dimensioni della I falange alare in rapporto agli altri elementi ossei alari **conferma l'appartenenza alla famiglia degli Irundinidi**, supportato anche dalla forma del cranio. Purtroppo la rottura del becco e la presenza di tessuti mummificati intorno agli omeri (elementi caratteristici a livello specifico) impediscono una attribuzione specifica certa alla rondine comune rispetto ad altre specie della stessa famiglia.

Dati certi sulla specie di rondine potranno essere forniti dall'estrazione del DNA dai tessuti, mentre informazioni sulla datazione potranno derivare dall'analisi della concentrazione del radioisotipo 14 del carbonio.

Dunque una rondine o comunque un uccello insettivoro. **Ma perché collocare una rondine nella tomba di una ragazza tredicenne?** Un atto così singolare non può essere stato compiuto senza un significato. Ma quale? Se per il passero l'immaginazione era corsa subito alla poesia di Catullo, per la rondine dovremo ricorrere alla simbologia. Già di per sé, un volatile, sin dai tempi più antichi, ha sempre simboleggiato l'anima che, lasciato il corpo, vola in cielo, verso quella dimora di eterna beatitudine per la quale è stata destinata. Nel caso specifico della rondine, per la sua abitudine di ritornare ogni anno annunziando la fine dell'inverno e la rinascita primaverile della natura, periodo in cui cade anche la Pasqua, è stata nel corso del Medioevo interpretata come immagine della risurrezione di Cristo e, per conseguenza ed analogia, della sperata risurrezione di ogni fedele cristiano. Piero della Francesca, sul tetto della capanna della *Natività* alla National Gallery di Londra, circa 1470, ha raffigurato una bellissima rondine, prefigurante lieto destino del piccolo nato.

Nel collocare una rondine nella tomba di Medea si è forse voluto affermare, in un'età in cui ai simboli significanti si attribuiva la forza vitale del significato, la certezza che per la bella e giovane Medea sarebbe tornata un'eterna primavera?

A SWALLOW ETERNALISES SPRING

Giulio Orazio Bravi, historian, former Director of the Angelo Mai Public Library of Bergamo
Marco Valle, director Natural Sciences Museum Enrico Caffi of Bergamo

In 1842, Medea's tomb was transferred from the Basella church in Urgnano to the Colleoni Chapel. A few days after the transferal, Agostino Salvioni (then director of Bergamo Public Library) produced a short pamphlet in which he lauded the merits of Amadeo's work and described the work carried out to relocate the sarcophagus to the Chapel. Salvioni informed the public that **Medea's body, upon opening the sepulchre in which it had been laid, had been found "very well preserved" and with a "few fragments of the silky corselet that clothed her breast".** He then gave the most curious and surprising news: next to the body in the tomb "a stuffed sparrow" was found "entirely intact, but with its feathers lost to age".

This unique event gave Salvioni – a scholar and a great lover of Latin classicism, especially poetry – a fortuitous chance to show his literary flair. He naturally compared the discovery of a sparrow in the young girl's tomb with Catullus's poem *Passer, delicie meae puellae, quicum ludere, quem in sinu tenere* (sparrow, darling of my girl, she plays with you, she holds you in her lap). A**s for Lesbia, that sparrow must have been Medea's entertainment and her comfort in sorrow – solaciolum sui doloris. This was the middle of the Romantic movement after all, even in Bergamo, so it was no stretch to believe that this sparrow, plaything of the girl who loved it more than anything, had died on the same day.**

However, some less romantically-inclined naturalists with a sharper eye for ornithology have timidly pointed out that the bird was not a sparrow, but in fact a swallow. **Yet the tale had already caught on**, with two ingredients lending it further credence: Medea's enchanting grace and her woefully premature demise. The librarian Salvioni looked after the sparrow and, protected under a glass bell jar, he took it into the custody of the Public Library – a sacred place for civic memory – along with the fragments of Medea's corselet.

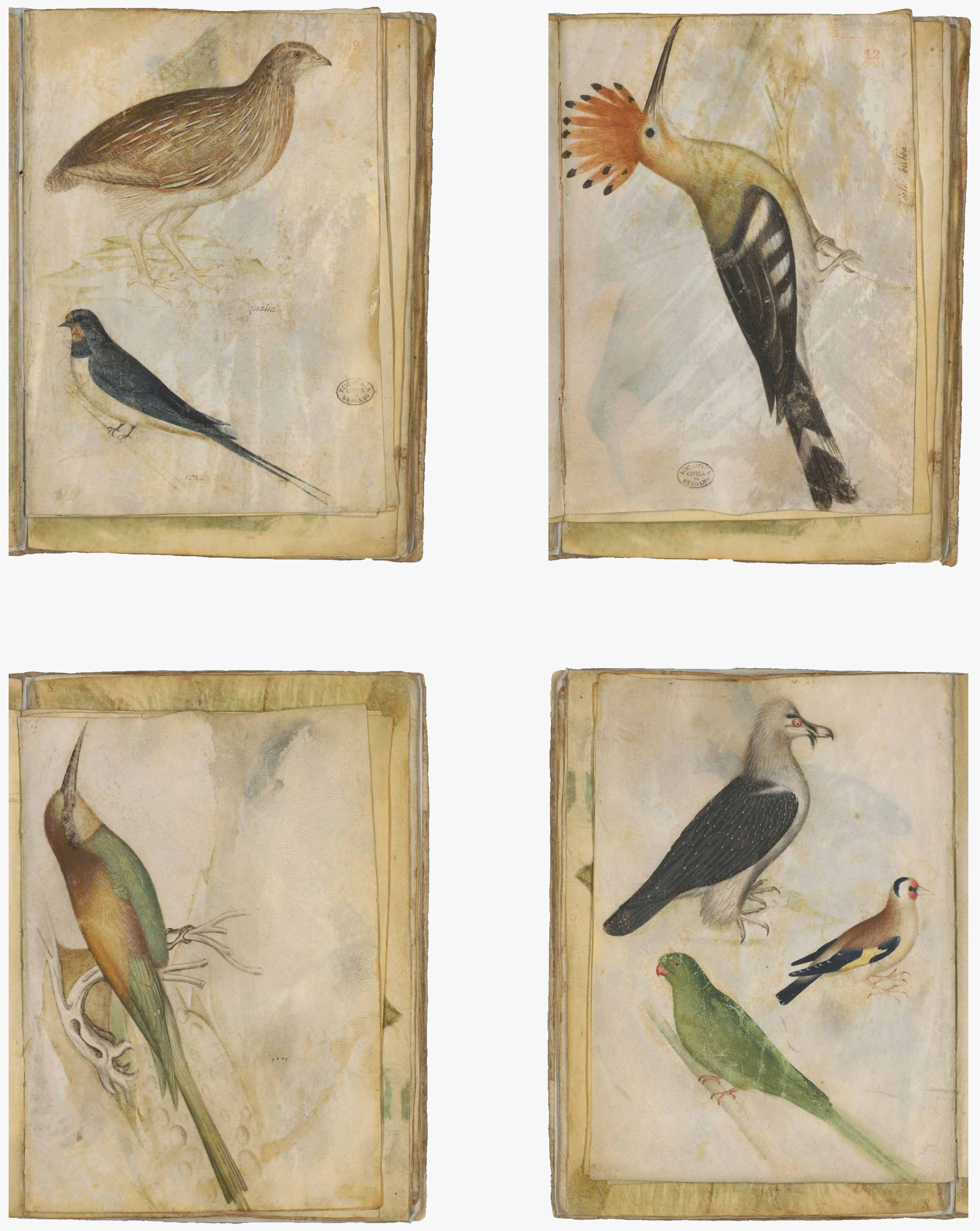
But why remain doubtful? **On the occasion of the present exhibition, we have turned to science to identify the bird found in Medea's tomb.**

A study of the images by ornithologist Marco Pavia from the University of Turin shows the large size of the first wing's phalanx in relation to the other wing bones, **confirming that it belongs to the Hirundinidae family** – a conclusion which is also supported by the skull shape. Unfortunately, the breakage of the beak and the presence of mummified tissues around the humeri (a distinguishing feature) preclude a definitive identification with the common swallow as compared with other species of the same family.

Definitive data on the swallow species can be provided by DNA extraction from tissues, while dating information can be derived from the analysis of radio isotype 14 carbon concentration.

So it was either a swallow or another insectivorous bird. **But why would have a swallow been placed in the tomb of a 13-year-old girl?** Such a curious act must have some meaning. But what? If the sparrow immediately brings Catullus' poetry to mind, to understand the swallow we must resort to symbolism. In and of itself, the bird has forever been a symbol for the soul which, once departed from the body, flies to the eternal beatitude of heaven. The fact that the swallow's return–heralding the end of winter and rebirth of nature in spring–coincided with the Easter period meant that, in the Middle Ages, the bird was seen as an image of Christ's resurrection and was therefore an allegory for the hope of resurrection for every faithful Christian. Piero della Francesca, in his 1470 depiction of *The Nativity* held by the National Gallery in London, depicted a beautiful swallow sitting on the roof of the stone stable – announcing the blessed destiny of the new-born child.

In an age when significant symbols held vitally powerful meaning, was a swallow perhaps placed in her tomb as a promise of the eternal return of spring for the beautiful young Medea?



Giovannino de Grassi e bottega, *Taccuino di disegni*, fine XIV - inizio XV sec. Da sinistra: quaglia e rondine; upupa; gruccione; gipeto, cardellino e pappagallo.

Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

IO, MEDEA

LA LEGGENDA BIANCA DEL RINASCIMENTO LOMBARDO

I, MEDEA

THE WHITE LEGEND OF THE LOMBARD RENAISSANCE

16 marzo / *March*
— 4 giugno / *June*
2023

Bergamo Alta / Bergamo Upper Town

Cappella Colleoni
Luogo Pio Colleoni
Biblioteca Civica Angelo Mai

Promosso e realizzato da / Promoted and Realised by
Comune di Bergamo, Assessorato alla Cultura
Sindaco: Giorgio Gori
Assessore alla Cultura: Nadia Ghisalberti

Progetto Coglia
Presidente: Giuseppe Togni
Direttore: Gabriele Medolago
Coordinatore: Andrea D’Amico

Comune di Cavernago
Sindaco: Giuseppe Togni
ViceSindaco e assessore alla cultura: Daniele Taiocchi

Pro loco Due Castelli Cavernago e Malpaga
Presidente: Angelo Colleoni
Segretaria: Cinzia Cattaneo

Grazie alla disponibilità di / Thanks to the Availability of
Luogo Pio della Pietà Istituto Bartolomeo Colleoni, Bergamo
Presidente: Guardo Felice Colleoni
Segretario: Giuseppe Berizzi

Altri soggetti aderenti al progetto Coglia / Other Subjects Participating to the Coglia Project
Provincia di Bergamo, Comune di Bottanuco, Comune di Budrio, Comune di Cologno al Serio, Comune di Covo, Comune di Curno, Comune di Martinengo, Comune di Molinella, Comune di Morengo, Comune di Mornico, Città di Palazzolo sull’Oglio, Comune di Palosco, Comune di Pianezza, Comune di Romano di Lombardia, Comune di Scanzorosciate, Comune di Senigallia, Comune di Solza, Comune di Trescore Balneario, Città di Urbino, Comune di Urgnano, Istituto Italiano dei Castelli, Scuola d’Arte Andrea Fantoni, MACS-Museo d’Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia, Museo della Basilica di Gandino, Castello di Thiene, Congregazione della Sacra Famiglia di Martinengo, Padri Passionisti della Basella di Urgnano, Famiglia Principi Gonzaga di Vescovato-Castello di Cavernago, Malus Pagus, Pro loco Solza, Pro loco Cologno al Serio, Pro loco Ghisalba, Pro loco Martinengo Associazione Promo Urgnano, Pro loco Urgnano, Associazione storico culturale Compagnia d’Arme del Carro-Castello Colleoni, Solza, Gruppo folcloristico Bartolomeo Colleoni-Martinengo, Castello di Malpaga, Pianura da scoprire.

Curatela storica / Historical Curatorship
Gabriele Medolago

Coordinamento / Project Manager
Barbara Mazzoleni

Testi di / Texts by
Giulio Orazio Bravi, Roberto Cara, Riccardo Caproni, Nadia Covini, Giordano Bruno Guerri, Gabriele Medolago, Gabriele Rinaldi, M. Cristina Rodeschini, Thessy Schoenholzer Nichols, Silvio Tomasini, Marco Valle

Albo dei prestatori / Register of Providers
Archivio di Stato di Milano; Biblioteca Queriniana, Brescia; Castello del Buonconsiglio, Trento; Castello di Thiene; Collezione privata Roberto Iseppi;, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici, Bergamo; Comune di Bergamo-Servizi Cimiteriali; Musei Civici di Pavia; Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera; Luogo Pio della Pietà Istituto Bartolomeo Colleoni, Bergamo

Ricerca storica / Historical Research
Gabriele Medolago, con la collaborazione di Lucio Avanzini, Gabriella Colleoni, Monia Lorenzi, Martina Marchesi, Greta Roncalli e di Silvano Benedetti, Giulio Boselli, Mara Bozzolan, Cinzia Cattaneo, Angelo Colleoni, Angelo Colombo, Tarcisio Confalonieri, Raffaella D’Agostino, Andrea D’Amico, Debora Francioso, Alice Galasso, Silvia Ghisleni, Pierangelo Gotti, Laura Guagliano, Federica Iusco, Alessandro Lupi, Eugenio Mapelli, Valeria Marcelletti, Bortolo Medolago, Rinaldo Monella, Piercarlo Morandi, Tommaso Mori, Annalisa Nozza, Ines Pagliardi, Elisa Stefanoni, Andrea Turazzi, Elisabetta Zanini

Identità visiva e allestimento / Visual Identity & Exhibition Design
Dario Carta — #cartadesign

Ricostruzione abito / Dress Reconstruction
Thessy Schoenholzer Nichols

Ricostruzione gioiello / Jewel Reconstruction
Orafo Mauro di Mauro Moioli

Supporto al coordinamento /
Arianna Bertone

Supporto organizzativo / Organizational support
Comune di Bergamo, Servizio Cultura e Unesco: Claudio Cecchinelli, Nuccia Bonanno, Sara Bonora

Traduzioni / Transaltions
Gioia Franchi

Fotografie / Photographs
Studio Da Re - Bergamo

Conservazione e condition report
Marta Lorenzetti, Francesca Olmo

Illuminotecnica / da tradurre
Fabio Amaglio

Climatizzazione / Air Conditioning
Angelo Colleoni

Trasporti / Transport
Cuminetti Fine Art Service

Si ringraziano / Thanks to
Eligio Agazzi, Giuseppe Berizzi, Niccolò Colleoni, Anna Casotto, Guardo Felice Colleoni, Francesca Di Thiene, Marcello Eynard, Anna Falcioni, Ennio Ferraglio, Fondazione Mia Bergamo, Angela Fornoni, Roberta Frigeni, Marta Gamba, Francesca Giupponi, Stefano Grigolato, Angelo Loda, Anastasia Longaretti, Giorgio Marchesi, Maria Mencaroni Zoppetti, Museo delle storie di Bergamo, Valentina Nembrini, Francesca Porreca, Luna Riva, Francesco Rizzoni, Paola Ronchetti, Dóra Sallay, Ermanno Simoncelli, Miriam Szőcs, Marco Tanzi, Davide Tolomelli, Márton Tóth, Alessandro Tonacci, Roberta Valbusa

Promosso e realizzato da / Promoted and Realised by

Grazie alla disponibilità di / Thanks to the Availability of

Con il sostegno di / With the Support of

Il 6 marzo 1470 si spegne, a soli tredici anni, Medea, la figlia prediletta di Bartolomeo Colleoni (Solza, 1392/1395 – Malpaga, 1475), secondo alcuni il maggior condottiero del Quattrocento, ricercato dai potenti di tutta Europa. Si narra che per la prima volta il fiero capitano di ventura lasci trapelare il suo sentimento di anziano, tenero padre, versando le sue uniche lacrime e scegliendo di seppellire insieme alla piccola Medea anche l’uccellino che era stato il suo compagno di giochi, affinché l’accompagni nell’ultimo viaggio.

Il giovane scultore Giovanni Antonio Amadeo (Pavia, 1447 – Milano, 1522), destinato a diventare forse il maggiore degli architetti e scultori lombardi del primo Rinascimento, è subito ingaggiato per realizzare il monumento funebre di Medea, regalando a Bergamo quella che è stata definita come *la più bella delle effigi che riposano in terra lombarda*.

Nasce così, intorno all’inconsapevole Medea e alla sua giovinezza stroncata, la leggenda bianca del Rinascimento lombardo, che si propaga in pittura, scultura e poesia.

A 550 anni dalla sua morte, Medea rompe per la prima volta il silenzio, raccontandosi quasi in prima persona attraverso documenti ed oggetti portati alla luce da una recente ampia ricerca, ed allo stesso tempo proponendosi come portavoce del multiforme universo femminile di un secolo, il Quattrocento, che ancora fatica a dare spazio alle donne.

Seguiamo, quindi, il filo rosa che Medea sgomitola per noi tra i luoghi colleoneschi di Bergamo Alta: IO, MEDEA…

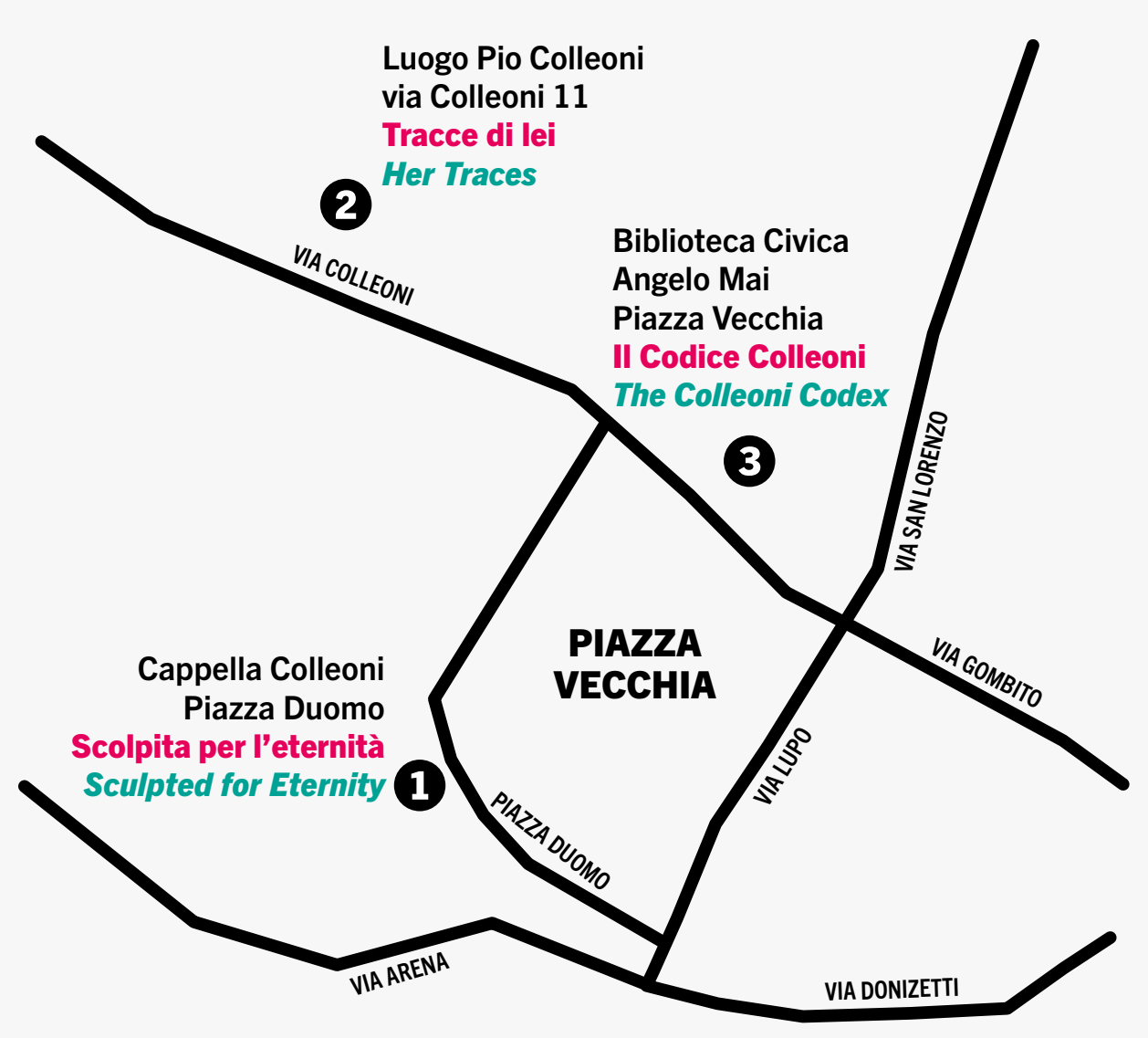
Medea Colleoni died on 6 March 1470, aged perhaps only 13. She was the beloved daughter of famous *condottiere* Bartolomeo Colleoni (Solza, 1392/1395 - Malpaga, 1475), considered by many the greatest *condottiere* of the 15th century and solicited by the powerful across Europe. It is said that her death was the first time the proud mercenary revealed himself as an old, loving father, shedding his only tears and choosing to bury alongside Medea the little bird that had been her playmate to accompany her on her final journey.

The young sculptor Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), destined to become perhaps the greatest of the Lombard architects and sculptors of the early Renaissance, was immediately recruited to erect Medea’s funeral monument, bestowing the city of Bergamo with what has been described as the *most beautiful of the effigies resting on Lombard ground*.

The so-called white legend of the Lombard Renaissance was thus born around the young departed Medea and her extinguished youth, prompting reproductions in painting, sculpture and poetry.

Medea has broken her silence for the first time, 550 years after her death, as her story is told through personal documents and artefacts which have emerged through recent extensive research. At the same time, she provides a voice for the multidimensional female world in the fifteenth century, a period which still allowed minimal space for women.

Let us follow the pink thread that Medea unravels for us in sites significant to the Colleoni family throughout the High City of Bergamo: I, MEDEA…



LA CAPPELLA COLLEONI DI BERGAMO

Gabriele Medolago, Direttore del progetto Coglia

La **Cappella Colleoni**, dedicata ai Santi Bartolomeo, Marco e Giovanni Battista, **fu fatta realizzare da Bartolomeo Colleoni quale proprio mausoleo nel cuore di Bergamo Alta, allora centro politico, amministrativo e religioso della città**, addossata alla basilica di Santa Maria Maggiore, nei pressi del Duomo, di fronte al Palazzo della Ragione.

È opera dell’architetto e scultore Giovanni Antonio Amadeo, che realizzò anche la Certosa di Pavia, e di suoi collaboratori, specie nella parte alta ed in alcune statue.

La costruzione iniziò nel corso del 1472, o forse già nel 1470, e per realizzarla fu abbattuta una sagrestia di Santa Maria Maggiore.

Non era ancora completata alla morte del condottiero, avvenuta il 3 novembre 1475, ed egli vi fu sepolto solo il 4 gennaio 1476.

Per lungo tempo vi si lavorò ancora e fu poi arricchita, completata e modificata in tempi diversi, sino al XIX secolo.

Vi sono alcune **statue** quattrocentesche opera di Tullio e Pietro Lombardo ed una equestre del Colleoni opera di Sisto Syri di Norimberga dell’anno 1500.

All’interno vi erano in origine armi e stendardi del Colleoni, che furono fatti togliere da San Carlo Borromeo in occasione della Visita apostolica del 1575.

Nel 1676, ad opera di Bartolomeo Manni, fu rifatto **l’altare**, nel quale nel 1811 venne inserita una nuova mensa, **su disegno di Leopoldo Pollack**.

Al suo interno conserva opere settecentesche di Giovanni Battista Tiepolo, Giuseppe Crespi, detto lo Spagnuolo, Giambattista Pittoni, Giambattista Cignaroli, Gregorio Guglielmi, Luca Concioli, Giuseppe Landi, **Angelica Kauffmann**, Giovanni Antonio Sanz, ed ottocentesche di Giacomo Caniana, Giuseppe Poli e Giuseppe Diotti.

Nel 1842, come ricorda l’iscrizione alla base, venne posto sulla parete di sinistra il monumento funebre di Medea, figlia amatissima del Colleoni, morta tredicenne il 6 marzo 1470, qui trasportato dal santuario della Basella di Urgnano.

Venne restaurata nel 1852 dall’architetto Giovanni Battista Ghilardi e nel 1876 dall’architetto Angelo Cattò.

Nel 1912 fu collocata la cancellata esterna in bronzo, opera dell’architetto Virginio Muzio.

THE COLLEONI CHAPEL IN BERGAMO

Gabriele Medolago, Coglia Project Director

The **Colleoni Chapel**, dedicated to St Bartholomew, St Mark and St John the Baptist, **was commissioned by Bartolomeo Colleoni as his own mausoleum in the heart of Bergamo Alta (Upper Bergamo). At the time, it was the political, administrative and religious centre of the city**, flanked by the Basilica of Santa Maria Maggiore, near the cathedral and opposite the *Palazzo della Ragione* (Palace of Reason).

It is the work of the architect and sculptor Giovanni Antonio Amadeo (who also created the Certosa di Pavia) together with his collaborators, especially the higher part and many of the statues.

The construction began in 1472, perhaps even as early as 1470, **and a sacristy of Santa Maria Maggiore was demolished in order to build it.**

The building was still not completed when the condottiere died on 3 November 1475 and he was not buried there until 4 January 1476.

Works continued for a long time and it was further embellished, modified and finished at various points up until the 19th century.

The chapel contains some 15th-century **statues** by Tullio and Pietro Lombardo and an equestrian statue of Colleoni by Sisto Syri of Nuremberg from 1500.

There were originally some weapons and standards of Colleoni held in the chapel, which were removed by St. Charles Borromeo on the occasion of the Apostolic Visit in 1575.

In 1676, Bartolomeo Manni rebuilt the **altar**, into which a new altarpiece was inserted in 1811, designed by **Leopoldo Pollack**.

The chapel houses 18th-century works by Giovanni Battista Tiepolo, Giuseppe Crespi (known as *lo Spagnuolo*), Giambattista Pittoni, Giambattista Cignaroli, Gregorio Guglielmi, Luca Concioli, Giuseppe Landi, **Angelica Kauffmann** and Giovanni Antonio Sanz. There are also 19th-century works by Giacomo Caniana, Giuseppe Poli and Giuseppe Diotti.

As mentioned in the inscription, the funeral monument of Colleoni’s beloved daughter Medea, who died at the age of thirteen on 6 March 1470, was placed on the left wall in 1842, having been transported here from the sanctuary of Basella in Urgnano.

The chapel was restored in 1852 by the architect Giovanni Battista Ghilardi and later in 1876 by the architect Angelo Cattò.

In 1912, a bronze exterior gate was installed, designed by the architect Virginio Muzio.

UNA FAMIGLIA CON GLI ATTRIBUTI

Gabriele Medolago, Direttore del progetto Coglia

Il monumento presenta **tre stemmi bene in vista**, tutti frutto delle concessioni di sovrani a Bartolomeo Colleoni, unite al blasone familiare.

Come è noto, la famiglia Colleoni, di nobiltà cittadina risalente al XII secolo, ebbe come stemma **i cosiddetti tre simboli colleoneschi, più precisamente coppie di testicoli (appunto, coglioni); la loro presenza è originata da un antenato di Bartolomeo, vissuto nel XII secolo, Ghisalberto, che era soprannominato Colione, essendo un personaggio di rilievo, capace ed intelligente, insomma una persona “che aveva gli attributi”.**

In alto, al centro della cortina, vi è **lo stemma cosiddetto Colleoni-Napoli-sbarra**. Nei suoi anni giovanili, prima del 1428, Bartolomeo aveva **ricevuto da Giovanna II d’Angiò-Durazzo regina di Napoli** (1414-1435), per i suoi meriti militari e non solo, la concessione di uno stemma (od ‘impresa’) con due teste di leone e la banda (una sorta di fascia che sale da sinistra in basso a destra in alto) o la sbarra (che fa il contrario, andando da sinistra in alto a destra in basso). Come si può vedere da alcuni affreschi dell’epoca lo stemma aveva i colori rosso, bianco e oro.

Nella tomba di Medea si trovano sia la versione con la sbarra (in alto vicino all’architrave), sia quella con la banda (all’interno della corona nel pannello destro della cassa).

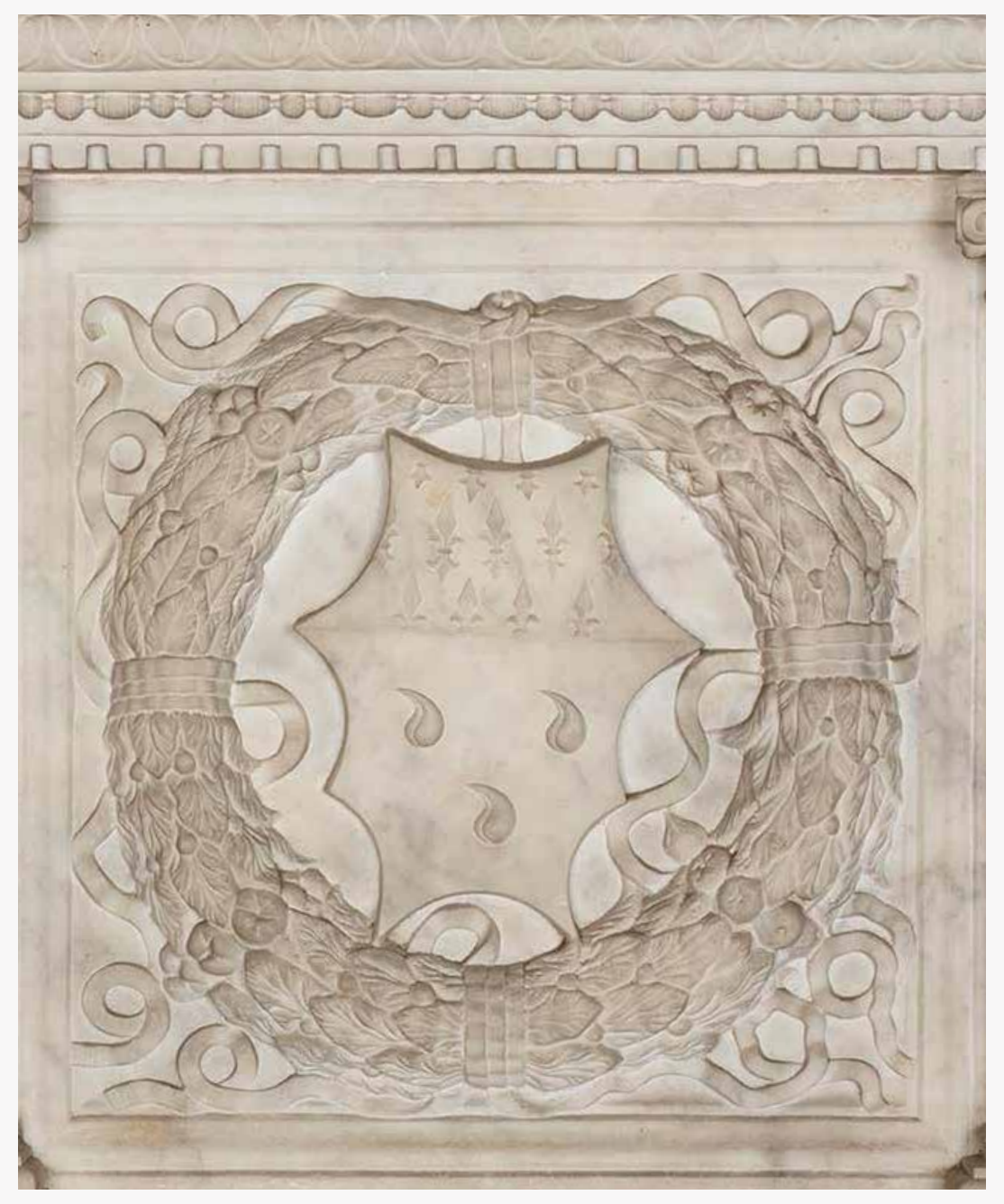
Nel 1467 il Colleoni ricevette da re Renato d’Angiò già re di Napoli (1435-1442) e duca d’Angiò e di altri luoghi **il privilegio di essere ascritto alla Casata d’Angiò (*de Andegavia* in latino) e di aggiungere al proprio stemma i gigli d’oro in campo azzurro.** Il Colleoni utilizzò molto questo stemma, che si trova anche nello scudo a sinistra; nell’iscrizione funebre a Medea è chiamato Colleoni d’Angiò.

Del tutto assente, invece, è lo stemma concesso al Colleoni dal duca di Borgogna nel 1473 e da lui utilizzato nel 1473-1474 (presente anche all’esterno della Cappella Colleoni) e poi abbandonato, forse dopo il gennaio 1475. Questo può essere avvenuto perché il monumento fu realizzato almeno in parte prima ed in parte dopo quella data.

I due scudi della cassa sono della tipologia detta ‘a testa di cavallo’, una forma particolare derivata da scudetti collocati sul fronte del cranio del cavallo in torneo ed in parata.

Lo scudo pendente dall’architrave è invece della tipologia ‘a tacca’ perché presenta una sorta di incavo circolare nel quale il cavaliere in torneo o giostra appoggiava la lancia.

Gli stemmi suggeriscono almeno due fasi di esecuzione del monumento, una prima parte tra il 1470-1473 ed un’altra parte dopo il 1475.



A FAMILY WITH ATTRIBUTES

Gabriele Medolago, Coglia Project Director

The monument prominently displays **three coats of arms**, all of which stem from sovereign concessions to Bartolomeo Colleoni, combined with the family blazon.

As is well known, the Colleoni family’s coat of arms, whose noble origins date back to the 12th century, **was the so-called three Colleoni symbols: pairs of testicles (deriving from coglioni meaning testicles). Their existence originated from a 12th century ancestor of Bartolomeo, Ghisalberto, who was nicknamed Colione, for being a prominent, capable and intelligent person – in short, a person “with attributes”.**

At the top, in the centre of the wall, is the **so-called Colleoni-Naples-bar coat of arms**. In his younger years, prior to 1428, Bartolomeo was conceded a coat of arms (or ‘feat’) from **Giovanna II of Anjou-Durazzo, Queen of Naples** (1414-1435) for his military and other merits. It features two lion heads, a band (a sort of sash that rises from the bottom left to the upper right) and a bar (which does the opposite, going from the upper left to the bottom right). As it can be seen from some frescoes of the time, this coat of arms was coloured in red, white and gold.

In Medea’s tomb both versions can be found; with the bar (at the top near the architrave) and the with the band (inside the crown in the right panel of the chest).

In 1467, Colleoni received the privilege of being ascribed to the House of Anjou (*de Andegavia* in Latin), from King Renato d’Anjou, former King of Naples (1435-1442) and **Duke of Anjou and other realms, adding the golden lilies in a blue field to Colleoni’s coat of arms.** Colleoni made much use of this coat of arms, which is also found on the shield on the left, and in the funeral inscription dedicated to Medea he is referred to as Colleoni d’Anjou.

Completely absent however, is the coat of arms granted to Bartolomeo Colleoni by the Duke of Burgundy in 1473 and used by him in 1473-1474 (it also features on the exterior of the Colleoni Chapel). It was then abandoned, possibly after January 1475. This may have occurred because the monument was partially built before and after that date.

The two shields on the chest belong to the so-called “horse-head” type, a particular shape derived from shields placed on the over the horse’s head in tournaments and parades.

The shield hanging from the architrave, on the other hand, belongs to the “notch” type, with a sort of circular hollow in which the knight could rest his lance in tournament or jousting.

The coats of arms suggest that the monument had at least two phases of execution: firstly between 1470-1473 and the second phase after 1475.

UN MONUMENTO PER L'ETERNITÀ

Roberto Cara, storico dell'arte

Dopo che il 6 marzo 1470 morì forse a soli tredici anni, Medea, l'amata figlia naturale, *ad luy carissima pyu cha [più che] le altre*, **Bartolomeo Colleoni (Solza, 1392/1395 – Malpaga, 1475), nobile condottiero bergamasco e capitano generale delle truppe veneziane, commissionò allo scultore e architetto pavese Giovanni Antonio Amadeo (Pavia, 1447 – Milano, 1522) il monumento funebre della giovane in marmo bianco di Carrara e nero**. L'artista, appena ventitreenne, si era già fatto conoscere in patria tra Milano, Pavia e la vicina Certosa. Soltanto due anni prima, un altro scultore del ducato di Milano, Martino Benzoni, socio di Amadeo nel 1469, aveva ultimato un grande tabernacolo per la chiesa di Sant'Agata a Martinengo, nei territori soggetti al Colleoni.

Amadeo fu inoltre incaricato di progettare la cappella funeraria del generale a Bergamo Alta, addossata alla basilica di Santa Maria Maggiore, la cui costruzione iniziò nel 1472 al posto dell'antica sagrestia. **Con l'aiuto di collaboratori eseguì la decorazione plastica dell'edificio e scolpì l'imponente sepolcro del Colleoni**, composto da due arche marmoree sovrapposte, decorate con gli episodi della vita di Cristo e con raffigurazioni di Virtù, capitani dell'antichità, divinità classiche e imperatori romani. **Il sepolcro è coronato dal ritratto equestre di Bartolomeo** in legno dorato, intagliato tra 1499 e 1500 dal tedesco Sisto Syri di Norimberga, in sostituzione di una precedente statua di marmo.

La tomba di Medea era stata invece eseguita per la chiesa dei Domenicani di Santa Maria degli Angeli alla Basella, presso Urgnano, nelle vicinanze di Malpaga, ma oltre il Serio, nei feudi del Colleoni a sud di Bergamo, quasi un piccolo stato all'interno della Repubblica di Venezia. Nel 1842, finita in mano privata, l'opera fu acquisita dal Luogo Pio della Pietà di Bergamo (fondato dallo stesso Colleoni nel 1466) per traslarla nella Cappella, dove il 5 febbraio fu ricomposta sulla parete sinistra con l'aggiunta di un fastigio in stucco con foglie di quercia, gigli, rami d'alloro e colombe, disegnato dal professore dell'Accademia Carrara Giacomo Bianconi.

In occasione dello spostamento si scoprì che Medea era stata sepolta con la sua rondine, secondo la leggenda morta lo stesso giorno, ora conservata nella Cappella Colleoni, che le avrebbe fatto compagnia anche nell'Aldilà.

Il monumento, poggiato su tre mensoloni che raffigurano erculei putti che sembrano sostenerne il peso, **è un'interpretazione lombarda della tomba parietale umanistica, elaborata in Toscana alla metà del Quattrocento e poi diffusasi nel resto d'Italia anche tra le classi più elevate.** La cassa su cui giace il simulacro della fanciulla è inquadrata da lesene decorate con candelabre all'antica, dove trovano posto tripodi, vasi e un tralcio vegetale popolato da cornucopie, teste di putti, aquile e grifoni. Un paramento marmoreo a losanghe bianche e nere alternate – i colori dell'ordine domenicano – occupa il fondo, dove ha luogo l'apparizione divina, resa visibile dallo scostamento delle tende.

Medea, colta dal sonno della morte, con le mani incrociate sul ventre, è distesa sul sarcofago, sostenuto da teste di cherubini e posato su rose scolpite. La vegliano tre figure femminili adagiate sulle nubi: la Vergine Maria al centro, raffigurata come Madonna dell'Umiltà, con il piccolo Gesù tra le braccia che benedice la defunta; Santa Caterina d'Alessandria a sinistra con la ruota dentata, strumento del martirio; la domenicana Santa Caterina da Siena a destra, che tiene in mano il cuore raggiato, che ha scambiato con Cristo, e il crocefisso, ora spezzato.

L'aspetto della giovane, i cui tratti sono ispirati agli ideali di bellezza del tempo, con il perfetto ovale del viso e il lungo collo, rispecchia negli accessori e nell'abbigliamento l'alto status sociale della famiglia. La fronte è rasata e i capelli sono raccolti ai lati del capo da nastri di seta con perle (*frenèlli*), mentre un gioiello le adorna la sommità della testa, posata su un cuscino trapunto di stelle. Medea indossa un lungo abito (*cioppa*) di velluto operato, con le maniche aperte lateralmente, decorato con l'impresa paterna delle teste di leone e motivi vegetali, stretto in vita da una cintura; il colletto è impreziosito da quattro giri di perle e il petto da un fermaglio, del tipo detto dell'angelo, in oro, perle e pietre preziose.

Nella formella al centro del sarcofago è scolpito Gesù che, tra due angeli, mostra la ferita al costato; la figura, una *Imago Pietatis* (cioè un'Immagine della Pietà) spesso associata al tema funerario, **invita l'osservatore a meditare su Passione e morte di Cristo, ma anche a sperare nella resurrezione** che attende ogni buon cristiano alla fine dei tempi.

Ghirlande d'alloro, ai lati, contengono gli emblemi colleoneschi.

Il monumento reca inciso su una delle modanature inferiori della cassa il nome dell'autore, IOVANES ANTONIVS DE AMADEIS FECIT HOC OPVS, ***Giovanni Antonio Amadeo ha fatto quest'opera*, e al centro, su un finto drappo steso in alto sopra il corpo di Medea, un'altra iscrizione latina** celebra la defunta e l'insigne genitore, morto prima che la tomba della figlia fosse ultimata: HIC IACET MEDEA VIRGO FILIA QVO(N)DAM ILLVSTRIS ET | EX(CE)L(LENTIS) D(OMINI) BARTHOLOMEI COLIONI DE ANDEGAVIA SER(ENISSI)MI DV(CALIS) D(OMINII) | VENETIAR(VM) CAPIT(ANE)I G(E)N(ER)ALIS 1470 DIE 6 MARCI, ***Qui giace la vergine Medea, figlia del fu illustre ed eccellente signore Bartolomeo Colleoni d'Angiò, capitano generale del serenissimo ducale dominio dei Veneziani, 6 marzo 1470.***

A MONUMENT FOR ETERNITY

Roberto Cara, art historian

Following the death of his beloved daughter – "to *him the dearest* [among] *the others*" – on 6 March 1470 at the age of just thirteen, **Bartolomeo Colleoni (1392/1395–1475), the noble condottiere from Bergamo and captain-general of the Venetian troops, commissioned the Pavese sculptor and architect Giovanni Antonio Amadeo (1447–1522) to design the young girl's funeral monument in white Carrara marble and black**. The artist, barely 23 years old, had already made a name for himself in Milan, Pavia and the nearby Certosa. Only two years earlier, another sculptor from the Duchy of Milan and an associate of Amadeo in 1469, Martino Benzoni, had completed a large tabernacle for the Sant'Agata church in Martinengo, in the territories subject to Colleoni.

Amadeo was also commissioned to design the general's funeral chapel in Bergamo Alta (Upper Bergamo). The construction began in 1472, next to the basilica of Santa Maria Maggiore, in place of the old sacristy. **With the help of his assistants, he undertook the building's sculpture decoration and created Colleoni's** impressive sepulchre. The feature consisted of two superimposed marble arches, decorated with episodes from the life of Christ and depictions of the Virtues, as well as captains from antiquity, classical deities and Roman emperors. **The tomb is crowned with an equestrian portrait of Bartolomeo in gold-plated wood**, carved between 1499 and 1500 by the German Sisto Syri of Nuremberg, which replaced an earlier marble statue.

Medea's tomb had instead been designed for the Dominican church of *Santa Maria degli Angeli alla Basella*, near Urgnano, **in the vicinity of Malpaga**. It sat, however, on the other side of the Serio river, in Colleoni's fiefs to the south of Bergamo and was almost a small state within the Venetian Republic. In 1842, when the church ended up in private hands, the artwork was acquired by the *Luogo Pio della Pietà* in Bergamo (founded by Colleoni himself in 1466) in order to move it to the family Chapel. On 5 February, the monument was reassembled on the left wall, with the addition of a stucco pediment decoration with oak leaves, lilies, laurel branches and doves, designed by professor Giacomo Bianconi from the *Accademia Carrara*. **On the occasion of the move, it was discovered that Medea had been buried with her swallow, which, according to legend, died on the same day** as her and which is now preserved in the Colleoni Chapel, to keep her company in the afterlife.

The monument, which rests on three large corbels depicting herculean putti who appear to support its weight, **is a Lombard interpretation of the humanistic wall tomb, which was developed in Tuscany in the mid-15th century and then spread through the rest of Italy among the upper classes**. The chest on which the maiden's simulacrum lies is framed by half pilasters (*lesene*), decorated with antique-style candelabra, tripods, vases, vine shoots populated with cornucopias, putto's heads, eagles and griffins. A marble vestment with alternating black and white lozenges – the colours of the Dominican order – occupies the background, where the divine appearance takes place, made visible by the pulled curtains.

Medea is caught in the sleep of death with her hands crossed over her stomach. Her sarcophagus is supported by cherubs' heads and rests on sculpted roses. She is watched over by three female figures who are reclining on clouds: the Virgin Mary in the centre, depicted as Our Lady of Humility, with baby Jesus in her arms blessing the deceased; St Catherine of Alexandria on the left, holding the gearwheel – the instrument of martyrdom; thirdly, Dominican Santa Caterina da Siena sits on the right holding her joyful heart which she exchanged for Christ, and the crucifix which is now broken.

The appearance of the young Medea is inspired by the beauty ideals of the time, notably with her perfectly oval-shaped face and long neck, reflecting the high social status of the family through her accessories and clothing. Her forehead is shaven and her hair is gathered at the sides of her head with pearl-studded silk ribbon and a jewel adorns the top of her head, which rests on a cushion quilted with stars. Medea wears a long gown (*cioppa*) of voided velvet, with sleeves open at the sides, decorated with her father's feat of lion heads and plant motifs, and tightened at the waist by a belt; her collar is embellished with four turns of pearls and the chest is held by a clasp – known as an angel's clasp – in gold, pearls and precious stones.

The central section of the sarcophagus depicts Jesus between two angels, showing the wound in his side. The figure of *Imago Pietatis* (Image of Mercy) is often associated with the funerary theme and invites the observer to meditate on **Christ's Passion and death, but also to hope for the resurrection that ultimately awaits every good Christian**.

Laurel garlands on the sides contain the Colleoni emblems.

The monument is engraved on one of the lower mouldings of the chest with the artist's name, *IOVANES ANTONIVS DE AMADEIS FECIT HOC OPVS* (**Giovanni Antonio Amadeo did this work). Again in the centre, on a mock drape stretched high above Medea's body, another Latin inscription** celebrates the deceased and her distinguished parent, who died before his daughter's tomb was completed: *HIC IACET MEDEA VIRGO FILIA QVO(N)DAM ILLVSTRIS ET | EX(CE)L(LENTIS) D(OMINI) BARTHOLOMEI COLIONI DE ANDEGAVIA SER(ENISSI)MI DV(CALIS) D(OMINII) | VENETIAR(VM) CAPIT(ANE)I G(E)N(ER)ALIS 1470 DIE 6 MARCI* (**Here lies the virgin Medea, daughter of the late illustrious and excellent lord Bartolomeo Colleoni of Anjou, captain-general of the serenissimo ducal dominion of the Venetians, 6 March 1470).**

HIC IACET MEDEA
EX·D·BARTHOL
VENETIAR CAPITAN

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

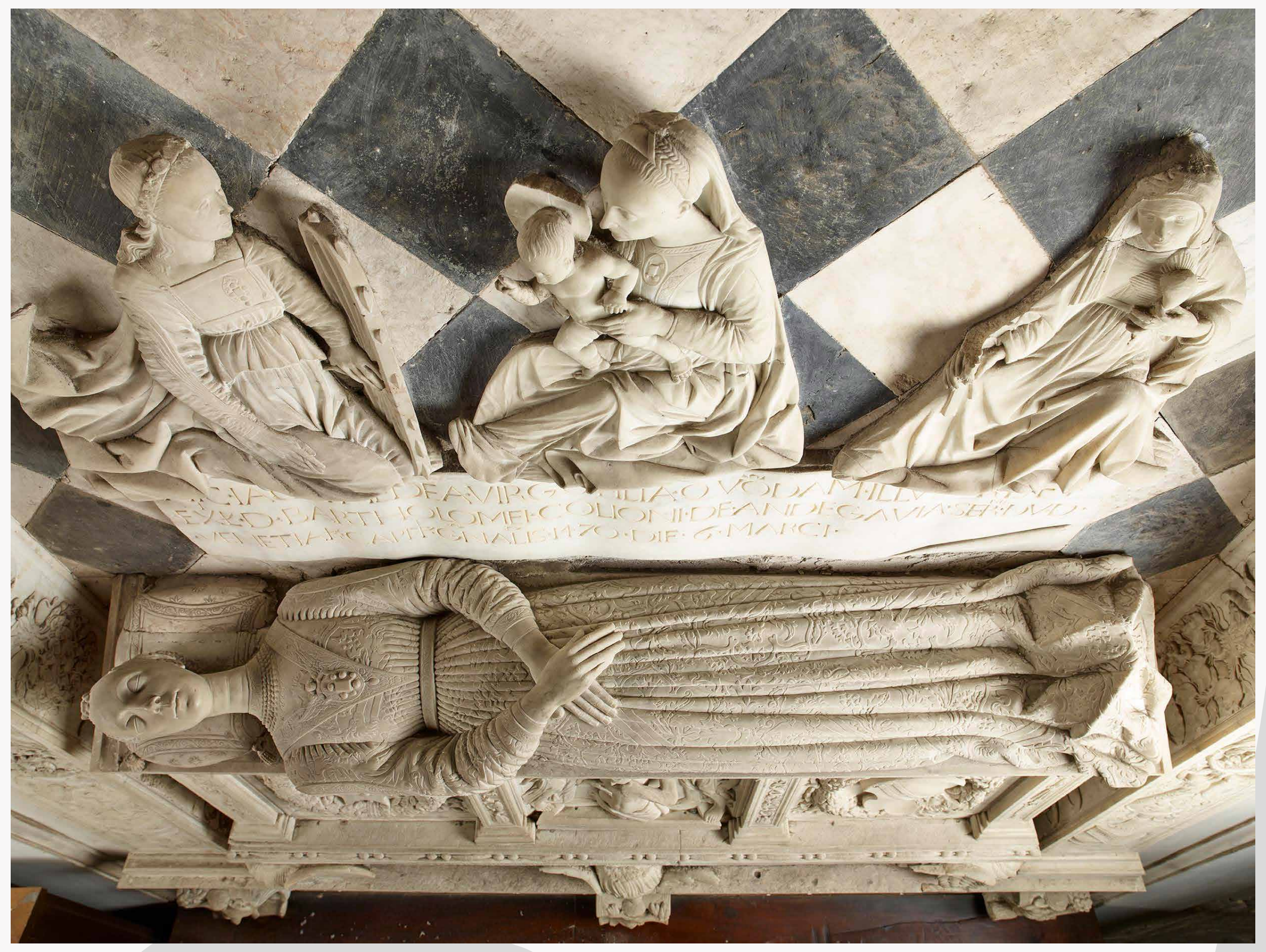
beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur



FIORI PER MEDEA

Gabriele Rinaldi, Direttore Orto Botanico di Bergamo "Lorenzo Rota"

Ghirlande, coroncine, punteggiature floreali. Sono questi gli elementi principali in cui cercare le piante nel monumento funebre di Medea, un'architettura che racconta.

La fanciulla marmorea ha un abito prezioso dalle complesse geometrie in rilievo, irregolari e mescolate a motivi a foglia d'acanto.

In basso due delle tre formelle quadrate hanno coroncine di alloro che incorniciano a sinistra i motivi araldici del Colleoni, con l'intento esplicito di sottolineare il lignaggio della fanciulla. Le coroncine celebrano il soggetto visto che **l'alloro è simbolo positivo di gloria, vittoria, immortalità, sapienza**.

Più sotto ancora vi è una serie di 6 corolle tetramere e pentamere a simmetria raggiata che potremmo attribuire ad una pluralità di specie, visto che mancano gli elementi diagnostici certi. **Contribuiscono alla sensorialità, possiamo immaginarle profumate, colorate, appena sbocciate, un elemento di vita in un contesto di morte.**

Ai lati le due lesene hanno ghirlande che collegano i vari elementi architettonici, si fondono forme non riconducibili ai viventi, motivi stilizzati zoomorfi, corolle, parvenze fogliari con spiccato intento ornamentale e ai loro apici si leggono porzioni fogliari che sembrano ispirate dall'acanto.

Le piante sono quindi elementi del disegno architettonico, contribuiscono al progetto concordato con il committente, esprimono la cultura dei fiori dell'epoca condivisa dal Colleoni e dall'Amadeo.

In alto c'è una cornice di apici fogliari e più sopra al centro una coroncina densa di significati, è dominante, ma non è originale, bensì realizzata nel 1842 in occasione della traslazione del monumento dalla chiesa della Basella di Urgnano. Ha un asse di simmetria che divide due mazzi di gigli collegati da un arco interpretabile come fronde di cipresso per l'anatomia fogliare in evidenza e per il significato simbolico esplicito: **il giglio è simbolo di purezza e verginità, mentre il cipresso evoca la vita eterna dopo la morte, ma anche ricorda che *albero tagliato non risorge e non dà virgulti*.** Qui si intrecciano significati terreni che regolano rapporti tra gli umani (la castità) e la proiezione metafisica (l'aldilà) a dimostrazione di una visione antropocentrica riflessa nei manufatti celebrativi in cui concorrono tutti gli elementi della natura.

FLOWERS FOR MEDEA

Gabriele Rinaldi, Director 'Lorenzo Rota' Botanical Garden of Bergamo

Garlands, small wreaths, floral accents: these are the main elements of plant-life in Medea's funeral monument – a symbolic work of architecture.

The marble maiden has a luxurious dress with a complex relief of irregular geometry, mixed with acanthus leaf motifs.

At the bottom, two of the three square tiles have little laurel wreaths which, on the left, frame the Colleoni heraldic motifs, seeking to emphasise the young girl's lineage. **The little wreaths celebrate the subject, as laurel is a positive symbol of glory, victory, immortality and wisdom.**

Further down, there is a series of six tetramerous and pentamerous corollas with radial symmetry that we could attribute to a number of species, since we lack certain identifying elements. **They contribute to the sensuous nature of the work; we can imagine them to be fragrant, colourful, freshly bloomed, elements of vitality in the context of death.**

On the sides, the two half pilasters represent garlands connecting the various architectural elements, shapes that cannot be traced back to the living merge together in stylised zoomorphic motifs, corollas, leafy shapes with obvious ornamental purpose. At their apex, leafy patterns seem inspired by acanthus.

Plants are therefore integral to the architectural design, contributing to the artistic project agreed by the patron and expressing the floral fashions of the time shared by Colleoni and Amadeo.

The top is framed with a leafy crest and, further above, in the centre sits a symbolic little wreath. It dominates the piece, but it is not original, having been added in 1842 on the occasion of the relocation of the monument from the Basella church in Urgnano. It has an axis of symmetry which divides two bunches of lilies, connected by an arch that can be interpreted as cypress fronds. The symbolic meaning is explicit: **the lily is a symbol of purity and virginity, while the cypress evokes eternal life after death. The reference also reminds us that a *cut tree does cannot be resurrected and does not grow new shoots*.** Here, earthly meanings which order relations between humans (chastity) and metaphysical projection (the afterlife) are intertwined. This anthropocentric vision, reflected in the commemorative artefacts, shows the involvement of all elements of nature.

IOVANES·ANTONIVS·DEAMADE

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur

Am autem resti officae pro comnimilis eost etur, suntiost alicimini consent ex esti volupta tiosse verepud itatis ut incte nimi, commolori.

beatia nonsequodi invellabores exeruptur aut doluptatus audae siminve lluptur