

Museo di Palazzo Ducale di Mantova

CATALOGO DELLE NUOVE ACQUISIZIONI 2012-2022

a cura di STEFANO L'OCCASO e MICHELA ZURLA

testi di Renata Casarin Stefano L'Occaso Elena Montanari Michela Zurla



La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali



Con il sostegno di:









Crediti fotografici

Diocesi di Mantova: p. 39 Museo Puškin, Mosca: p. 67

Palazzo Ducale di Mantova, su concessione del Ministero della Cultura: 14,17,18, 24, 26, 28, 30, 40, 42, 45-46, 48, 62, 68; Foto Giulia Flavia Baczynski: p. 116; Foto Guido Bazzotti: pp. 138-139; Foto Bread&Salt projects: pp. 92-95, 110-111, 118-120; Foto Paolo Cavinato: pp. 100-101; Foto Anna Di Prospero: pp. 128, 130-131; Foto Cristina Garilli: pp. 22, 36, 74, 107, 114; Foto Heinz Lechner: pp. 102, 104-105; Foto Vito Magnanini: pp. 132, 142; Foto Emanuela Pezzini: pp. 82, 84; Foto Roberto Remi: p. 88; Foto Alessandro Sartori: pp. 20, 32, 50-52, 54, 58, 61, 64, 78, 80, 86, 90, 96, 98, 106, 112, 114, 122-127, 134-137, 140; Foto Rupert Steiner: pp. 108-109

The Devonshire Collections, Chatsworth: p. 73

The Royal Collection Trust: p. 35

L'editore rimane a disposizione di eventuali detentori di diritti.

In base alle leggi sull'editoria ogni riproduzione di quest'opera, anche parziale e realizzata con mezzi fotomeccanici e/o su supporto informatico, è illegale e vietata.

Stampato in Italia

© 2022 - Editoriale Sometti Mantova - Piazza Matilde di Canossa, 4a/b - Tel. 0376.322430 www.sometti.com - info@sometti.it ISBN 978-88-7495-863-4

SOMMARIO

Presentazione di Graziano Mangoni	p.	7
Le nuove acquisizioni		
del Museo di Palazzo Ducale di Mantova di Stefano L'Occaso	»	9
DIPINTI E OPERE GRAFICHE	»	13
1. Francesco Bonsignori: Madonna col Bambino	»	14
2. Ambito di Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi: Madonna col Bambino, san Giovannino e un santo pontefice in preghiera	»	18
3. Giovan Battista Bertani: Satiro che trascina l'asino di Sileno	»	20
4. Diana Scultori: Il combattimento attorno al corpo di Patroclo	»	22
5. Pittore anonimo: Ritratto di Margherita Gonzaga di Guastalla	»	24
6. Antonio Maria Viani: Il Padre Eterno con la croce tra gli angeli	»	26
7. Ambito di Frans Pourbus: Ritratto di Vincenzo I Gonzaga	»	28
8. Ambito di Frans Pourbus: Ritratto di Eleonora de' Medici	»	30
9. Copia da Andrea Mantegna: Trionfi di Cesare: III. Portatori di monili e vasi	»	32
10. Attribuito a Girolamo Brusaferro: San Giovanni della Croce intercede presso la Trinità per Mantova	»	36
11. Giuseppe Bazzani: Sacra Famiglia con san Rocco	»	40
12. Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia: Nettuno su cavalli marini	»	42
13. Siro Baroni: Madonna col Bambino e santi	»	46
14. Felice Campi: Allegoria della Fede	»	48
15. Artista anonimo: Taccuino di appunti	»	50
16. Valery Plauszewski: Ritratto di Baldassarre Castiglione	»	54
ALTRE OPERE	»	57
17. Scultore veneto: Santo entro nicchia	»	58
18. Pietro Paolo Dalle Masegne e bottega: San Francesco d'Assisi	»	62
19. Bernardino Germani: Busto di Battista Spagnoli	»	64
20. Nicolas Karcher da Giulio Romano: Ninfa spiata da un satiro e Amori	»	68
21. Falcione con stemmi gonzagheschi	»	74
OPERE DI ARTE CONTEMPORANEA	»	77
22. Giuseppe Capogrossi: Paesaggio con case	»	78

23.	Virgilio Guidi: Cielo antico	p.	80
24.	Cesare Lazzarini: Angelo della morte	»	82
25.	Cesare Lazzarini: Senza titolo / Senza titolo (Il fiore)	»	84
26.	Aldo Falchi: Busto del professor Giovanni Serra	»	86
27.	Roberto Remi: All'Aria! (Chiara)	»	88
28.	Matthias Herrmann: Textpiece, quote: Oscar Wilde («All bad art is the result of good intentions»)	»	90
29.	Golnaz Taheri: Untitled (dalla serie Calendar)	»	92
30.	Yashar Samimi Mofakham: <i>Untitled</i> (dalla serie <i>Paperballs</i>)	»	96
31.	Tarlan Rafiee: Invitation 5 (dalla serie Invitation)	»	98
32.	Paolo Cavinato: Corridors # 1	»	100
33.	Heinz Lechner: Winkeleisen / Cyrom II / Sommerfreuden / Stiegenhaus / Teeleuchte / Opapat / Leuchteck / Glasperlen / Polizeiakt / Mauerfeuchte / Blattzart / Rückzück / Wohlfühlen / Hofnichte / Blütentanz 1/12 / Sitzmuster Variation / Gimme some Lovin' / Bo Diddley / Carla Bley / Robert Fripp / Eric Burdon / Al Kooper		102
34.	Aldo Grazzi: Giardino d'inverno	»	106
35.	Canan Dagdelen: Double Hammam Roxelana_relocated	»	108
36.	Nargess Hashemi: Nazri / Zarrin	»	110
37.	Patrick Moya: Moya presenta il modello di Moya Land d'aprés Domenico Fetti, Antonio Maria Viani offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola, circa 1615	*	112
38.	Elmar Peintner: Nacht, Maske und Rätselwürfel (Notte, maschera e cubo rompicapo)	»	114
39.	Paola Pezzi: Oro nero	»	116
40.	Farah Ossouli: Leonardo, Forugh and I	»	118
41.	Sergia Avveduti: Polvere sottile, maestrato / Polvere sottile	»	122
42.	Giulio Camagni: N. 1 / N. 2	»	124
43.	Giuseppe De Mattia: Tigrotto / Guerriero	»	126
44.	Anna Di Prospero: Palazzo Ducale Mantova #	»	128
45.	Concha Jerez: Gioco di ambiguità tra Fato e Destino	»	132
46.	Concha Jerez: Ritratto mentale delle dame di casa Gonzaga	»	134
47.	Guido Kucsko: Quanto dura il potere? / Quanto dura l'arte?	»	138
48.	Brigitte Mahlknecht: Complessità non è una sfortuna	»	140
49.	Massimo Pisani: Tavola di stoccaggio	»	142
Bih	oliografia	»	145

Nella sua lunga storia, il cui inizio risale al 1902, la Società per il Palazzo Ducale ha svolto un'intensa attività indirizzata in via prioritaria, come prevede lo Statuto, al recupero di numerose opere d'arte e di ambienti storici del palazzo gonzaghesco, senza dimenticare, di tanto in tanto, altri monumenti significativi del territorio mantovano, ricco di antiche testimonianze artistiche di valore universale.

Ma un impegno altrettanto prezioso della Società, a cui forse non si è dato il giusto risalto, ha riguardato l'attività editoriale rivolta in prevalenza al Palazzo Ducale o ad alcuni suoi aspetti.

Sfogliando i fascicoli conservati negli archivi si scopre che nel 1933 fu stampato per la Tipografia Artistica di Cesare Gobbi di Mantova l'opuscolo *Gli Arazzi Raffaelleschi restituiti dall'Austria*, già peraltro edito in occasione del rientro dei tessuti da Vienna nel 1919. Sempre con lo stesso stabilimento tipografico nel 1934 prese la luce un altro volumetto dal titolo *Itinerario per la visita alla Reggia dei Gonzaga (Corte Vecchia, Corte Nuova, Castello)*. Proseguendo nell'elencazione si deve ricordare pure che nel 1935 la Società ha contribuito alla diffusione della monografia *Mantova* curata da Guglielmo Pacchioni, al tempo ispettore di Palazzo Ducale, e nel 1944 del volume *Isabella d'Este, marchesa di Mantova* opera del giornalista e scrittore Giannetto Bongiovanni.

L'attività di divulgazione culturale a mezzo stampa, e riferita solo al palazzo gonzaghesco, si è poi qualificata ulteriormente nel 1955 con la stampa del famoso libretto-guida del prof. Leandro Ozzola, allora Soprintendente alle Gallerie, *La Galleria del Palazzo Ducale*, mentre nel 2002 fu decisa dal Consiglio Direttivo della Società la ristampa anastatica del libro *Il Palazzo Ducale di Mantova*, curato dall'allora Direttore Nino Giannantoni, che faceva parte della collana sulle guide dei musei italiani edita dal Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione Generale delle Belle Arti di Roma. Si deve infine ricordare l'intervento della Società, che risale al 2011, per la realizzazione del *Catalogo generale delle collezioni inventariate - Dipinti fino al XIX secolo* del Museo di Palazzo Ducale di Mantova, curato da Stefano L'Occaso per le edizioni Publi Paolini.

Sono quindi onorato che, dopo undici anni, spetti a me firmare l'introduzione di questo nuovo libro *Catalogo delle nuove acquisizioni 2012-2022* curato dal Direttore Stefano L'Occaso e con testi di quest'ultimo, di Renata Casarin, Elena Montanari e Michela Zurla, storiche dell'arte; un volume che presenterà circa ottanta opere d'arte antica e contemporanea, entrate nelle collezioni del Palazzo o per acquisto o per donazione e commentate dagli autori con grande competenza, così da rendere preziosa e leggibile la pubblicazione anche da parte di un pubblico non specialistico.

Con grande soddisfazione ho appreso che tra le opere d'arte antiche presentate ve ne sono due di proprietà di Lionello Levi, mio indimenticato e illustre professore di diritto, apprezzato da generazioni di studenti, con il quale oggi ho un legame di stima e amicizia.

Un ringraziamento sincero va dunque rivolto non solo agli autori, ma pure ai sostenitori dell'opera senza i quali la pubblicazione non avrebbe potuto essere realizzata. Mi riferisco in primis alla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura per il contributo concesso, ma pure agli sponsor locali: Fondazione BPA di Poggio Rusco, Associazione Moz-Art Arte Contemporanea e Riseria Zacchè di Mantova, sempre attenti alla attività della nostra Società.

Graziano Mangoni Presidente della Società per il Palazzo Ducale

LE NUOVE ACQUISIZIONI DEL MUSEO DI PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

La crescita delle raccolte è uno degli obiettivi del Museo e non tra gli ultimi. Questa attività può essere perseguita tramite diverse vie: alcune ben lastricate, altre decisamente impervie.

La prima modalità con cui le collezioni pubbliche possono crescere è quella della donazione: molti privati hanno deciso nel passato remoto e prossimo di destinare beni di loro proprietà al Palazzo Ducale, spesso a ragione di precisi legami affettivi, in ricordo di un evento o di una persona. Nel corso del XX secolo le collezioni del palazzo si sono arricchite di numerose donazioni, a partire dagli anni Venti ma con un entusiasmo che ha poi subìto un forte calo. Vanno almeno ricordati le donazioni e i legati di Annibale Norsa (1916), Virgilio Scarpari Forattini (1921-1924), Maria Ottolini e Mario Musante (1955), Eleonora Cibele Buris (1958), Ugo Dolci (1959) e Nerina Beduschi (1968). Da allora però assistiamo a un vuoto fino ad anni recenti (L'Occaso 2011b, p. 35); il silenzio è rotto nel 2008 dall'intervento della Società per il Palazzo Ducale, grazie alla quale il Museo si arricchì di un acquerello ottocentesco (L'Occaso 2011b, p. 436, n. 610). Il Palazzo, in quanto principale museo sul territorio, può offrire ampia visibilità alle opere e ai loro donatori e queste pagine mostrano un rinnovato affetto per il Museo, la sua rinnovata centralità, che hanno come esito alcune donazioni a partire dal 2013 (cat. 2-4, 14-15, 17 e 26).

Una seconda modalità di acquisizione è più complessa e si lega ad azioni di tutela. Un'opera di particolare interesse storico artistico in fase di vendita può essere oggetto di prelazione, così come un'opera presentata per l'esportazione. In tal caso, il Museo agisce assieme agli Uffici Esportazione, alle Soprintendenze, agli organi superiori del Ministero, affinché il bene sia destinato alla fruizione pubblica. Alcune delle acquisizioni più importanti sono state effettuate in questo modo, grazie al concorso di vari uffici del Ministero e a una disponibilità economica della Direzione Generale oggi intitolata Archeologia Belle Arti e Paesaggio (cat. 10-13 e 19). Le prelazioni sono gestite solo in parte dal Museo destinatario: l'approdo delle opere è determinato dall'apparente casualità con cui esse vengono vendute o esportate all'estero e dal più o meno tempestivo intervento di vari istituti del Ministero, combinati con la disponibilità economica del Ministero in quel preciso frangente.

Tra tanti colleghi che hanno contribuito attivamente, ciascuno per le proprie competenze, a rendere possibile la crescita delle collezioni, desidero almeno ringraziare (e scusandomi con chi posso aver dimenticato): Beatrice Bentivoglio Ravasio, Raffaella Bentivoglio Ravasio, Flora Berizzi, Adriana Capriotti, Emanuela Daffra, Antonio Lampis, Angelo Loda, Ketti Germana Muscarella, Massimo Osanna, Maura Picciau, Paola Strada, Rossana Vitiello.

La via più diretta – che implica una programmazione vera e propria, potremmo definirla una «campagna acquisti» in piena regola – è l'acquisto «in trattativa diretta» da parte del Museo, che dal 2015 gode di un bilancio e può quindi progettare l'incremento delle proprie collezioni. Esiste una precisa voce di bilancio destinata all'acquisizione di opere d'arte, segnale del fatto che questa opzione non è residuale. La riforma Franceschini consente oggi al Museo autonomo di essere parte attiva nel processo di acquisizione di un'opera, anche nel momento in cui la Direzione Generale non può esercitare la prelazione, dopo la dichiarazione di particolare importanza. In questi casi, il Museo può comunque avanzare una sua proposta, intavolando una trattativa diretta, come nel caso della copia da Mantegna (cat. 9); le acquisizioni possono anche essere del tutto svincolate da azioni di tutela, come nel caso del marmo masegnesco (cat. 18).

Le opere possono essere antiche o moderne – e in questo caso il Museo può agire in qualche misura da mecenate – e al loro acquisto possono anche concorrere sia gli organi superiori del Ministero, sia soggetti privati, con sponsorizzazioni o erogazioni liberali. È il caso dell'arazzo su disegno di Giulio Romano (cat. 20), alla cui acquisizione si è giunti solo grazie a un fondamentale finanziamento della Direzione Generale Musei e a un generoso e lungimirante sostegno della Fondazione di Palazzo Te. Ancora a un impegno della Direzione Generale Musei si devono i due acquisti più recenti in assoluto: due ritratti gonzagheschi di formato orizzontale, già oggetto di notifica (cat. 7-8).

Il programma di crescita delle collezioni del Museo include dagli inizi del 2021 anche una serie di *naturalia*, confluiti nel riallestimento permanente della Galleria delle Metamorfosi, inaugurato l'8 aprile 2022; questi oggetti, considerate le loro caratteristiche assai peculiari, sono tuttavia schedati in altra sede (*Naturalia e Mirabilia* 2022).

I beni culturali possono essere offerti, inoltre, in pagamento delle imposte di successione e delle imposte dirette; queste procedure si svolgono in concerto con il Ministero dell'Economia e delle Finanze. Anche di questa tipologia annoveriamo un caso: un bel disegno di Antonio Maria Viani (cat. 6).

Le collezioni di un Museo possono essere incrementate anche grazie agli istituti del comodato, nel caso in cui il proprietario sia un privato, o del deposito, in caso di enti pubblici. Dalla Direzione Regionale Musei, Palazzo Ducale ha ricevuto in deposito un disegno attribuito a Girolamo Brusaferro (cat. 10); dalla Pinacoteca di Brera nel 2021 sono stati dati in deposito, per 50 anni, due dipinti cinquecenteschi, già conservati nella sagrestia della parrocchiale di Santa Maria Nascente a Paderno Dugnano, ma provenienti da una cappella del Palazzo Ducale di Mantova, dove rimasero fino ai primi dell'Ottocento. Dall'Azienda Sanitaria Carlo Poma, sempre nel 2021, sono stati confermati in deposito dipinti e altre opere d'arte, parte della loro importante collezione, che include una tela quattrocentesca e diverse opere del XVIII secolo.

Si è accennato al fatto che un bene può essere affidato a un museo per un periodo di tempo determinato tramite il comodato. Palazzo Ducale può vantarne uno, quello garantito – dal dicembre 2019 – da parte della Fondazione Romano e Raimonda Freddi, per un totale di 116 opere appartenute all'industriale e collezionista Romano Freddi (1929-2017): si tratta di beni anche di notevolissimo pregio, come un frammento della pala della Santissima Trinità di Rubens, l'affresco giottesco del *Matrimonio mistico di santa Caterina* e la tavola di Giulio Romano e bottega con *Giove, Nettuno e Plutone che si disputano i tre regni* (per una panoramica della raccolta: L'Occaso 2015).

Il Palazzo Ducale serve poi da deposito anche per altre tipologie di opere o per altre situazioni, che tuttavia mi pare non siano riferibili al contesto delle opere in catalogo: il Museo svolge infatti funzioni di deposito per opere in attesa di assegnazione definitiva da parte dell'autorità giudiziaria. Un piccolo nucleo di dipinti e di libri, di non eccezionale pregio artistico, è così confluito nelle collezioni di Palazzo Ducale in seguito a ordinanza di Tribunale, dopo esservi stato in deposito per diversi anni. Il Palazzo Ducale è inoltre servito, lo ricordiamo, anche da deposito per le opere tratte in salvo dalle chiese della Diocesi di Mantova danneggiate con il sisma del 2012. Solo al principio del 2021 le ultime tele già qui ricoverate sono tornate nei loro luoghi di origine.

Credo risulti quindi evidente come siano vari e complessi gli strumenti a disposizione di un istituto museale e va sottolineato quanto la riforma Franceschini del 2014 abbia favorito l'acquisizione di opere in via diretta. Lo dimostra la netta impennata negli anni successivi all'autonomia museale. Rimane tuttavia forse ancora qualche scoglio da superare.

Negli anni, fino al 2015, in cui Museo e Soprintendenza erano un unico istituto, più volte si sono viste transitare in asta opere d'arte di sicuro interesse per Mantova. Come si poteva muovere la Soprintendenza? Provvedendo alla dichiarazione di particolare interesse (il «vin-

colo» o «notifica») e auspicando la prelazione da parte della Direzione Generale, in mancanza di un «portafogli» autonomo con il quale intervenire. Questa procedura chiaramente rimane limitata alle aste sul territorio italiano e va anche usata con parsimonia. Il provvedimento di dichiarazione è un atto che taluni ritengono una limitazione seppur parziale alla proprietà. Per farla breve, il proprietario di un'opera dichiarata/notificata è tenuto a comunicare al Ministero i suoi spostamenti, restauri, alienazioni e in quest'ultimo caso lo Stato ha diritto a esercitare la prelazione.

La capacità di intervento con azioni di tutela, se possibile in Italia, è però fuori dalla nostra portata (salvo casi eccezionali) per le vendite in asta fuori dal territorio nazionale. Per partecipare a un'asta straniera, Palazzo Ducale tentò a suo tempo di muoversi con il supporto della Società per il Palazzo Ducale: cercando, per esempio, di recuperare un affresco strappato con *San Cristoforo*, proveniente dalla chiesa mantovana di San Salvatore e passato in asta a New York (Christie's, 9 giugno 2010, lotto 1) con un fuorviante riferimento a «Scuola umbra».

Con l'autonomia nulla toglie che un Museo provi ad acquistare in aste italiane o estere. Ma quali sono i limiti di un direttore, in un'asta che, per sua natura, non prevede un esito certo, né una cifra d'acquisto sicura? In quest'anno passato alla guida di Palazzo Ducale, mi sono trovato in imbarazzo nel partecipare all'asta per un bel disegno di Antonio Maria Viani, preparatorio per il presbiterio del duomo di Mantova (Zurigo, Koller, 1 ottobre 2021, lotto 3404) o per un bel piatto in maiolica, di manifattura faentina e con l'impresa del crogiolo (non identificata), che rimanda con ogni probabilità a Francesco II Gonzaga (Firenze, Pandolfini, 20 ottobre 2021, lotto 6). In una macchina complessa, che si avvale di un comitato scientifico, di un consiglio d'amministrazione e di un collegio dei revisori, che prevede che ogni acquisto avvenga a un importo prefissato e sia oggetto di una determina, come ci si può accostare in maniera efficace e tempestiva allo spumeggiante mercato antiquario? Nel dubbio, la risposta che mi sono dato è cauta, definendo e concordando in anticipo una soglia massima di partecipazione, che tuttavia non ci ha permesso di portare a casa le due opere appena citate, tanto per fare un esempio. Certamente a questa come alle altre procedure che nascono da una proposta del Museo, partecipano con competenza e con utili consigli i membri del comitato scientifico, che per il nostro Museo è stato rinnovato il 24 dicembre 2021 e include gli studiosi Beatrice Buscaroli, Paolo Carpeggiani, Augusto Morari e Jacopo Stoppa.

Ciò detto, arriviamo infine a questo catalogo, promosso dalla sempre benemerita Società per il Palazzo Ducale. Il volume va a integrare quello pubblicato nel 2011 per quanto riguarda i dipinti e dà conto, infatti, di tutte le acquisizioni di dipinti da allora; la panoramica però si amplia alle altre categorie di oggetti – arazzi, armi, sculture, incisioni, disegni – che pure sono entrati in Palazzo Ducale dopo il 2011. Se la pinacoteca mantovana risulta oggi pienamente schedata (anche se, certo, il catalogo del 2011 necessiterebbe qualche aggiornamento), lo stesso non può dirsi delle sculture o di altre tipologie di oggetti. Non posso che auspicare l'avvio di un progetto analogo a quello che coinvolse i dipinti, almeno per i marmi.

Al di là della sequenza di opere illustrate in queste pagine, tra cui alcuni capolavori, questo volume credo sia attento testimone di un cambio di passo del Museo, con un diverso e attivo approccio nella crescita delle collezioni. È evidente l'amore per l'arte contemporanea di Peter Assmann, direttore dal novembre 2015 all'ottobre 2019 (a lui si deve anche il battesimo de "LaGalleria" in alcuni spazi al piano terreno del Palazzo del Capitano, destinati ad accogliere diverse mostre di arte contemporanea), così come è innegabile un ritorno all'Antico nella attuale gestione, avviata a novembre 2020.

Stefano L'Occaso

Direttore del Museo di Palazzo Ducale

DIPINTI E OPERE GRAFICHE



1 Francesco Bonsignori (Verona, 1450/1455 - Caldiero, 1519) Madonna col Bambino

1510-1515 olio su tavola; 57x44 cm inv. statale 121659 (acquisto in trattativa diretta, 2016)

Provenienza: Roma, collezione privata.

L'opera si conservava presso un collezionista privato a Roma e fu presentata a Marco Tanzi come opera di Gian Francesco Caroto; questa attribuzione sembra risalisse a una expertise di Riccardo Lattuada (comunicazione orale di Marco Tanzi). Con questa indicazione di paternità, ma notando una componente stilistica riconducibile a Mantova, Tanzi mostrò l'opera al sottoscritto, via mail, in data 20 maggio 2016. Il 18 giugno 2016 fu possibile esaminare il quadro dal vivo presso gli uffici del Museo di Palazzo Ducale e osservarne il retro, recante i segni di due antiche traverse non più esistenti, nonché recante alcuni timbri e scritte (un timbro con le lettere S e P, con in mezzo una sorta di vaso rovesciato, o di Ω, e «S4SP0»), non immediatamente riconducibili a un preciso contesto. L'opera risulta in discreto stato conservativo: dipinta su tavola, presumibilmente di pioppo, con una preparazione molto leggera e con poca materia pittorica, è stata in parte "svelata" da un malaccorto restauro in più punti e in particolare nella zona inferiore, sugli incarnati della mano della Vergine e del piede del Bambino. All'esame con luce UV il dipinto risulta offuscato da ridipinture nel fondo verde, specie a destra; interventi pittorici di restauro hanno rinforzato le ombre nei contorni e soprattutto nelle cavità dei panneggi, specie sulla veste rossa del Bambino; pochi interventi sono invece presenti sugli incarnati. Il retro della tavola, ora privo di due traverse delle quali rimangono gli scassi, non risulta alterato nel tempo. Vi sono presenti il timbro e le scritte già menzionate. Segnalai il dipinto come opera di interesse per il Museo di Palazzo Ducale, poiché riferibile a Francesco Bonsignori (1452 circa-1519) e poiché riconducibile alla committenza e al collezionismo dei Gonzaga per le ragioni che vengo a esporre - e di conseguenza, entro il 2016, l'opera fu acquisita dal Museo in trattativa diretta, per euro 25.000.

Nel 1477 il veronese Francesco Bonsignori era a Mantova (L'Occaso 2005, p. 127), ma in seguito si trasferì a Venezia, dove tentò di aggiudicarsi il prestigioso incarico, poi assegnato ad Antonello da Messina, di dipingere in Palazzo Ducale (Schmitt 1961, pp. 77-78). Ciò può servire a spiegare perché, nonostante la precoce attestazione mantovana, le prime opere note di Francesco – come la *Madonna col Bambino* del

1483 o la pala Dal Bovo del 1484 (entrambe nel Museo di Castelvecchio, Verona: G. Peretti, in Museo di Castelvecchio 2010, pp. 244-248, nn. 186-187) - lo mostrino vicino a Bartolomeo Montagna e Alvise Vivarini, interpretati semmai all'interno di uno schema prospettico di ascendenza mantegnesca. La tavola del 1483 è stata infatti, sia per lo scorcio del Bambino, sia per ragioni di carattere iconografico, legata al Cristo morto di Andrea Mantegna, oggi a Brera (L'Occaso 2009, p. 708). La presenza di Francesco Bonsignori a Mantova diventa stabile dalla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, quando egli contribuisce a cicli decorativi, ad affresco e su tela, perlopiù di carattere celebrativo della casata gonzaghesca.

Bonsignori si impose infatti sia come ritrattista, sia come abile pittore di storia, trovando in questo contesto il gradimento della committenza mantovana e, in particolare, di Francesco II Gonzaga.

L'artista dipinse anche alcune importanti opere per chiese cittadine: per la chiesa di San Francesco a Mantova realizzò la tela con i Santi Bernardino da Siena e Francesco, in origine sul pulpito, oggi a Brera; per il refettorio, un importante ma perduto Cenacolo con santi e donatori (1506 circa). Poco dopo il 1506 è comunemente datata l'Andata al Calvario (Mantova, Palazzo San Sebastiano), un dipinto che recherebbe già segni di gusto post-mantegnesco. A Bonsignori si riferisce, a una data successiva, la Visione della beata Osanna Andreasi conservata nello stesso museo; nel santuario di Santa Maria delle Grazie è il suo tardo San Sebastiano (1515 circa). All'incirca coeva è la pur rovinata pala con i Santi Giovanni Battista, Paolo e Sebastiano, ora nel Museo di Palazzo Ducale (L'Occaso 2011b, pp. 149-151, n. 95).

L'attività di Francesco Bonsignori per il santuario delle Grazie è attestata da almeno un'opera di sicura autografia – il citato San Sebastiano della cappella Carloni Zibramonti – non potendosi confermare con assoluta certezza l'autografia del San Girolamo della cappella Corradi, che pure gli è tradizionalmente attribuito. All'artista è poi forse anche da riferire la Madonna col Bambino tra protomi angeliche, affrescata nella lunetta sopra il portale d'ingresso del santuario (L'Occaso 2019b, p. 190).

A una fase tarda, con una datazione tra il 1510 e il 1515, credo si debba riferire la piccola tavola in oggetto. Il dipinto raffigura la Madonna con il Bambino secondo un modello iconografico riconducibile alla tipologia della *Glikophilousa*.

Il riferimento a Francesco Bonsignori è avanzato anzitutto su basi stilistiche, per le forti analogie nella resa del panneggio, con il san Paolo della citata pala con *Tre Santi*. La morbidezza dell'incarnato, a contrasto con una certa rigidezza del drappeggio, è caratteristica ricorrente nelle opere di questo periodo del pittore veronese.

Ritengo che il dipinto possa costituire un importante punto fermo per l'attività di Francesco Bonsignori e che la sua attribuzione sia supportata dagli elementi documentari che ora illustro.

La Madonna col Bambino in questione riprende l'iconografia della Madonna delle Grazie del santuario delle Grazie di Curtatone. Non mancano lievi differenze: nel colore del fondo, nella disposizione delle pieghe delle vesti, nel colore delle medesime; ma la composizione nel suo insieme è inalterata. Semmai attualizzata. Bonsignori recupera l'iconografia della tavola delle Grazie (cm 76,5x56x2,5), databile ai primi del Quattrocento, ma adopera un fondale verde che in quegli anni è di moda in ambiente veneto (in parallelo o in conseguenza a soluzioni importate in Italia da Albrecht Dürer, nella ritrattistica), elimina i nimbi e le decorazioni del fondo e della veste della Vergine (sullo stato conservativo del modello, si veda Bertelli 2008).

A ragione di ciò, suppongo che l'opera in oggetto vada identificata con un dipinto menzionato nell'elenco delle collezioni gonzaghesche del 1626-1627: «Un quadro sopra l'asse dipintovi la Madona simile a quella delle Gratie, con cornice freggiata d'oro, opera di mano del Bonsignore, lire 300» (Morselli 2000, n. 1332). Questa opera è di solito ricordata tra quelle perdute di Bonsignori (Schmitt 1961, pp. 126, n. 35, e 144, doc. XLIV).

La differente resa cromatica della copia rispetto all'icona del santuario si deve con ogni probabilità all'interpretazione data da Bonsignori, ma occorre segnalare che un simile accordo cromatico (veste ocra della Vergine e rossa del Bambino) compare in un ex-voto conservato nella sagrestia del santuario, databile per caratteri stilistici ai primi decenni del Seicento (rivelando la mano di un imitatore di Domenico Fetti). Negli affreschi di Bernardino Muttoni nel portico d'ingresso al santuario, l'icona è invece più volte rappresentata con un azzurro molto pallido nella veste della Madonna e un ocra nella veste del Bambino. L'immagine sacra è anche al centro di una pala d'altare, dell'ambito di Domenico Fetti e della quale è stato denunciato il furto dalla villa Capilupi di Suzzara (L'Occaso 2018, p. 236).

Bibliografia: L'Occaso 2019b, p. 190.

Stefano L'Occaso





2 ambito di Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1556) Madonna col Bambino, san Giovannino e un santo pontefice in preghiera

metà XVI secolo olio su tavola; 34x26 cm inv. statale 120734 (donazione di Vittorio Valentini in memoria della madre Anna Valentini Romagnoli, 2013)

La tavola, interessante e di buona fattura, è accompagnata da una expertise in copia, firmata da Giuliano Briganti e datata 25 novembre 1981: «Il dipinto (su tavola; cm 34x261/2) raffigurante La Madonna col Bambino e San Giovannino con un Santo Pontefice in adorazione è, a mio parere, opera della scuola ferrarese del Cinquecento. Ritengo che debba attribuirsi a Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1556) e datarsi del suo periodo bolognese, che iniziò ancora sul corso del terzo decennio del secolo. Ai modi del Garofalo e del Dosso verso i quali si indirizza nel tempo della sua formazione si sostituisce qui un generico raffaellesco mediato dalle opere emiliane di Raffaello e da quelle dei suoi seguaci emiliani e romagnoli. Il dipinto è di ottima qualità e in buono stato di conservazione». La tavoletta fu donata da Vittorio Valentini (1935-2016) nel 2013.

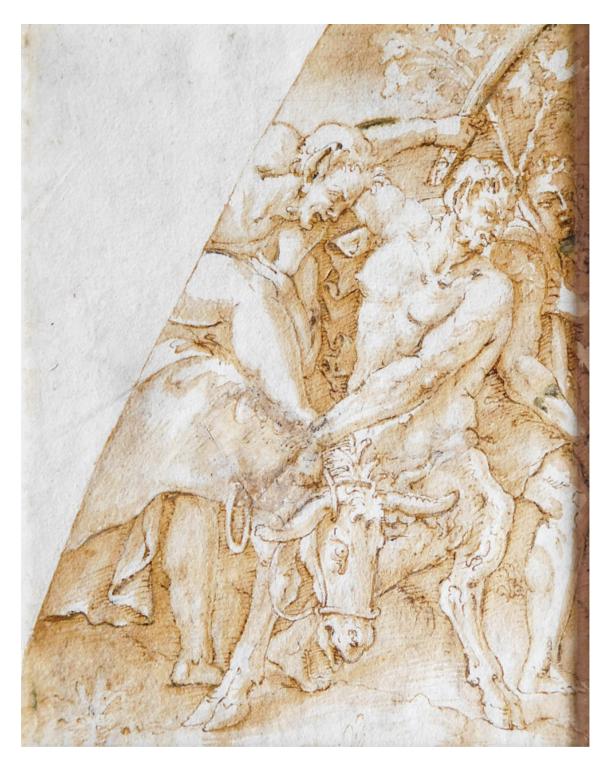
Sono noti i rapporti tra Girolamo da Carpi e Mantova e in particolare il suo interesse per le invenzioni di Giulio Romano, del quale copiò composizioni e disegni: si pensi per esempio agli affreschi nella residenza estense di Belriguardo, alle copie grafiche da opere di Giulio, alla tavoletta della Pinacoteca Capitolina (per un esame delle riprese di Girolamo da Giulio: L'Occaso 2019a, pp. 163-166). Opere del Sellari (artista sostanzialmente di cultura ferrarese) furono inoltre presenti nella collezione di Margherita Gonzaga d'Este, vedova di Alfonso II d'Este e sorella del duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga.

La composizione rimanda infatti, nella posa della Madonna e del Bambino, a Girolamo da Carpi, ovvero all'*Adorazione dei Magi* della National Gallery of Art di Londra (Pattanaro 2000, fig. 117) e forse ancor più alla versione transitata sul mercato londinese (Christie's, 24 aprile 1998, lotto 127; Pattanaro 2000, p. 87); entrambe le composizioni, per inciso, mostrano spunti e derivazioni dall'opera di Giulio Romano (Pattanaro 2000, p. 87; L'Occaso 2019a, pp. 164-165).

Una certa durezza di forme e la tavolozza meno «veneta» di quanto Girolamo da Carpi solitamente usasse, suggeriscono cautela circa l'attribuzione dell'opera in esame. Non si può escludere che l'autore vada cercato tra gli allievi del pittore estense o tra gli artisti a lui vicini, comunque di ambito bolognese-romagnolo, forse con una datazione lievemente più tarda rispetto a quella prospettata da Briganti. Nondimeno la tavola si presta a illustrare i rapporti tra la corte di Mantova e quella di Ferrara e costituisce un interessante esempio di pittura da devozione privata di cui la corte gonzaghesca era ricca allo scadere del XVI secolo. Alla stessa mano, presumibilmente ferrarese e vicina agli esiti di Camillo Filippi, potrebbe spettare un olio su rame di piccole dimensioni, cm 23x32, della collezione Luigi e Piero Lechi a Montichiari (BS), raffigurante la Sacra Famiglia con san Giovannino tra le rovine, ossia la visita di san Giovannino alla Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto. Il dipinto, già catalogato come di «Autore ignoto attribuito a Battista Dossi» (Boschetto 1995, pp. 36-38; Lechi - Conconi Fedrigolli - Lechi 2010, p. 110, n. 52), è stato anche riferito alla bottega di Camillo Filippi (scheda OA 03/02146595, di Elisa Boletti, 2013).

Bibliografia: inedito.

Stefano L'Occaso



Giovan Battista Bertani

(Mantova, 1510 circa - 1576)
Satiro che trascina l'asino di Sileno

1560-1565 circa

disegno a penna, inchiostro bruno, inchiostro acquerellato, quadrettatura a pietra nera; 183x146 mm

inv. statale 122372 (donazione, 2020)

Provenienza: Londra, Sotheby's, 5 luglio 2000, lotto 122; Londra, Christie's, 6 luglio 2020 (18515), lotto 10.

Il disegno, passato sotto il nome di Giulio Campi (o meglio «attributed to Giulio Campi») presso un'asta Sotheby's del 2000, è stato nel 2008 riferito dal sottoscritto a Giovan Battista Bertani e identificato come preparatorio per la camera di Bacco nell'appartamento della Rustica, in Palazzo Ducale. Si tratta infatti di un disegno che va insieme ad altri fogli ricondotti da Renato Berzaghi e da me stesso a Bertani; un efficace riepilogo delle invenzioni grafiche impiegate da Bertani per questo ambiente della Rustica è in un recentissimo contributo di Luisa Berretti (2021). A conferma della mia proposta, il foglio è stato incluso nella checklist dei disegni di Bertani pubblicata da Berzaghi nel 2011, ma nel successivo passaggio in asta (Londra, Christie's, 6 luglio 2020), il disegno rimaneva schedato come «Circle of Giulio Campi». Il disegno è stato acquistato dal sottoscritto e quindi donato al Palazzo Ducale.

La sagoma del foglio permette di collocare idealmente l'esecuzione pittorica che ne discese in uno degli spicchi agli angoli della sala: la sagoma leggermente curva del margine sinistro coincide con l'imposta della volta. Gli altri disegni legati agli spigoli della medesima stanza hanno infatti identiche forme. Dopo aver operato nell'entourage di Giulio Romano, Bertani divenne prefetto delle fabbriche per i Gonzaga nel 1549 e da allora fino alla morte avvenuta quasi trenta anni più tardi, nel 1576, egli progettò architetture e decorazioni esattamente come Giulio aveva fatto nel precedente ventennio. Ereditandone la carica, Bertani ne raccolse anche il metodo compositivo e creativo, oltreché un forte legame da un punto di vista puramente stilistico e formale: per esempio nella predilezione per il disegno a penna e inchiostro. Le decorazioni ideate dall'artista per le camere del piano nobile della Rustica nel Palazzo Ducale di Mantova – fabbrica edificata intorno al 1538-1540 su progetto di Giulio Romano - si possono datare entro gli inizi degli anni Sessanta, anche se la decorazione coinvolse, per tutto il decennio, un'équipe di pittori, stuccatori e artigiani, diretta dal prefetto delle fabbriche ducali. Oltre al foglio in esame, che può essere ricondotto all'angolo sud est della sala, sono noti in relazione alla sala stessa: due disegni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 15982F e inv. 15983F); un foglio al Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 6044r); uno a Windsor Castle, Royal Collection Trust (inv. 990307); uno dei Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles (inv. 4060/2833); uno alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 2518); due in collezione privata, uno dei quali noto anche tramite una copia presso l'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig (inv. Z2790), un altro ancora in collezione privata e servito probabilmente per il riquadro al centro della volta (L'Occaso 2019a, p. 293; Berretti 2021). Purtroppo, delle pitture derivate dai disegni di Bertani, rimangono in sito solo pallide ombre, tenui lacerti.

In tutti i disegni di Bertani si coglie un'interpretazione di Giulio Romano che tende a maggior astrazione formale e a un'eleganza artificiosa, che causano la perdita della scioltezza e del dinamismo che caratterizzano la grafica di Giulio; nei disegni di Bertani si possono evidenziare le anatomie e gli incastri spaziali di piani che s'incavallano e che mai convergono verso l'unità razionale e matematica di una prospettiva brunelleschiana; sono anatomie «assonometriche», esito di un rovello intellettuale e di un esibito artificio. Il ductus calligrafico e la cifra astratta del foglio in esame emergono nel panneggio che svolazza dalla figura all'estrema destra, mentre l'asino acquista l'espressione stralunata che caratterizza le figure di Bertani e umanizza gli animali nelle sue rappresentazioni.

Il catalogo grafico dell'artista mantovano è forse da ampliare ulteriormente con una Sacra Famiglia con san Giovannino conservata nei Musei Civici di Pesaro (inv. 2943/19; E. Negro, in Dipinti e disegni della pinacoteca civica di Pesaro 1993, pp. 285-288, n. 3), già riferita a Battista Franco, che mostra forti affinità con un disegno sicuro di Bertoni: il 15989 F degli Uffizi, l'Autoritratto con famiglia nello studio.

Bibliografia: L'Occaso 2008, p. 78 nota 88; Berzaghi 2011a, p. 146, n. 45; Berretti 2021, pp. 360 e 364 nota 28.

Stefano L'Occaso



4 Diana Scultori

(Mantova, 1547 circa - Roma, 1612)

da Giulio Romano

(Roma, 1495 circa - Mantova, 1546)

Il combattimento attorno al corpo di Patroclo

1570 circa

incisione a bulino; 247x398 mm

inv. statale 121948 (acquisto in trattativa diretta, 2019)

Iscrizioni: in basso a sinistra «Iulius Rom[anus] In[venit]», «Achilles defu[n]ctus».

L'incisione riprende una delle scene ad affresco che Giulio Romano e la sua bottega dipinsero nella volta della sala di Troia in Palazzo Ducale, raffigurante lo scontro avvenuto tra achei e troiani sul corpo morto di Patroclo, secondo quanto narrato nell'Iliade (libro XVII). La composizione si articola attorno al gruppo centrale di Aiace Telamonio che sorregge il cadavere di Patroclo, gruppo per il quale Giulio Romano si ispirò a un frammento di fregio antico con la Battaglia fra Romani e Galli che egli aveva acquistato, insieme a Gian Francesco Penni, nel 1520 dagli eredi di Giovanni Ciampolini e che aveva successivamente trasportato a Mantova (1526; oggi a Palazzo Ducale, inv. generale 6759). È interessante notare come l'artista intervenga al pari di un restauratore, completando, nell'affresco della sala di Troia, le parti mancanti del marmo e riuscendo a cogliere appieno l'intensa drammaticità che anima la scena.

La stampa si contraddistingue dall'affresco per una serie dettagli, ad esempio l'inserimento di alcuni personaggi in secondo piano e l'alterazione delle proporzioni tra le figure. Simili differenze furono dettate dalla necessità di adattare il brano pittorico al formato rettangolare della lastra creando una composizione autonoma e compiuta. Con ogni probabilità Diana Scultori dovette avere a disposizione uno o più modelli grafici di Giulio Romano, che rielaborò nell'incisione. Una simile prassi risulta confermata da altre stampe della medesima autrice messe in collegamento con disegni giulieschi, ad esempio Orazio coclite al ponte o Un toro offerto in sacrificio a Giove: in entrambe le composizione si

riscontra un intervento di adattamento del formato originale al nuovo *medium* (S. Massari, in *Giulio Romano* 1993, pp. 142-143, 147-148, nn. 143-146).

Diana Scultori, figlia di Giovan Battista – a sua volta incisore, scultore, intagliatore allievo di Giulio Romano (L'Occaso 2019a, pp. 315-324) –, tradusse in stampa numerose composizioni di quest'ultimo sia all'inizio della propria carriera a Mantova, sia a seguito del suo trasferimento a Roma intorno al 1572 (S. Massari, in *Giulio Romano* 1993, p. 141). A lei spetta il merito di aver diffuso numerose invenzioni giuliesche nell'Urbe, contribuendo alla fortuna dell'artista nella seconda metà del Cinquecento.

L'esemplare conservato a Palazzo Ducale costituisce il terzo stato dell'invenzione di Diana Scultori, nel quale sono aggiunte in basso a sinistra le iscrizioni «Iulius Rom[anus] In[venit]» e «Achilles defu[n]ctus», quest'ultima fuori dal riquadro entro cui è inserita la scena.

Bibliografia: M. Zurla, in Con nuova e stravagante maniera 2019, p. 175, n. 67.

Bibliografia relativa alla composizione: Bartsch 1813, p. 447, n. 35; D'Arco 1840, pp. 76-77, n. 11; Le Blanc 1856, p. 293, n. 40; S. Massari, in Incisori mantovani del '500 1980, pp. 89-90, n. 145, p. 252, fig. 145a; The Illustrated Bartsch 1986, p. 275, n. 35 (447); P. Bellini, in L'opera incisa 1991, pp. 184-186, n. 14; S. Massari, in Giulio Romano 1993, pp. 144-145, n. 144; D'Adda 2009, p. 147.

Michela Zurla



5 Pittore anonimo Ritratto di Margherita Gonzaga di Guastalla

1581-1582 circa olio su tela; 87x66 cm inv. statale 121053 (donazione di Paolo Corbellani, 2014)

Il dipinto è stato donato al Palazzo Ducale da Paolo Corbellani dopo essere stato esposto, nella medesima sede, in occasione della mostra «Vincoli d'amore». Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo, svoltasi dal 13 ottobre 2013 al 6 gennaio 2014. Nel catalogo pubblicato a corredo di questa iniziativa, Roberta Piccinelli ha suggerito di identificare la donna ritratta con Margherita Gonzaga (1561-1328), figlia di Cesare conte di Guastalla e di Camilla Borromeo, andata in sposa a Vespasiano Gonzaga, duca di Sabbioneta. La proposta della studiosa è avallata dalla somiglianza fisionomica con altri ritratti noti di Margherita, oggi conservati in diverse sedi. Uno di questi si trova nelle collezioni di Palazzo Ducale (inv. generale 6804) e proviene, probabilmente, da Sabbioneta (L'Occaso 2011b, pp. 224-225, n. 240). Due ritratti fanno parte della serie di Ambras (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 5105 e GG 5121) e si legano a un ulteriore esemplare in collezione privata (Bertelli 2013, pp. 84-86).

La donna indossa una ricca veste di colore chiaro e una sopraveste a maniche corte, arricchita da alcuni gioielli, tra cui un elaborato collare e due anelli con pietre preziose. La mano destra regge un fazzoletto, mentre la sinistra stringe un guanto e una corona del rosario che pende dal polso destro. Questi elementi sono stati letti come riferimenti, da un lato, alla religiosità della Gonzaga e, dall'altro, alla sua fedeltà nei confronti dello sposo. È pertanto possibile ipotizzare che l'esecuzione sia prossima alle nozze, avvenute nel 1582.

L'opera si contraddistingue per una forte attenzione materica, evidente, ad esempio nella pennellata molto mossa: si osservino, il bordo sottilissimo del velo sul capo, le pieghe delle maniche o i pizzi del colletto. Per questa ragione non risulta del tutto convincente il riferimento all'entourage di Bernardino Campi che è stato avanzato da Roberta Piccinelli. L'ambito potrebbe piuttosto essere quello della pittura emiliana di ambito manierista.

Bibliografia: R. Piccinelli, in Vincoli d'amore 2013, pp. 140-141, n. 5; Zamperini 2021, p. 117 e fig. p. 119.

Michela Zurla



6 Antonio Maria Viani

(Cremona, 1555 circa - Mantova, 1630)

Il Padre Eterno con la croce tra gli angeli

1590-1595 circa

disegno a matita nera, penna e inchiostro bruno, lavatura d'inchiostro grigio e lumeggiature di biacca su carta incollata su cartoncino; 295x293 mm

inv. st. 121703 (acquisito tramite cessione allo Stato a scomputo del pagamento di imposte, 2016)

Iscrizioni: sul retro varie scritte a matita, non tutte leggibili; tra esse: «Italien XVI°», «Moulin», «Labbé / lavis bleau et gaulle».

Provenienza: Alessandria, collezione privata.

Il disegno raffigura Dio Padre con una voluminosa croce in mano, scorciata e con la parte superiore che affonda tra le nuvole. È circondato da angeli: alcuni vicini, uno di spalle in primo piano lo copre parzialmente, mentre altri, schiere a rispettosa distanza, formano cirri di protomi angeliche. Il passe-partout largo 17 mm non si sovrappone al foglio ma lo inquadra esattamente; le dimensioni effettive del foglio sono quindi inferiori a quelle massime, sopra indicate.

Presentato in esportazione presso la Soprintendenza di Milano nel 2012, il foglio è stato oggetto di notifica, sulla base di una relazione a firma di Giovanni Rodella, che assume integralmente quanto suggerito dalla singola menzione bibliografica del disegno (Marinelli 2011) e della quale si discute più avanti. Il decreto di notifica è del 28 gennaio 2013.

L'allora proprietario avviò nel 2013 la procedura di cessione allo Stato a scomputo del pagamento di imposte; la procedura vide all'opera in seduta del 23 aprile 2015 la Commissione interministeriale, che fissò il valore del disegno in euro 18.000. L'iter si concluse nel 2016 con un decreto interministeriale e quindi con l'effettivo ingresso del disegno in Palazzo Ducale, il 28 giugno 2017.

Il disegno suggerisce le venature di un alabastro, realizzate con sapiente uso dell'inchiostro acquerellato e delle lumeggiature a biacca. Più di altri disegni di Antonio Maria Viani, al quale è stato attribuito da Marinelli (2011, p. 207), il foglio presenta evidenti legami con la grafica di Friedrich Sustris, il quale fu anche maestro di Viani, durante il soggiorno monacense di quest'ultimo.

Viani, cremonese di nascita, dovette avere un primo apprendistato nella bottega di Bernardino Campi, ma si spostò nel 1586 a lavorare alcuni anni a Monaco di Baviera, a fianco di Sustris; nel 1586 Guglielmo di Baviera scriveva che gli erano stati segnalati il Giambologna, Camillo Ballino e un terzo artista «patriae Cremonensis a comite Ludovico Lodronio nobis commendatur» (Volk-Knüttel 2009, p. 70). È quindi possibile che Viani sia approdato in Baviera dopo

un'esperienza (trentina?) presso Ludovico Lodron, al quale si deve anche la costruzione del palazzo di via Calepina a Trento, tra il 1577 e il 1584.

Viani giunse quindi a Mantova nel 1592 e qui presto divenne il regista dell'arte di corte per oltre un trentennio. Pur non essendo nota la data precisa della sua morte, essa cade con certezza nel 1630, in coincidenza del Sacco e della peste che funestarono la città. Infatti, se il 13 aprile di quell'anno Viani risulta sicuramente in vita, in data 12 luglio 1630 egli era invece già morto (Sortino 1997, p. 529).

Il nostro disegno è stato pubblicato da Marinelli, il quale lo pone a confronto con altri fogli autografi dell'artista e ne evidenzia la natura «tedesca», che rende complicata la datazione del foglio: o agli anni bavaresi, o ai primi anni mantovani. Quindi, all'incirca tra il 1590 e il 1595, prima dunque che il suo stile grafico inizi a evolversi in chiave italiana; infatti, il disegno sembra ancora davvero molto legato alla grafica di Sustris. Marinelli ritiene che si tratti di un foglio destinato a coprire da un punto di vista inventivo la sezione superiore di una scena più complessa. In basso a sinistra, nell'angolo, s'intravede quella che è forse la traccia a penna di una cornice sostenuta da mensole, che potrebbe suggerire un'ambientazione architettonica.

D'altra parte, fatico a ricordare immagini confrontabili con la nostra: l'iconografia di Dio Padre che sostiene la croce – ma non riconducibile a uno *Gnadenstuhl* o alla raffigurazione della Trinità – sorprende per la sua particolarità. Pur ritenendo attendibile la proposta iconografica abbracciata sin qui, potrebbe non essere inutile indagare ulteriormente l'iconografia e verificare anche una diversa soluzione, per esempio quella di un santo in gloria con il suo strumento del martirio. Difficile pensare a Cristo, invece, e non tanto per la folta barba, quanto perché la destra benedicente non sembra mostrare le stimmate.

Bibliografia: Marinelli 2011, p. 207.

Stefano L'Occaso



7 ambito di Frans Pourbus Ritratto di Vincenzo I Gonzaga

1600 circa olio su tela; 72x129 cm senza cornice, 87,3x143,7 cm con cornice inv. statale 122767 (acquisto in trattativa diretta, 2022)

Provenienza: Ravenna, collezione Enrico Levi (Mantova, 8 marzo 1886 - Ravenna, 2 ottobre 1940).

Il dipinto, insieme al suo pendant raffigurante il Ritratto di Eleonora de' Medici (cat. 8), è stato presentato all'Ufficio Esportazione di Genova nel marzo 2021 per l'ottenimento dell'attestato di libera circolazione. A fronte del diniego di rilascio di attestato è stato avviato il procedimento di dichiarazione di interesse culturale e, contestualmente, quello di acquisto coattivo, che, tuttavia, non ha avuto esito positivo. La Direzione del Palazzo Ducale ha pertanto intrapreso trattative private con la proprietà ed è riuscita ad assicurarsi le due opere, che sono state acquistate all'inizio del 2022 grazie al finanziamento della Direzione Generale Musei.

L'opera fu presentata nel 1937 alla *Mostra ico-nografica gonzaghesca* allestita a Palazzo Ducale; a quella data risultava di proprietà del mantovano Enrico Levi e si trovava a Ravenna, come si legge nel catalogo dell'esposizione. Successivamente fu trasferita a Mantova, dove è rimasta fino al momento dell'acquisto da parte del Palazzo Ducale.

La tela è da collegare a una serie di ritratti che raffigurano Vincenzo I con una ricca armatura recante il crescente lunare con il motto «SIC», un'impresa che il duca assunse in occasione della spedizione militare contro i turchi in Ungheria nel 1595 (R. Signorini, in *Monete e medaglie* 1996, pp. 128-129). All'interno di questo gruppo possiamo ricordare l'esemplare di collezione privata a Roma che presenta il duca in piedi di fronte a una veduta della città di Mantova e che è stato attribuito al pittore fiammingo Frans Pourbus (Anversa, 1569 - Parigi, 1622) con la datazione 1600-1601 (Ducos 2011, pp. 202-203,

n. P.A. 18). Quest'ultimo artista fu ritrattista dei Gonzaga tra il 1600 e il 1608 (Morselli 2015). Il riferimento cronologico dell'opera in collezione privata può essere adottato anche per il dipinto acquisito da Palazzo Ducale, data la somiglianza, dal punto di vista dell'età, tra le due effigi del duca, nato nel 1562.

Rispetto all'opera citata, il dipinto di Palazzo Ducale si contraddistingue per il formato orizzontale, che giustifica l'aggiunta di due tendaggi ai lati dell'effigie ducale. Una simile scelta, alquanto inconsueta nella ritrattistica di Vincenzo e della propria consorte Eleonora de' Medici come anche dell'intera casata, è determinata dalla destinazione dei dipinti che, con ogni probabilità, erano in origine collocati, in posizione simmetrica, al di sopra di due porte.

Se da un lato la tipologia del ritratto trova riscontro nella produzione di Frans Pourbus, sotto l'aspetto stilistico il dipinto non rivela la piena autografia di quest'ultimo. Si riscontra, infatti, una maniera più semplificata nei panneggi dei tendaggi, così come negli incarnati, che sono privi della morbidezza di modellato tipica di Pourbus. È pertanto probabile che la tela e il suo pendant vadano riferiti a un diverso artefice che gravitava intorno alla corte gonzaghesca e che si ispirava ai modelli messi a punto dal fiammingo.

Bibliografia: Mostra iconografica gonzaghesca 1937, p. 36, n. 159; Bertelli 2011, pp. 234-235 e p. 404, fig. 7a; Bertelli 2012, pp. 43-44; P. Bertelli, in *Vincenzo I Gonzaga* 2012, p. 149, n. 33; Bertelli 2014, pp. 75, 134, 160 nota 96, 199.

Michela Zurla



8 ambito di Frans Pourbus Ritratto di Eleonora de' Medici

1600 circa

olio su tela; 72x129,2 cm senza cornice, 87,3x143,7 cm con cornice inv. statale 122768 (acquisto in trattativa diretta, 2022)

Provenienza: Ravenna, collezione Enrico Levi (Mantova, 8 marzo 1886 - Ravenna, 2 ottobre 1940).

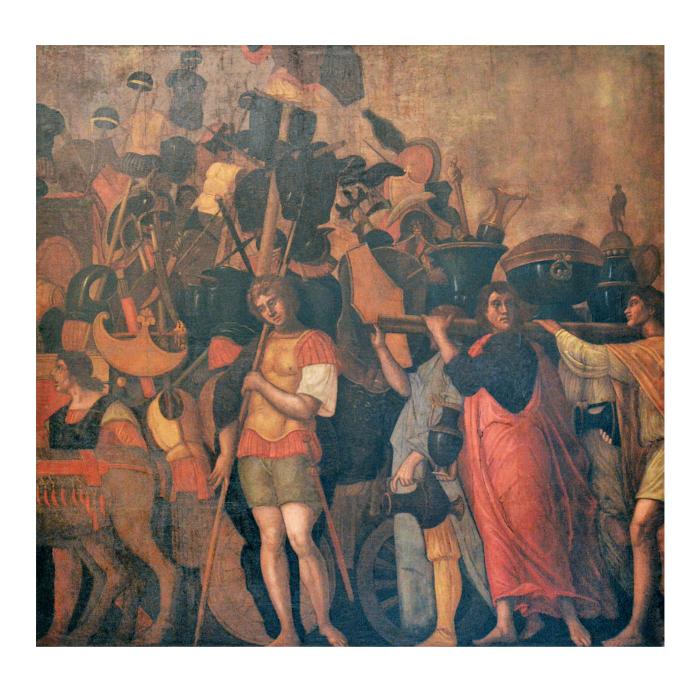
Il Ritratto di Eleonora de' Medici nasce come pendant del ritratto del consorte Vincenzo I, di cui condivide anche la storia recente fino all'ingresso nelle collezioni di Palazzo Ducale nel 2022 (si veda cat. 7).

Eleonora indossa un abito arricchito da gioielli e da un elegante copricapo che ricade sul retro. Due tendaggi si aprono ai lati per permetterci di vedere l'effigie della duchessa, raffigurata a mezzo busto. Anche in questo caso è possibile trovare riscontri con la produzione di Frans Pourbus, in particolare con la tela conservata presso la Galleria Palatina di Firenze (inv. 1912 n. 187), databile intorno al 1601-1602 (Ducos 2011, pp. 203-204, n. P.A. 19).

Il nostro dipinto si differenzia dal prototipo della Galleria Palatina per i dettagli dell'abbigliamento, ma anche per una materia pittorica più compatta e priva delle opalescenze e delle trasparenze tipiche della tavolozza di Pourbus, così come si differenzia dai non molti altri ritratti noti della duchessa di Mantova, tra cui, ad esempio, quello passato in asta nel 2015 presso Il Ponte (Milano, *Mobili, oggetti e dipinti. Sculture e arredi da giardino*, asta n. 351, 21-22 ottobre 2015, lotto 1035), anche per l'accentuata resa del prognatismo mandibolare. È invece da notare la stretta somiglianza con un ritratto di ignota ubicazione di cui è conservata una fotografia presso la Fototeca Federico Zeri di Bologna (scheda 27829), che riguarda soprattutto i dettagli dell'abito e del copricapo.

Bibliografia: Mostra iconografica gonzaghesca 1937, p. 38, n. 172; Bertelli 2012, p. 44; P. Bertelli, in *Vincenzo I Gonzaga* 2012, pp. 150-151, n. 34; Bertelli 2014, pp. 75, 134, 160 nota 96, 199.

Michela Zurla



9 copia da Andrea Mantegna Trionfi di Cesare: III. Portatori di monili e vasi

1629-1630 circa olio su tela; 267x278 cm inv. statale 122377 (acquisto in trattativa diretta, 2020)

Provenienza: Venezia, Daniel Nys, 1629?; Venezia, collezione Manin (fino a prima del 1836)?; Udine, Pietro Cernazai (1804-1858), almeno dal 1836; Udine, Francesco Maria Cernazai (1802-1881), dal 1858 al 1881; eredi Cernazai, dal 1881 al 1886; Udine, Seminario Vescovile (dal 1886 [in seguito a decreto Reale di accettazione della donazione, del 31 agosto; cfr. Ganzer 1984] al 1900); asta, Udine, Cernazai, 24-31 ottobre 1900, lotto 106.

Il dipinto è stato presentato nel 2020 presso l'Ufficio Esportazione di Milano, per un valore di euro 30.000, ed è stato in quella occasione oggetto di dichiarazione di interesse culturale, ossia di "notifica". In seguito, in trattativa diretta, il Museo di Palazzo Ducale ha proposto l'acquisto per euro 15.000 e la vendita è avvenuta a fine 2020.

Come correttamente dichiarato in esportazione, la copia è tratta da una delle nove tele costituenti i Trionfi di Cesare, dipinti da Andrea Mantegna per i marchesi di Mantova; gli originali, conservati da principio nel Palazzo poi Ducale, furono esposti in una galleria appositamente realizzata in Palazzo San Sebastiano, dal 1506 circa fino alla fine del Cinquecento, quando furono nuovamente trasferiti in Palazzo Ducale, sotto il duca Vincenzo I. Proprio negli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo furono oggetto di una forte «propaganda»; la politica di rilancio dei Trionfi ebbe un momento chiave nella produzione (1595-1599) di una serie di xilografie a chiaroscuro, opera del pittore Bernardino Malpizzi e dell'incisore Andrea Andreani, e nella creazione di una serie di copie di minute dimensioni, su legno o su rame: se ne conservano ancora diversi esemplari - a Monaco di Baviera, Teplice, Brescia, Siena - alcuni dei quali riferiti al pittore mantovano Ludovico Dondi e datati nei primi due decenni del Seicento.

Un'ulteriore copia di tutti i *Trionfi* – si tratta di affreschi strappati provenienti da palazzo Petrozzani – si conserva in Palazzo San Sebastiano a Mantova (L'Occaso 2011b, pp. 233-236, nn. 260-268). Si ricordano inoltre le tre copie rubensiane su tela, di minor formato (cm 86x91 circa) e di più tarda cronologia, della Národní Galerie di Praga (V. Farinella, in *Andrea Mantegna* 2019, pp. 166-167, n. III.IIA-b).

Il dipinto in esame può essere identificato con una di due tele passate in asta nel 1900 e riprodotte nel catalogo di vendita (Genolini 1900, pp. 25-26, nn. 106-107): sia il taglio dell'opera che i dettagli sembrano coincidere. Si tratta della vendita della collezione Cernazai di Udine, avvenuta il 31 ottobre 1900; le due tele si facevano allora risalire alla collezione Manin. Anche rispetto alle misure indicate nel catalogo di vendita (cm 275x265), vi è ottima coincidenza con la nostra tela. I margini esterni della tela erano stati ri-

svoltati e in parte sacrificati: le dimensioni originali dell'opera sono state ripristinate in occasione del restauro completato nel 2021. Quanto alla presenza nella collezione Cernazai e alla sua ipotetica provenienza dalla collezione Manin, occorre segnalare un documento del 1836, una lettera in cui Pietro Cernazai accenna a «quei quadrelli in tavola della favola di Psiche che sono sotto il quadro di Mantegna» (Perusini 2007, p. 191 nota 15), alludendo forse già al dipinto in esame. Questo documento, se si riferisse alla copia dai Trionfi di Cesare, porterebbe a escludere una precedente provenienza dalla collezione Manin, dato che l'acquisto da parte di Pietro Cernazai della collezione Danieli Pellegrini di Zara, che a sua volta includeva pezzi già Manin, avvenne solo nel 1854 (ivi, p. 191 nota 18). La questione della provenienza Manin è d'altronde ritenuta dubbia anche dalla Conticelli, la quale tuttavia discute delle riprese dai Trionfi da parte di Tiepolo, ragionando intorno alla fortuna delle invenzioni mantegnesche in area veneta (Conticelli 2000, p. 195 nota 16). Infatti, gli studi sulla collezione Manin ribadiscono semplicemente quanto delineato dalla precedente letteratura, senza aggiungere elementi concreti in merito alla storia dell'opera ante 1836 (Frank 1996, p. 72 nota 85).

La gamma cromatica del dipinto è molto vicina all'originale; l'opera in esame è infatti una copia della tela terza dei Trionfi di Cesare: i Portatori di monili e vasi. Ciò significa che la copia fu tratta dall'originale e non mediata da altre opere, dipinti o incisioni, che spesso modificarono la tavolozza degli originali. I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna furono ceduti nel 1628 al mercante Daniel Nys, il quale, da Venezia, li inviò al re Carlo I Stuart, nel 1629. Prima di spedire via nave gli originali in Inghilterra - essi tuttora si conservano nella Orangerie di Hampton Court - Nys ne fece trarre copie in scala 1:1, destinate a colmare il doloroso vuoto lasciato nel Palazzo Ducale di Mantova (Luzio 1913, pp. 157-161; Agosti 2005, pp. 453 e 484 nota 89). Infatti, la vendita aveva destato «gran stupor di tutta l'Italia et disgusto estremo delli habitatori della città di Mantova» (Luzio 1913, p. 159). Girolamo Parma scriveva a Vincenzo Caffini, il 23 aprile 1629, a proposito delle copie inviate da Nys: «La più giuridica attione contra il Nys sarebbe circa la mala qualità delle copie già date, della cui sorte saranno anco l'altre de Trionfi» (Luzio 1913, p. 163): ci si attendeva dunque l'arrivo a Mantova di opere di scarsa qualità, né d'altronde abbiamo effettiva prova dell'arrivo delle copie stesse, che potrebbero essere rimaste a Venezia, se consideriamo le vicende che di lì a breve sconvolsero tanto Mantova (la guerra di successione e il sacco della città) quanto il mercante.

Segnalando le due tele Cernazai vendute nel 1900, Martindale (1979, p. 103) suppose si trattasse delle copie fatte realizzare da Daniel Nys al momento della vendita a Carlo I Stuart. Sulla base delle foto del catalogo del 1900, lo studioso scriveva: «Judging from the photographs their quality was indifferent; and their present whereabouts is unknown. It is nevertheless possible that they are survivals from Nys' set. No other full scale copies are known».

Nel 2005 sono state invece rese note quattro tele di formato appena superiore agli originali, che si conservano nella Alte Galerie di Graz; le loro dimensioni sono di cm 274/277x287. Arlt, pubblicando le quattro tele austriache, ha menzionato anche le due tele Cernazai, una delle quali coincide con l'opera in oggetto (Arlt 2005, p. 74). In effetti, le due tele Cernazai sono iconograficamente complementari alle quattro di Graz; inoltre, la materia pittorica sembra molto simile, come anche il supporto su tela. Le misure delle tele austriache sembrano lievemente superiori, ma è possibile, a giudicare dalla tela ri-

svoltata sul perimetro, che anche quella in esame avesse in origine dimensioni lievemente superiori e dunque coincidenti con quelle dei dipinti di Graz. Sembra quindi ragionevole ipotizzare: 1) che la tela in oggetto sia una delle due passate in asta nel 1900 e provenienti dalla collezione Cernazai (e prima, forse, da quella Manin); 2) che la tela in oggetto faccia «serie» con quelle di Graz; 3) che queste sei tele, le quattro austriache, quella in esame e quella Cernazai non ancora emersa, fossero state commissionate da Daniel Nys a Venezia.

Lo stato di conservazione non era «buono», come dichiarato nella scheda di accompagnamento del bene presentato in esportazione, ma in seguito all'acquisto, il dipinto è stato sottoposto a restauro, a cura di Nicoletta Garattini di Brescia (2021). In occasione di questo intervento, diretto da Daniela Marzia Mazzaglia, è stato possibile mantenere la tela originaria senza rifoderatura e riportare l'opera alle sue dimensioni originali.

È attualmente in corso lo studio in comparazione con le tele di Graz, per verificare se si tratta, come ipotizzato, di opere aventi la stessa origine.

Bibliografia: Genolini 1900, pp. 25-26, n. 106; Martindale 1979, p. 103 e nota 8; Lightbown 1986, p. 432; Conticelli 2000, p. 195 nota 16; Arlt 2005, p. 74 e fig. 58.

Stefano L'Occaso



Andrea Mantegna, Triondi di Cesare: III. Portatori di monili e vasi, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust.



10 attribuito a Girolamo Brusaferro

(Venezia, 1677-1745)

San Giovanni della Croce intercede presso la Trinità per Mantova

1726-1728 circa ? disegno a penna e inchiostro bruno; 310x150 mm inv. generale 16208 (deposito della Direzione Regionale Musei Lombardia, 2018)

Il disegno è passato nel 2018 presso l'Ufficio Esportazione di Milano con un riferimento a scuola emiliana del XVII secolo, ma ne proposi l'acquisto, ritenendolo possibile opera del pittore veneziano Girolamo Brusaferro; fu quindi oggetto di prelazione da parte della Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio, per euro 500, e fu destinato all'allora Polo Museale della Lombardia, ora Direzione Regionale Musei Lombardia, per essere quindi dato in deposito il 6 settembre 2018 al Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Il disegno, a penna, si collega infatti a una precisa commissione mantovana dell'artista: quella più "eccentrica" rispetto alla sua attività, in larga misura veneziana. Il foglio è allegato alla pala raffigurante San Giovanni della Croce che intercede presso la Trinità per Mantova, posta nella chiesa carmelitana di Santa Teresa di Mantova.

Il dipinto (273x135 cm) è menzionato già da Cadioli nel 1763 (p. 125), come opera di Brusaferro, ed è poi costantemente ricordato nella letteratura locale, la quale suggerisce anche – negli studi della Perina (1965, p. 573) – la datazione dell'opera al 1727. La Pietropolli (2002, p. 66, n. 57) data l'opera al 1726 e non ne segnala alcun disegno preparatorio.

La prima cappella a destra nella chiesa di Santa Teresa di Mantova è dedicata a San Giovanni della Croce. L'emblema della croce pertinente al santo è al sommo della volta. L'altare di marmi colorati fu costruito a spese della nobildonna veneziana Elena Tomitani Cappello che allo scopo aveva destinato col suo testamento del 1707, quando ancora Giovanni della Croce era semplicemente beato, la somma di 3000 scudi (Berzaghi 2011b, pp. 19-20). Il denaro fu consegnato solo nel 1730 ad Antonio Mattioli, probabilmente l'economo dei carmelitani scalzi, ma, stando a un'annotazione sul Libro magistrale, già nel febbraio 1726 il medesimo Mattioli (che non era quindi, come pure è stato scritto, uno scultore) aveva ricevuto l'incarico di provvedere all'altare (Berzaghi 2011b, p. 20). Forse nemmeno nel 1728, al momento della solenne celebrazione per l'elezione di san Giovanni della Croce a compatrono della città, il 12 dicembre, la cappella era già provvista dell'ancona marmorea impreziosita di intarsi colorati e della pala dipinta, la cui datazione potrebbe quindi slittare al 1729 se non al 1730. Nella cappella furono comunque affisse due targhe a ricordare l'adozione da parte dell'imperatore Carlo VI di san Giovanni della Croce come protettore suo e della città e la ratifica del patronato da parte del vescovo Di Bagno.

La pala d'altare raffigura San Giovanni della Croce che intercede presso la Trinità per Mantova e l'attribuzione al pittore veneziano Girolamo Brusaferro non è mai stata messa in dubbio: il dipinto costituisce anzi un punto fermo nel catalogo dell'artista. Questi aveva già operato per l'ordine carmelitano, avendo al suo attivo le pale del ciclo della chiesa veneziana dei Carmini. Brusaferro era iscritto alla Fraglia pittorica di Venezia e il ricorso all'artista della Serenissima si deve senza dubbio alle origini lagunari della nobildonna Elena Tomitani Cappello. In quei decenni, l'arte veneziana non sembra fosse troppo diffusa a Mantova, ma occorre almeno ricordare alcuni episodi: la committenza a Gregorio Lazzarini di una pala per la chiesa di San Marco, forse intorno al 1700 (L'Occaso 2011b, p. 9), la possibile influenza di Giovanni Segala per la formazione di Giuseppe Bazzani, nonché due copie grafiche di Giovan Battista Tiepolo da opere mantovane, che quantomeno attestano un suo fugace passaggio in città (L'Occaso 2014b, p. 14). Diversa era la situazione per quanto riguarda la musica, ambito nel quale l'influenza veneziana era decisamente solida.

Nella pala di Santa Teresa, la pittura sontuosa, dai colori decisi e brillanti, appartiene al momento in cui Brusaferro, inizialmente allievo di Nicolò Bambini, si avvicina alla tradizione di orientamento veronesiano di Sebastiano Ricci, non ancora influenzato, come nel periodo successivo, dalla pittura leggera di Antonio Pellegrini e del giovane Tiepolo (Berzaghi 2011b, p. 20).

La composizione si lega in qualche modo ad altri modelli mantovani, come la pala di Francesco Borgani con san Francesco d'Assisi e raffigurante il profilo di Mantova, dalla canonica visuale orientata da Borgo San Giorgio (Museo di Palazzo Ducale, inv. generale 4189). Ma il modello poté essere, come correttamente notato da Berzaghi (2011b, p. 21) un'altra pala di Borgani, ora perduta, realizzata per il duomo cittadino e riprodotta anche in stampe. Il paesaggio ha la-

sciato in dubbio la critica circa la sua pertinenza alla mano di Brusaferro: per la Verenini, sarebbe aggiunta da altra mano, per la Pietropolli è invece congrua alla stesura pittorica e allo stile dell'artista veneziano; e il disegno preparatorio le dà apparentemente ragione. Il ricorso a una fonte incisoria potrebbe spiegare la rigidezza del dettaglio, che difficilmente fu preso dal vero.

Aikema (1999) segnala tre soli fogli certi di Brusaferro: all'Albertina di Vienna, al Bowdoin College Museum of Art di Brunswick (Maine), al Rijksprentenkabinet di Amsterdam; ne aggiunge un quarto, in collezione privata, per la pala veneziana di San Salvador. Altre attribuzioni – tra cui un *corpus* dell'Accademia Carrara di Bergamo e un foglio della Kunsthalle di Brema – sarebbero invece di attribuzione discussa se non errata (Aikema 1999, p. 186 note 17 e 18).

La Pietropolli (2002, pp. 37-43) esamina complessivamente il corpus grafico dell'artista, ribaltando la posizione di Aikema e accogliendo la precedente proposta di Martini (sostenuta anche da Ruggeri), di assegnare a Brusaferro il nucleo bergamasco già riferito allo Pseduo-Giovan Battista Sassi. Il corpus disegnativo di Brusaferro – che parrebbe quindi più esteso e complesso di quanto Aikema dia a intendere – è stato ulteriormente ampliato da Pasian (2010, pp. 73-74),

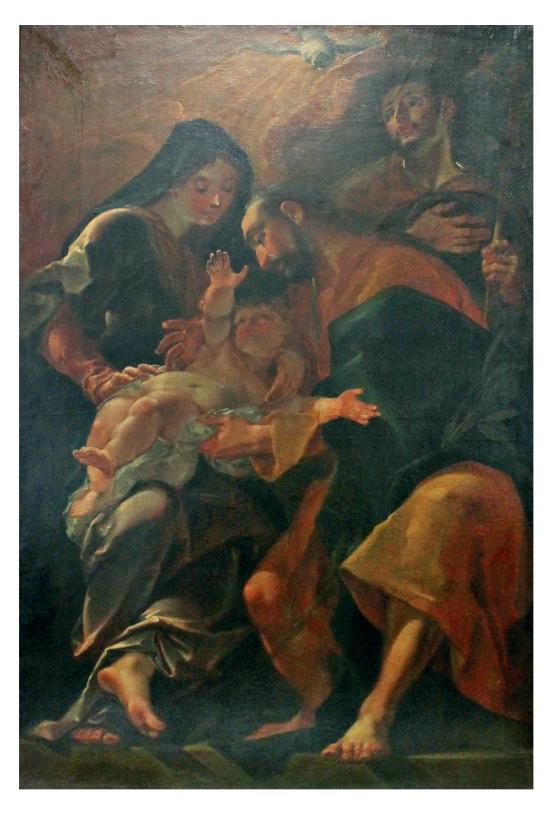
ma rimane contenuto. Non sono molti, soprattutto per un artista del Settecento, i fogli sicuri del pittore, riferibili a opere pittoriche. Tra questi, ci sono anche disegni destinati forse al mercato della grafica e non necessariamente alla trasposizione pittorica (Pasian 2010, p. 73).

Rispetto ai fogli noti, il nostro disegno presenta simile tratto a penna spezzato e atmosferico, senonché i disegni di Brusaferro sono di solito modellati da acquerellature che s'inspessiscono con l'andare degli anni e che mancano nel nostro foglio. Occorre inoltre segnalare il fatto che la pala fu oggetto di una traduzione in stampa, a opera di Francesco Zucchi, e non si possono non rilevare diversi punti di contatto tra la stampa e il nostro disegno, che con quella potrebbe quindi essere in relazione. Vi è inoltre buona coincidenza delle misure dell'incisione (se ne conserva a esempio un esemplare nel Museo di Capodimonte a Napoli, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Firmian, vol. 96, F. 31). Non è quindi da escludere che il nostro foglio sia una ripresa della stampa, anziché un disegno preparatorio per il dipinto o per la stampa stessa.

Bibliografia: inedito.



Girolamo Brusaferro, San Giovanni della Croce intercede presso la Trinità per Mantova, Mantova, Chiesa di Santa Teresa.



Giuseppe Bazzani (Mantova, 1690-1769) Sacra Famiglia con san Rocco

1730 circa olio su tela; 190x123 cm inv. statale 121083 (acquisto coattivo in esportazione, 2014)

Provenienza: Acquanegra sul Chiese (Mantova), chiesa di San Rocco.

Il dipinto fu esposto nel 1950 a Mantova alla Mostra del Bazzani (Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno-15 ottobre 1950), come ricordato da Caroli (1990, p. 156), il quale elencò l'opera, con tanto di immagine, segnalandola presso una collezione privata milanese e come «cm 180x120». Il soggetto è semplicemente indicato come «Sacra famiglia», ma Caroli rileva l'importanza dell'opera, ricordando che essa fu pubblicata nel 1950 da Ivanoff, in appendice al catalogo della mostra su Bazzani, con troppe cautele circa l'autografia. A detta di Caroli, «la paletta (tale era infatti probabilmente la sua destinazione originaria, in una cappella di famiglia ad Acquanegra sul Chiese) è notevolissima, e costituisce una importante aggiunta alla rara attività giovanile del Bazzani».

Il dipinto infatti è da Caroli correttamente ritenuto coevo all'*Educazione della Vergine* dell'oratorio di Sant'Anna a Castelgoffredo, opera quest'ultima dipinta nel 1729.

L'opera fu presentata all'Ufficio Esportazione di Milano nel 2014 dalla famiglia Azzini, anticamente proprietaria dell'oratorio di San Rocco ad Acquanegra sul Chiese. Tale proprietà risulta da carte d'archivio risalire quantomeno alla fine del XIX secolo. Ci sono documenti del 1893 (Archivio Storico Diocesano di Mantova, *Benefici*, b. 36/3) firmati da Francesco Azzini, dai quali risulta che l'oratorio di San Rocco era nel 1839 di proprietà della famiglia Facconi e che nel 1893 era invece di sua medesima proprietà. Il dipinto fu acquistato in prelazione dalla Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee per euro 24.200.

L'oratorio di San Rocco si trova in via Gramsci ad Acquanegra ed è un edificio apparentemente di origine cinquecentesca. Il faldone archivistico testé ricordato e presente presso l'Archivio Storico Diocesano, conserva un inventario della chiesa datato 1762, nel quale è descritto «n. 4. A parte Epistolae, fuori del presbiterio, v'è una capella senza ornati con volta, e una finestra con vetriata verso mezzodì, pavimento di mattoni cotti elevato un picciolo gradino da quello della chiesa, nella quale capella vi è l'altare sotto il titolo di San Rocco con pala efigiata con le imagini di Maria Vergine, San Giuseppe e San Rocco con ancona antica di legno colorita a diversi colori e nel mezzo della cimazza in picciol

quadro v'è dipinta la figura del Padre Eterno, ed appeso al muro *in cornu evangelii* v'è un quadro rapresentante la morte di San Giuseppe con cornice a vernice. [...] la quale capella è chiusa da balaustrata di marmo bianco di colonette n° 4 e pilloni n° 4 con rimesse di marmo rosso con portina di ferro lavorato a fiori con sua chiusura».

Il titolo dell'oratorio lascia pensare che il santo in secondo piano nella tela di Bazzani sia quindi san Rocco e l'opera potrebbe coincidere con la tela descritta nel 1762. Nel medesimo inventario non ci sono altre opere accostabili a quella in esame; gli altri altari erano dedicato allo Spirito Santo (l'altare maggiore, con *Pentecoste* tuttora in sito) e al Crocifisso (un altare in stucco contenente un *Crocifisso* ligneo ancora in sito).

Della pala sull'altare di San Rocco non c'è espressa menzione nella visita pastorale del vescovo Antonio Di Bagno, del 1725 (21 febbraio), anch'essa conservata in Archivio Storico Diocesano di Mantova (c. 72v), dove si accenna solo a «duo altaria competenter ornata»; la nostra pala è invece verosimilmente citata nella visita del vescovo Giovanni Battista De Pergen, del 1776 (c. 3r): «Tutti tre li altari esistenti in detto oratorio sono decentemente ornati». L'oratorio era allora pubblico e tale rimase nel corso dell'Ottocento; pur se di proprietà privata, prima dei Facconi e poi degli Azzini, vi era l'obbligo di messe festive.

Il dipinto pare quindi che fosse sull'altare in comu Epistolae dell'oratorio, e che sia stato gestito dalla famiglia Azzini almeno dal 1893. L'altare sul lato destro dell'oratorio esiste ancora (cfr. scheda OA C 0300143982) ma ospita oggi un dipinto non pertinente, che rappresenta la Madonna col Bambino.

Da un punto di vista stilistico, l'opera sembra collocabile nella fase giovanile di Bazzani e pertanto potrebbe essere databile tra il 1725 e il 1730 (per una revisione della cronologia delle opere di Bazzani, si veda: L'Occaso 2014b).

Bibliografia: Ivanoff 1950, p. 71, come Natività, al n. 23.a (nell'inserto Quadri aggiunti presente nella copia in Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, segnata DP. 1648); Caroli 1990, p. 156; S. L'Occaso, in Berzaghi - L'Occaso 2014, p. 64.



Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia (Schivenoglia, 1676 - Mantova, 1758) Nettuno su cavalli marini

1745 circa olio su tela; 238x164 cm inv. statale 122362 (acquisto coattivo in esportazione, 2019).

Il dipinto in esame è stato correttamente riferito a Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, per la prima volta nel 1963, da Carlo Volpe e da Nora Clerici Bagozzi, quando l'opera era nella collezione romana della marchesa Nera del Pennino di Grottareale, L'attribuzione è stata ribadita dalla stessa Clerici Bagozzi nel 1978 e quindi ripresa da Chiara Tellini Perina nel 1984. Nella monografia sul pittore pubblicata da Giuliano Spadini nel 2008, il dipinto è elencato tra le «Opere non accessibili». Presentato all'Ufficio Esportazione di Roma nel 2019, è stato oggetto di provvedimento di notifica e di acquisto in prelazione da parte della Direzione Generale Arhceologia Belle Arti e Paesaggio, con successiva destinazione al Museo di Palazzo Ducale.

Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, nacque appunto a Schivenoglia, in provincia di Mantova, da Angelo e da Laura Tomirotti il 2 febbraio 1676 (Martelli 1978, p. 57; L'Occaso 2016). Il suo apprendistato fu sotto la guida di Giovanni Canti, pittore parmense morto a Mantova nel 1716 e noto soprattutto per le sue Battaglie e per la rapidità di esecuzione delle sue opere. La carriera dello Schivenoglia fu limitata alla provincia di Mantova; uniche eccezioni sono una pala destinata a Guastalla e una Pietà su tavola, conservata nella canonica di Luzzara. Saldamente incardinato nella città che era stata dei Gonzaga, l'artista si distinse dal più celebre Bazzani per una pittura più estrosa e caricaturale, con figure deformate e con esiti spesso grotteschi. Nella sua maturazione Raineri meditò con acume sull'opera del seicentesco Francesco Maffei e probabilmente anche di Alessandro Magnasco.

Anche a ragione di ciò e vista la tendenza opposta dell'artista rispetto a certo pietismo che fu del Bazzani, lo Schivenoglia fu particolarmente apprezzato per le sue *Battaglie*, i suoi *Ritratti* e per i soggetti profani. La pittura spigolosa e arguta dello Schivenoglia ha esiti lontani dagli umori mistici che contraddistinguono la produzione tarda di Bazzani.

Non mancarono allo Schivenoglia riconoscimenti ufficiali. Nel 1752 fu istituita, per concessione dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, l'Accademia di pittura, scultura e architettura di Mantova, della quale il primo direttore fu nel 1753 proprio lo Schivenoglia, alla cui morte suc-

cesse Giuseppe Bazzani. In quegli anni a Raineri fu assegnato un «quartiere» all'interno della «Regia Ducale Corte, posto nel così detto appartamento del Paradiso», ovvero nella Domus Nova (L'Occaso 2011b, p. 8).

La nomina dello Schivenoglia a direttore dev'essere intesa come un riconoscimento locale dei suoi meriti, ma oggi lo si ritiene una personalità, per quanto di spicco nella produzione pittorica del Settecento mantovano, di caratura inferiore a Bazzani. Per entrambi i maestri la critica ha suggerito confronti con la produzione mitteleuropea: in particolare si è voluta leggere in questi pittori mantovani un'anticipazione di Paul Troger e di Franz Maulbertsch.

Sei giorni dopo aver dettato il proprio testamento, alla presenza del pittore e allievo Giovanni Cadioli (Spadini 2008, pp. 106-108), Raineri morì, a Mantova, il 28 febbraio 1758 (Martelli 1978, p. 57).

Le collezioni pubbliche conservano rarissime opere dell'artista, il cui corpus spazia (o meglio, è disperso) principalmente tra collezioni private ed edifici ecclesiastici. Palazzo Ducale conservava nelle sue collezioni solo una pala d'altare del pittore (L'Occaso 2011b, pp. 393-395, n. 499) e il Museo Diocesano della città accoglie due dipinti provenienti dalla parrocchiale di Serravalle a Po (P. Bertelli, in Berzaghi - L'Occaso 2014, p. 93, nn. 61-62) e un piccolo ex voto dal santuario delle Grazie di Curtatone, che gli è stato attribuito per analisi formale (R. Berzaghi, ivi, pp. 139-140, n. 114). Non ci sono altre sue opere in collezioni pubbliche; o meglio, non soltanto vi è un'unica opera del pittore in collezioni statali, ma in esse sono completamente assenti opere di soggetto profano, ossia quelle che meglio caratterizzano la sua briosa produzione e per le quali il pittore fu celebre.

La tela con *Nettuno su cavalli marini*, qui in esame, è stata presentata sin dal 1963 come un plafone da soffitto, il che pare certamente credibile. Non è stato possibile sin qui determinare l'esatta provenienza dell'opera, ma si può ipotizzare che essa provenga da un palazzo mantovano e un'indagine archivistica potrà delinearne la storia, che oggi conosciamo con certezza solo dal 1963, quando essa era a Roma, nella collezione dei marchesi Del Pennino. Qui, il dipinto potrebbe essere giunto per via ereditaria, atteso

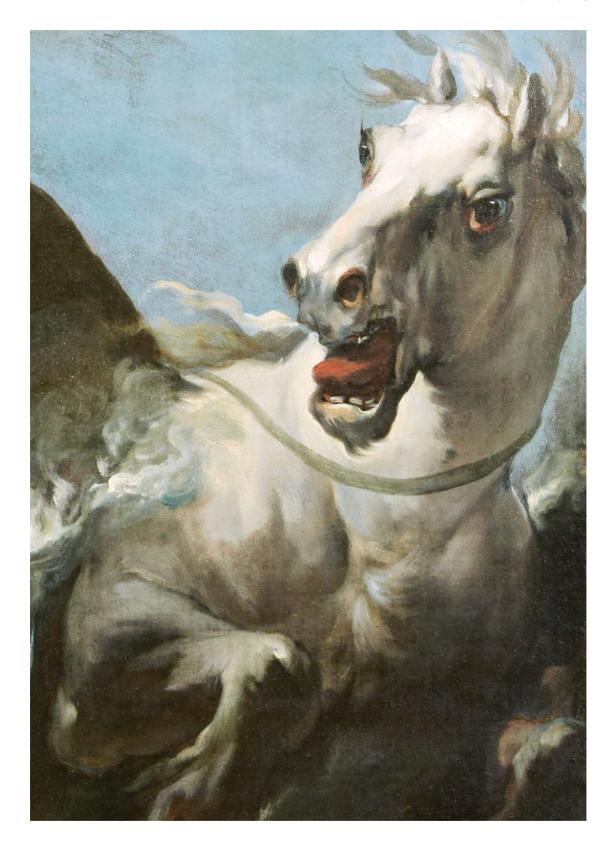
il matrimonio mantovano di Giuseppe del Pennino (n. 1913) con Alessandra de' Marchi, nel 1943. Questa fu figlia di Carlo, sposatosi nel 1913 con Maria Sordi, figlia di Ferdinando, a sua volta erede di Teresa Cavriani Arrigoni. Pertanto, la provenienza della tela è presumibilmente da rintracciare tra le collezioni delle tre famiglie – Arrigoni, Cavriani e Sordi, i cui destini si incrociarono a cavallo tra Otto e Novecento – considerando anche che contatti diretti tra lo Schivenoglia e la famiglia Cavriani sono ben attestati.

La cronologia dell'opera si può fissare attorno al 1745, per confronto con altre opere certe e databili con esattezza, come per esempio le quattro sovrapporte per il palazzo Guidi di Bagno in Mantova, del 1742: le opere sono da identificare in quattro tele mistilinee della Fondazione Cavallini Sgarbi e vanno annoverate tra gli esiti più felici e spigliati della sua produzione (Spadini 2008, pp. 104-108).

Nel 1745 dipinse la pala dell'altare maggiore della parrocchiale di Serravalle Po, raffigurante i Santi Filippo e Giacomo, cui seguirono nel 1750 le due tele laterali del presbiterio, un Battesimo di Cristo e i Santi Francesco e Carlo Borromeo (Martelli 1978, p. 60), ora conservate nel Museo Diocesano di Mantova.

Nel 1746 dipinse in palazzo Cavriani, nella «prima anticamera da visite», una «medaglia grande in mezzo al volto» e «due piccole medaglie» ai lati (L'Occaso 2012a, p. 112). Gli Dei dell'Olimpo nel comparto centrale quadrilobato e le due Allegorie nei medaglioni a goccia sono tra le opere più belle dell'artista, per la fluidità di pennellata e per la brillante, tesa gamma cromatica, che ricorda Nicola Grassi. Le opere testé citate offrono il miglior termine di confronto con il Nettuno in esame, consentendo quindi una datazione di questa tela al 1745 circa. Se vi fu l'intento di rifarsi a un modello classico - ossia il rilievo del giardino della Pigna in Vaticano - esso fu declinato in maniera irriverente, come tipico del linguaggio dell'artista. Nella parte bassa della tela, il restauro condotto nel 2020 da Maria Chiara Ceriotti (Arké) e diretto da Daniela Marzia Mazzaglia, ha evidenziato l'impiego di pigmento bianco a spruzzo dal pennello, forse per rendere lo spumeggiare delle onde.

Bibliografia specifica: Clerici Bagozzi 1963, p. 341, n. 4; Volpe 1963, p. 338; Clerici Bagozzi 1978, p. 53; Tellini Perina 1984, p. 56; Spadini 2008, p. 148.





Siro Baroni (Verona, 1700 - Mantova, 1775) Madonna col Bambino e santi

1764 olio su tela; 234x163,5 cm inv. statale 122254 (acquisto in prelazione, 2019)

Iscrizioni: in basso a sinistra «siro baroni veron.^s mant. f. anno 1764».

La pala d'altare, raffigurante la *Madonna col Bambino e santi cappuccini*, è firmata in basso «siro baroni veron.^s mant. f. anno 1764»; la firma induce a credere che l'opera sia stata dipinta per una chiesa cappuccina della provincia di Mantova. Presentato all'Ufficio Esportazione di Verona nel 2011 e allora sottoposto a notifica, il dipinto fu oggetto di alienazione nel 2019, ma, grazie alla segnalazione della Soprintendenza di Brescia, la Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio poté esercitare la prelazione, destinando l'opera al Museo di Palazzo Ducale.

Il nostro quadro, firmato e datato 1764, raffigura la Madonna con il Bambino e santi cappuccini e dovette quindi ornare l'altare di una chiesa di quest'ordine. La Madonna con il Bambino è una Immacolata: poggia il piede sul globo e schiaccia il serpente; il santo che bacia il piede di Gesù dovrebbe essere san Felice da Cantalice, al quale spesso il Bambino è porto; tra gli altri santi, a sinistra sant'Antonio di Padova, che cappuccino non è ma che viene spesso associato ai santi cappuccini. San Fedele da Sigmaringen è a destra, con la sinistra sulla mazza chiodata strumento del suo martirio. In basso, con il libro, credo sia san Giuseppe da Leonessa, anche per la presenza del patibolo. Uno degli altri due raffigurati potrebbe essere il beato Lorenzo da Brindisi.

Pale d'altare con vari santi cappuccini non sono comuni, ma si può almeno ricordare, poiché di iconografia simile, quella del viadanese Francesco Antonio Chiocchi al Museo Gonzaga di Novellara, proveniente da Sant'Anna e del 1753 (L'Occaso 2012b, pp. 127-128).

L'autore del nostro dipinto fu un veronese che apparentemente spese l'intera sua vita lavorativa a Mantova (L'Occaso 2007, pp. 90-92; Idem 2011a, pp. 61-62; Idem 2014a; Idem, in Berzaghi - L'Occaso 2014, p. 138, n. 113). Il catalogo del pittore conta già numerosi pezzi, a partire dalla *Morte di santa Giuliana Falconieri* del 1732, in

San Barnaba a Mantova, l'opera più antica datata che gli si può riferire; una cronologia simile deve spettare ai Settantaquattro martiri serviti di Praga nella stessa chiesa e al Martirio di san Bartolomeo in San Maurizio; entro il 1740 potrebbe stare l'Educazione della Vergine in Santa Barbara; nel 1749 firmò gli affreschi nel coro della parrocchiale di Medole; del 1755 circa potrebbe essere la Predica dei santi Paolo e Barnaba a Listri sulla controfacciata di San Barnaba, dove Baroni inserì le sue figure in una prospettiva dipinta dal servita Angelo Maria Bignami da Codogno; del 1769 è il Torchio mistico e santi, in Sant'Orsola. Degli anni Sessanta potrebbe essere anche la tela con Angeli che sostengono l'ostensorio, nella parrocchiale di Dosolo; degli stessi anni sono le Storie di Cristo dipinte su muro in un ambiente oggi della Biblioteca Comunale Teresiana e a lui si può ulteriormente riferire un dipinto della parrocchiale di Quistello, con Cristo e san Gregorio con le anime purganti.

Oltre a operare nella Diocesi di Mantova, l'artista fu impegnato anche in quella bresciana. Infatti, gli spettano tanto un *Ritratto di Giovan Battista Ugolotti e Giovan Battista Croppi*, rispettivamente tesoriere e capomastro della fabbrica della chiesa parrocchiale dei Santi Nazario e Celso a Castiglione delle Stiviere, quanto la pala della chiesa di Castelnuovo d'Asola, del 1748; nel 1751 licenziò la pala oggi in San Fortunato ad Acquanegra. Tutti e tre i comuni passarono solo nel 1784 alla Diocesi di Mantova.

Il pittore, oggetto di studi solo in anni recenti, si espresse con uno stile vivace e brioso in cui si riconosce il magistero del celebre pittore veronese Antonio Balestra, anch'egli attivo pure nel Bresciano.

Bibliografia: L'Occaso 2011a, p. 62 nota 2; L'Occaso 2014a, p. 75.



Felice Campi

(Mantova, 1746 - 6 maggio 1817) Allegoria della Fede

1785 circa

disegno a matita, penna, inchiostro bruno rialzi di biacca su carta preparata; 500x400 mm (37,5 cm Ø il tondo centrale) inv. statale 121082 (donazione, 2014)

Provenienza: asta Firenze, Gonnelli, 14 giugno 2012, lotto 167.

Il disegno è stato messo in vendita dalla casa d'aste e d'antiquariato Gonnelli di Firenze, in data 14 giugno 2012, lotto 167, con attribuzione ad artista bolognese del XVIII secolo. Il foglio è stato individuato da chi scrive, come preparatorio per l'affresco che orna la cupola della cappella del Santissimo Sacramento nel duomo di Mantova, quindi acquistato sempre dal sottoscritto – anche con l'aiuto di Angelo Loda, allora collega di Soprintendenza – e donato al Museo.

La cappella fu costruita alla fine del Quattrocento e fu rinnovata nel corso dei secoli, ma il principale intervento di restauro avvenne tra il 1780 e gli inizi dell'Ottocento, quando le sue decorazioni furono ampiamente rivisitate da artisti neoclassici.

La cappella del Sacramento, la cui storia è sta-

ta ricostruita in anni recente con dovizia di documentazione archivistica (Ferrari, Zanata 1991), fu ristrutturata o meglio restaurata a partire dal 1779 su progetto dell'architetto veronese Palo Pozzo e di lì a seguire il pittore Felice Campi fu incaricato di dipingere alcune tele (i quattro *Dottori della Chiesa*) e di realizzare l'affresco, raffigurante l'*Allegoria della Fede* sulla cupola della cappella stessa. Il disegno è pertanto riferibile a quegli anni ed è opera sicura del pittore mantovano Felice Campi, attivo – oltre che in patria – anche a Piacenza e nel Bresciano, per esempio a Botticino e a Pisogne (L'Occaso 2020a, pp. 350-353).

Bibliografia: S. L'Occaso, in Berzaghi - L'Occaso 2014, p. 150; L'Occaso 2020a, p. 355.



Artista anonimo Taccuino di appunti

1815-1842

album in sedicesimo composto da 82 fogli con disegni a matita di grafite; 115x165 mm inv. statale 122383 (donazione di Elena Guerreschi, 2021)

Provenienza: libreria Paolo Picciolli; asta Firenze, Gonnelli, 19-21 aprile 2021, lotto 132.











Il taccuino, inedito, è passato in asta a Firenze nel 2021 ed è stato quindi donato a Palazzo Ducale da Elena Guerreschi, subito dopo il suo acquisto.

Il taccuino è databile tra il 1815 e il 1842 ed è riferibile a un artista del nord Italia. Esso è formato da 82 carte, 20 delle quali vuote. Le annotazioni e i disegni si riferiscono a opere d'arte viste e copiate principalmente a Venezia, ma anche a Ferrara, Cento, Bologna, Firenze e Mantova. Le riprese dal San Giacomo e dal Sant'Antonio Abate di Marco Basaiti lasciano ipotizzare che siano successive al 1814, anno d'ingresso dei due dipinti alle Gallerie dell'Accademia. Tra gli appunti veronesi, vi è la «Facciata di S. Zenone a Verona dove si trovano tre quadri di Mantegna reduci da Parigi», che offre un'ulteriore precisazione post 1815, come anche la ripresa dal Paris Bordon delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. D'altra parte, la copia dal Guercino già in collezione Tanari dovrebbe essere anteriore al 1842, anno della vendita del dipinto, ora all'Ermitage. La datazione sin qui desumibile, tra il 1815 e il 1842, è certamente concorde al tratto, neoclassico, e potrà essere precisata analizzando i singoli disegni e rapportandoli allo stato e al luogo in cui le opere vengono copiate. Si tratta perlopiù di riprese da celebri opere d'arte, soprattutto di pittura, ma anche di scultura; sono copiate anche alcune architetture, come l'interno della chiesa del Redentore a Venezia. L'interesse del disegnatore spazia cronologicamente dal Medioevo della tomba di Pipino a Verona, le arche scaligere e il monumento Castelbarco in Sant'Anastasia, sempre a Verona, e le opere del Tiepolo. Tra le opere citate (ma non copiate), ci sono anche la chiesa albertiana di Sant'Andrea a Mantova e il Ritratto di Johannes Wtenbogaert di Rembrandt già in collezione Manfrin a Venezia e ora ad Amsterdam, Rijksmuseum. Gli appunti meno formali e più vivi riguardano i ritratti del piovano Arlotto e di don Abbondio nel «caffè Romiti» a Venezia, alle Procuratie, dove è annotata anche la presenza di un Pietro Gelsomini «negoziante di margheritini e frutti di mare sotto le Procuratie n° 85»; a Ferrara è menzionato «Ubaldo Sgherbi persona distinta»: un mercante d'arte di una certa notorietà nel XIX secolo (Inventari d'arte 1997, passim). Il ritratto di «Alvise Foscarini nobile veneto» potrebbe essere in presa diretta e non mediato da un'opera d'arte. Gli appunti grafici su lavandaie, su muli e per un soldato potrebbero essere tratti dal vivo. L'annotazione «Gaspare Craglietto», non affiancata da altro, potrebbe suggerire la paternità dell'autore del taccuino. Placido Fabris (Pieve d'Alpago, 26 agosto 1802 - Venezia, 7 dicembre 1859) fu infatti l'autore di un Ritratto di Gaspare Craglietto (1772-1838), oggi nel Museo Civico di Belluno (inv. 3382). L'ipotesi dovrà essere approfondita per confronto con i disegni dell'artista bellunese, a lungo attivo a Venezia, ma anche a Milano. Tale ipotesi potrebbe vincolare la datazione dei disegni, non necessariamente riferibili a un periodo troppo circoscritto, entro il 1838. È d'altronde possibile che Craglietto sia citato solo perché la sua galleria, la «galleria Craglietta», godeva di qualche notorietà, essendo ricordata nelle guide cittadine di quegli anni, quindi il nome di Fabris è una semplice pista d'indagine.

Gli appunti grafici mantovani sono circoscritti a Palazzo Te: sono copiati il Polifemo della camera di Psiche, il semiottagono con Amore che si punge, dallo stesso ambiente, il Combattimento tra centauri e lapiti della camera delle Aquile. A Bologna sono oggetto di attenzione Palazzo Fava, con il fregio di Carracci, e la collezione Tanari, con il Guercino, da cui vengono copiati due soggetti anche a Cento. La tappa successiva sembra essere Ferrara, con il Dosso Dossi di Sant'Andrea, ossia la pala Costabili giunta in Pinacoteca nel 1846. A Firenze l'autore dei disegni prese nota di un affresco di Mitelli e Colonna in Palazzo Pitti, come ha correttamente rilevato Daniele Facciolini (comunicazione mail del 4 settembre 2021). A Verona sono oggetto di attenzione diversi monumenti medievali, ma anche l'Assunta di Tiziano in duomo. I disegni e le scritte presenti nel taccuino dovranno essere entrambi oggetto di più approfondita verifica.

Bibliografia: inedito.



Walery Plauszewski

(Vesoul, 1833 - Clichy-Levallois, 1908)

da Raffaello Sanzio

(Urbino, 1483 - Roma, 1520)

Ritratto di Baldassarre Castiglione

1874

olio su tela; 72,8x59,6 cm, 87x73,5 cm con cornice inv. statale 121749 (acquisto in trattativa diretta, 2018)

Iscrizioni: in basso a destra «Walery P. 1874»

Provenienza: asta Lille, Mercier & Cie, 15 ottobre 2017, lotto 297.

Il dipinto, passato in asta a Lille presso Mercier & Cie nel 2017 (Entière Collection de Monsieur X. Collection Haute Epoque Monsieur H. Collection de 5 oeuvres d'Eugène Boudin de Madame P chez Mercier & Cie, Lille, 15 ottobre 2017, lotto 297), è stato acquistato dal Palazzo Ducale nel 2018 con l'intermediazione della Galleria Mossini di Mantova. Si tratta di una copia del celebre Ritratto di Baldassarre Castiglione oggi conservato al Musée du Louvre, che Raffaello eseguì a Roma intorno al 1513 (per questa datazione si veda V. Farinella, in Raffaello 2020, pp. 117-118, n. II.15), uno dei capolavori assoluti del Rinascimento italiano e oggetto di numerose repliche. L'opera raffaellesca celebra l'amicizia tra l'intellettuale di origini mantovane e il pittore, nata a Urbino e accresciutasi negli anni seguenti a Roma presso la corte del pontefice Leone X. La tela rivela inoltre l'assoluta maestria raggiunta dall'artista nel campo della ritrattistica, come mostrano l'intensità dello sguardo, capace di trasmettere il carisma del

personaggio raffigurato, l'attenta descrizione dei dettagli dell'abbigliamento, il senso di vivida naturalezza che emana la raffigurazione.

Come rivela l'iscrizione inserita in basso a destra («Walery P. 1874»), la copia oggi a Palazzo Ducale fu eseguita da Walery Płauszewski, artista di origini polacche nato e attivo in Francia, noto soprattutto per la produzione di scene di genere, ritratti e copie di opere del Louvre, come appunto quella con l'effigie di Baldassarre Castiglione. Sebbene di qualità non eccelsa – si veda la rigidità del volto e la fissità dell'espressione – il dipinto è testimonianza dell'intramontabile fortuna di Raffaello nel corso dei secoli. Si segnala che una copia cinquecentesca del *Ritratto di Baldassarre Castiglione* è conservata presso il Museo di Palazzo d'Arco a Mantova (Scheda OA 00140247).

Bibliografia: P. Bertelli, in Artoni - Herrero-Cortell - Raïch et al. 2018, pp. 3-6.

Michela Zurla

ALTRE OPERE



Scultore veneto Santo entro nicchia

fine XIV secolo pietra calcarea; 35x15x10,5 cm inv. statale 122375 (donazione di Gian Pietro e Paolo Serra in ricordo del padre prof. Giovanni Serra, 2020)

Provenienza: Motteggiana (MN), Villa Saviola, Corte Tedolda.

Il frammento fu rinvenuto da Gianluigi Arcari in un fabbricato rustico annesso alla Corte Tedolda presso la località di Villa Saviola, nel comune di Motteggiana (MN), e fu riconosciuto come parte di un più ampio monumento di cui sono noti altri tre pezzi presso il Palazzo Ducale di Mantova (inv. generale 11597, 11602, 11609). Dopo la pubblicazione nel 1985, se ne sono perse le tracce fino al 2020, quando Gian Pietro e Paolo Serra lo hanno donato al Palazzo Ducale insieme al *Ritratto del prof. dott. Giovanni Serra* di Aldo Falchi (cat. 22).

All'interno di una nicchia con arco polilobato sorretto da colonnine tortili e affiancato da due fiori e foglie allungate, è rappresentato un santo, del quale è difficile individuare in maniera più precisa l'identità, vista l'assenza di specifici attributi iconografici. La raffigurazione trova un diretto confronto con le sei figure di santi entro nicchie che ornano la lesena oggi conservata a Palazzo Ducale (inv. gen. 11602), confronto che riguarda sia le misure che la tipologia della nicchia, perfettamente coincidenti. Pertanto il rilievo in questione doveva fare parte di una seconda lesena del tutto simile a quella esistente, in origine collocata in una posizione simmetrica rispetto a quest'ultima. In particolare, la specifica conformazione del frammento, che presenta una sezione triangolare e risulta non lavorato sulla facciata a sinistra del santo, permette di ipotizzare che lo stesso fosse inserito nell'estremità destra dell'elemento architettonico. Inoltre, il fatto che in alto a destra sia presente una parte in aggetto lascia supporre la presenza di una cornice del tutto simile a quella che si osserva nella lesena di Palazzo Ducale al di sopra del primo registro di nicchie, cornice che, con ogni probabilità, si ripeteva anche sulla sommità del pezzo.

Oltre alla *Lesena con santi* si conservano presso il Palazzo Ducale due rilievi raffiguranti la *Madonna in trono con il Bambino*, che doveva in origine occupare la parte centrale della composizione, e un *Santo con devoto inginocchiato*, da collocare a destra della Vergine. La struttura era completata almeno da un pannello con una seconda figura di santo, ubicato a sinistra della specchiatura centrale. Le lesene erano poste a chiudere i due lati.

Numerosi sono gli aspetti da chiarire in rela-

zione a questo nucleo di opere, che facevano parte di un unico complesso, come rivelano chiaramente i dati formali e stilistici. Innanzitutto non è nota la collocazione antica del monumento. I pezzi oggi a Palazzo Ducale furono donati al Museo Civico di Mantova nel 1870 (sulla data si veda Madella 2015-2016, p. 59) dal conte Massimiliano Alberigi Quaranta di Torricella, una località nel comune di Motteggiana, a sud di Mantova. Al momento della donazione i tre rilievi erano inseriti nei pilastri del «Fondo Piranda» ubicato tra Tabellano e Torricella, come rivela la documentazione di Attilio Portioli (Archivio di Stato di Mantova, Carte Portioli Attilio, busta 27, c.n.n.). Si ignora, tuttavia, quale fosse la loro storia pregressa, per i quali non si può escludere una provenienza dalla città di Mantova, che costituiva il polo principale di produzione artistica alla fine del Trecento.

È stato in più occasioni ipotizzato che i vari frammenti andassero a comporre un monumento funebre, come pare suggerire la presenza della figura inginocchiata accanto al santo che si rivolge alla Vergine in atto di devozione, probabile ritratto del committente dell'opera. Questa ricostruzione solleva tuttavia alcuni interrogativi: se infatti i rilievi esistenti avessero costituito la fronte di un sarcofago ancorato a parete, sarebbe difficile inserire la figura distesa del defunto in quanto le lesene laterali non risultano lavorate sul retro e sono poco più aggettanti rispetto agli altri rilievi, dettaglio che lascia supporre che tutti gli elementi fossero collocati a parete allo stesso livello.

Wolfgang Wolters ha sottolineato la diretta ripresa nel monumento mantovano della tipologia di lesena con santi presente nella tomba del doge Michele Morosini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia - opera eseguita dopo la morte del Morosini nel 1382 - e ripetuta nei tabernacoli delle chiese di San Marco e San Pantaleon. Lo studioso riconosce nel rilievo di Palazzo Ducale la «mano di uno scultore provinciale» (Wolters 1976, I, p. 206), che rilegge il prototipo veneziano in una maniera più dozzinale, semplificandone la struttura e appiattendo la volumetria delle figure. L'affinità con il monumento Morosini poteva forse estendersi anche alla presenza dell'arco cuspidato collocato in posizione sommitale. E tuttavia occorre sottolineare l'assenza di ulteriori riscontri con gli elementi oggi a Palazzo Ducale, in quanto il sepolcro veneziano presenta il defunto adagiato su una cassa decorata con elementi vegetali alternati a losanghe e sostenuta da mensole.

Non si può escludere che i rilievi di Palazzo Ducale avessero una diversa funzione e costituissero parti di una pala lapidea a ornamento di un altare. Si tratta, tuttavia, di una tipologia di opere della quale non è attestata diffusione nel territorio mantovano.

Le osservazioni di Wolters collegano l'esecuzione dell'opera al contesto veneziano e suggeriscono una datazione allo scadere del XIV secolo. Una simile ricostruzione trova conferma anche nel lessico decorativo adoperato – ad esempio nell'uso di archi trilobati e di elementi vegetali – così come nella tipologia del trono

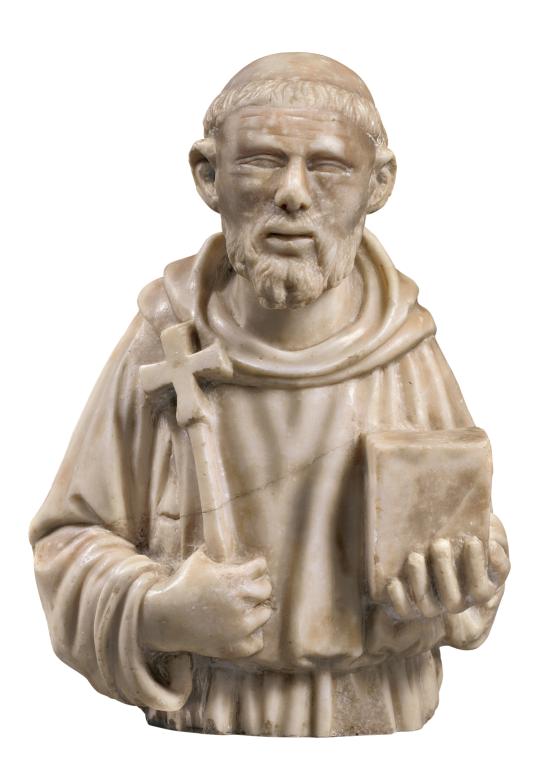
della Vergine, derivata da esempi veneziani e, in particolare, da rilievi inseriti in monumenti funebri, come ha evidenziato Martina Madella (2015-2016, p. 67).

Il Santo entro nicchia e gli altri pezzi che in origine lo accompagnavano testimoniano quanto profondamente la produzione mantovana della seconda metà del Trecento fosse influenzata dal contesto veneziano, riprendendone specifiche tipologie e composizioni, pur con declinazioni che denunciano l'assenza di artefici di notevole levatura.

Bibliografia: G. Arcari, in Luoghi e immagini 1985, pp. 32-33, n. 4; U. Bazzotti, in Palazzo del Capitano 1986, p. 35; Pantiglioni 1998-1999, pp. 390-392, n. 38; Madella 2015-2016, p. 64.

Michela Zurla





Pietro Paolo Dalle Masegne e bottega (nato a Venezia; documentato dal 1383 al 1406) San Francesco d'Assisi

1400 circa marmo di Carrara; 26x20x11 cm inv. statale 122381 (acquisto in trattativa diretta, 2021)

Provenienza: Parigi, Galerie Sismann.

Il busto marmoreo raffigurante San Francesco d'Assisi è stato acquistato dal Palazzo Ducale nell'aprile del 2021 con trattativa diretta con la Galerie Sismann di Parigi. Quest'ultima aveva presentato il pezzo nel 2018 proponendo un'attribuzione alla cerchia di Jacobello Dalle Masegne (Galerie Sismann 2018, pp. 12-13, n. 5), supportata da un parere di Massimo Medica. A seguito delle ricerche sul perduto monumento di Margherita Malatesta, in origine nella cappella Gonzaga nella chiesa di San Francesco a Mantova, Stefano L'Occaso ha suggerito di ricondurre il marmo in questione al sepolcro, promuovendone l'acquisto per il museo mantovano che detiene due altri pezzi provenienti dal medesimo complesso, l'iscrizione (inv. generale 12250) e una mensola (inv. generale 16209).

Il monumento di Margherita Malatesta fu commissionato dal marito della defunta, Francesco I Gonzaga, a Pietro Paolo Dalle Masegne nel 1399. L'accordo fu formalmente sancito da un contratto rogato a Venezia il 5 aprile 1400, una testimonianza importante per ricostruire l'aspetto dell'opera, poiché fornisce la descrizione delle singole parti che la compongono con l'indicazione delle misure e dei materiali (L'Occaso 2021a, pp. 54-55). L'arca, installata sulla parete nord (sinistra) della cappella di San Ludovico in San Francesco - ambiente scelto dai Gonzaga come pantheon familiare -, fu rimossa da questa sede nel 1797-1798, a seguito delle soppressioni napoleoniche. I pezzi che la componevano hanno avuto destini diversi, come ha messo in evidenza Stefano L'Occaso riconducendo al complesso vari elementi oggi conservati a Mantova e nel suo territorio (2021b, pp. 54-61).

L'aspetto originario del sepolcro di Margherita Malatesta è trasmesso da un altro monumento, dedicato a Paola Bianca Malatesta in San Francesco a Fano, la cui esecuzione è stata riferita a Filippo di Domenico, scultore dell'ambito dei due fratelli Dalle Masegne. Unendo la testimonianza della tomba fanese con le informazioni desunte dal contratto, possiamo ipotizzare che il sepolcro in memoria di Margherita fosse un'arca a parete costituita da una cassa decorata con losanghe quadrilobate, ospitanti busti di santi, su cui era disteso il ritratto della defunta giacente; al di sopra si trovavano *Cristo crocifisso* circondato da quattro figure di santi, dall'*Angelo annunziante* e

dalla *Vergine*; una struttura con archi polilobati chiudeva il complesso nella parte superiore. Del monumento sono stati rintracciati i seguenti pezzi: l'iscrizione (Palazzo Ducale di Mantova, inv. generale 12250), il *Cristo crocifisso* (Mantova, chiesa di San Leonardo), la *Vergine annunziata* (Sermide, Palazzo Magnaguti), due mensole (Mantova, chiesa di San Leonardo e Palazzo Ducale di Mantova, inv. generale 16209), due colonne tortili (Mantova, chiesa di San Leonardo). La testa della defunta, oggi dispersa, è attestata da una fotografia presso la Conway Library di Londra (Cavazzini 2018, p. 56).

Nel già citato contributo sul sepolcro, Stefano L'Occaso ha ricondotto all'arca di Margherita, pur in maniera più cauta, anche due busti che potevano occupare le losanghe sulla fronte del sarcofago, secondo una tipologia che i Dalle Masegne adoperano, per esempio, anche nella tomba di Pileo da Prata nel duomo di Padova e che ritorna nel sepolcro Malatesta di Fano. Si tratta di un Cristo benedicente, conservato nella cappella di San Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova - dove fu installato nel 1806 –, e del San Francesco d'Assisi che qui si illustra. Dal punto di vista iconografico la loro presenza nel monumento è del tutto coerente: mentre il primo poteva occupare il posto preminente al centro della cassa, l'altro non poteva mancare in quanto patrono della chiesa.

Il San Francesco si presenta oggi di dimensioni leggermente ridotte rispetto a quelle originali, come si può desumere dal taglio netto e regolare lungo il lato inferiore, realizzato per impiegare il marmo in una diversa funzione. In origine questa parte era, con ogni probabilità, curva, al fine di adattarsi alla forma del riquadro entro cui l'opera era inserita. La vicinanza con altre opere di Pietro Paolo Dalle Masegne - per esempio con le figure del già citato monumento di Pileo da Prata o con quelle dell'ancona dell'altare maggiore in San Francesco a Bologna - conferma il riferimento a quest'ultimo, sebbene alcuni dettagli più deboli nell'esecuzione, come le orecchie o la tonsura, così come una certa rigidità nella posa rivelino l'intervento di un collaboratore.

Bibliografia: Galerie Sismann 2018, pp. 12-13, n. 5; L'Occaso 2021b, p. 61.

Michela Zurla



Bernardino Germani

(San Martino dall'Argine [?], 1480 circa - Mantova, 13 novembre 1560) Busto di Battista Spagnoli

1522 (?)

marmo bianco di Lasa; 104x73x33 cm inv. statale 122376 (acquisto in prelazione, 2021)

Iscrizioni: sul basamento «baptiste spanioli carmellite», «berardi spanioli fratris ivssv», «germanivs faciebat».

Provenienza: Volta Mantovana, Palazzo Guerrieri Gonzaga (fino al 1981); Mantova, collezione Gianluigi Arcari.

Il busto, presentato nel dicembre 2015 presso l'Ufficio Esportazione di Milano, fu oggetto di diniego dell'attestato di libera circolazione e di conseguente notifica nel 2016; all'epoca non fu possibile esercitare la prelazione, anche per il valore dichiarato dell'opera, di euro 70.000. Nel dicembre 2020, il proprietario, Gianluigi Arcari, comunicò l'alienazione dell'opera e in quell'occasione, stante anche il minor importo – euro 35.000 – la Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio poté esercitare la prelazione, assegnando il bene al Museo di Palazzo Ducale di Mantova, dove esso è stato quindi inventariato al principio del 2021.

Il busto raffigura il frate carmelitano Battista Spagnoli (1448-1516), noto anche come «*Christianus Maro*» o «Termassimo» (tre volte massimo). Come attesta l'iscrizione alla base, la committenza nacque in seno alla famiglia Spagnoli, che ebbe due monumenti funebri dedicati a membri della famiglia, Pietro e suo figlio Battista, nella chiesa mantovana del Carmine.

Spagnoli, beatificato nel 1885 da papa Leone XIII, fu figura di grande rilievo nei decenni a cavallo tra XV e XVI secolo; secondo fonti tarde fu anche pittore, oltreché celebre poeta e scrittore. Come poeta la sua fama internazionale ci è attestata dalle citazioni di Martin Lutero e di William Shakespeare.

Le fonti ricordano due diversi monumenti in onore di Battista Spagnoli nella chiesa del Carmine: un sepolcro in chiesa e un busto nella sacrestia. Federico Amadei inoltre, nel Settecento, rammenta due busti che «assomigliano al natural volto del Battista. Uno se ne vede nella sagristia della chiesa del Carmine dirimpetto all'ingresso, posto in alto; l'altro vedesi sotto l'arco della casa di Battista Fiera» (Amadei 1955, p. 439). All'immagine dell'arco Fiera allude Paolo Giovio negli Elogia virorum illustrium: «Federicus [Gonzaga] autem Princeps marmoream effigiem cum laurea posuit, quae in arcu lapideo, iuxta Virgilii Maronis simulachrum, pia hercle si non ridenda comparatione conspicitur» (Pauli Iovii Opera 1972, pp. 87-88 s. n. LXI, Baptista Mantuanus Carmelita, in part. p. 88). L'erronea indicazione di marmorea effigies ha tratto in inganno la Klinger (1991, II, p. 21) e prima ancora Vaghi (1725, p. 204), il quale la dice «Marmoream statuam».

Arriviamo oggi a contare almeno quattro effigi plastiche del Termassimo. Il busto in bronzo berlinese, pubblicato nell'Ottocento come possibile opera di Gian Marco Cavalli (Bode 1889, pp. 211-216; Idem 1890, pp. 56-59), è stato ritrovato presso il Museo Puškin di Mosca (inv. 1555 3C-454); quello più grande del naturale, testé citato e proveniente dall'arco Fiera, è presso il Museo di Palazzo San Sebastiano (Mantova); quello in terracotta dipinto a finto bronzo è conservato nello stesso Museo (C. Pisani, in La scultura al tempo di Andrea Mantegna 2006, p. 146, ricorda che la patina originale del busto era «grigio-verde a imitazione del marmo», ma direi del bronzo, piuttosto); infine vi è quello in oggetto, scolpito da Bernardino Germani per Berardo Spagnoli, fratello di Battista (R. Signorini, in A casa di Andrea Mantegna 2006, pp. 450-451, n. 98).

Il busto in terracotta dipinta verrebbe apparentemente dal convento del Carmine e sarebbe quindi da identificare con un'opera descritta nell'inventario di soppressione della chiesa (fine Settecento), in sacrestia, dove, in mezzo a un armadio vi era «la statua in pietra cotta del celebre poeta carmelitano Gio. Batt.a Mant.no» (Archivio di Stato di Mantova, *Demaniali e Uniti*, II serie, b. 51, fasc. 31b). Ciò escluderebbe l'identificazione con il busto lapideo in esame, che invece dovrebbe provenire dalla villa dei Guerrieri Gonzaga a Volta Mantovana, ma che passò quindi alla famiglia Cavriani, fino al 1981.

Tra le altre raffigurazioni, se ne rammentano alcune pittoriche: il quadretto della serie iconografica del Kunsthistorisches Museum di Vienna (D54, inv. GG 4993), un quadro presso la Pinacoteca Ambrosiana (inv. 1380), il busto dipinto tra altri letterati (tra cui Torquato Tasso) nel margine destro della lunetta del *Parnaso*, nella galleria degli Specchi di Palazzo Ducale (opera della bottega di Antonio Maria Viani) e il dipinto neoclassico della Biblioteca Teresiana di Mantova, già nella collezione di Leopoldo Camillo Volta. Rispetto alle effigi sin qui elencate, il busto lapideo in esame presenta una fisionomia più austera e tratti apparentemente meno realistici.

Bernardino Germani è nome ignoto agli studi anteriori al 1999, se non per una menzione, parzialmente imprecisa e priva di seguito, di Antonino Bertolotti. Il profilo biografico dell'artista è stato ampiamente ricostruito da Guido Rebecchini (2002). Oggi possiamo assegnare all'artista quattro opere certe, inclusa quella in esame.

Il sepolcro marmoreo di Francesco Carloni, nel santuario delle Grazie di Curtatone, fu realizzato nel 1525 e fu saldato a Germani, definito «artis plasticae excellens magister ac scultor celeberimus [sic]», il 15 dicembre dello stesso anno (L'Occaso 2008, p. 67). È merito di Rebecchini aver restituito a Germani, su base archivistica, il monumento funebre di Pietro Strozzi, già in San Domenico e ora in Sant'Andrea, nella cappella Petrozzani. Esso fu disegnato da Giulio Romano ed è costituito da un sepolcro sorretto da cariatidi drappeggiate all'antica (Rebecchini 2002). Il medesimo studioso ha attribuito allo scultore anche i tre Genietti marziali del Museo di Palazzo Ducale di Mantova (inv. generale 11581-11583), rilievi marmorei di epoca rinascimentale, tratti dall'antico e collegati al collezionismo del cardinale Sigismondo Gonzaga (Rebecchini 2004, p. 294). A Germani spetta inoltre l'epigrafe del monumento funebre di Francesco Palazzi, del 1551, già in Santa Maria della Vittoria e ora nei depositi del Museo di Palazzo Ducale (inv. 11354; Signorini 2006, p. 231).

Nel 1522 – data che per Rebecchini potrebbe

essere quella di esecuzione del busto – lo scultore abitava a Mantova (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Notarile, notaio Girolamo Cizzoli, b. 774, 23 dicembre 1522: «in domo habitationis infrascripti magistri Bernardini, sita intra domos ecclesie Sancti Martini») e tra gli anni Trenta e Quaranta egli si attestò come uno dei più quotati esecutori di sculture lapidee a Mantova, anche su progetto di Giulio Romano. Lavorò per la committenza del cardinal Sigismondo Gonzaga e dei duchi di Mantova, oltre che per l'élite mantovana dell'epoca.

Lo stato di conservazione del busto non è ottimo: il naso, l'occhio destro, le pieghe del cappuccio sotto il mento e la corona d'alloro del carmelitano, come anche la base, presentano rotture e abrasioni, o meglio i segni del dilavamento dovuto a una prolungata esposizione all'aperto.

Bibliografia: Mezzadrelli 1993, p. 73; R. Signorini, in La prima donna del mondo 1994, p. 126; Arcari 1999; Rebecchini 2002, p. 71; Agosti 2006, p. XXXIII; R. Signorini, in A casa di Andrea Mantegna 2006, pp. 450-451, n. 98; L'Occaso 2011c, p. 114; Bertelli 2019, pp. 211 e 218-220.



Busto di Battista Spagnoli, Mosca, Museo Puškin.



Nicolas Karcher

(Bruxelles, 1498 circa - Mantova, 1562)

da Giulio Romano

(Roma, 1495 circa - Mantova, 1546)

Ninfa spiata da un satiro e Amori

1539-1540 circa

arazzo in lana e seta; 410x450 cm

inv. statale 122373 (acquisto in trattativa diretta, 2020)

Provenienza: Mantova, Palazzo Ducale; Venezia, collezione di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers; Vienna, collezione di Leopoldo I di Lorena; Vienna, collezione privata; Londra, mercato antiquario; Mentana, collezione Federico Zeri; Modena, Raffaele Verolino.

Per quanto l'arazzo sia privo di iscrizioni o marche e per quanto non vi siano documenti che descrivano in presa diretta la sua tessitura, la sua storia può comunque essere ricostruita con buona precisione. O meglio, è già stata ricostruita nel dettaglio, specie da Nello Forti Grazzini, ai cui studi conviene largamente appoggiarci. L'arazzo, delle dimensioni di cm 410x450, fu tessuto in lana e seta dal brussellese Nicolas Karcher, giunto da Ferrara a Mantova entro l'8 ottobre 1539 per lavorare al servizio del duca Federico II Gonzaga, il quale concesse l'esenzione dai dazi a lui «et quelli che pigliarà a lavorare seco, che seranno in tutto undeci bocche» (Brown - Lorenzoni 1996, p. 228, n. 9); fu a Mantova anche il padre Luigi Karcher, anch'egli famoso arazziere già attivo a Casale Monferrato, il quale morì il 28 febbraio 1540 in Borgo San Giorgio (dove era impiantata l'arazzeria) (L'Occaso 2019a, p. 110). Dalla morte di Federico II, il 28 giugno 1540, all'ottobre del 1545, Nicolas lavorò per il cardinale Ercole Gonzaga, per trasferirsi quindi a Firenze, dove fondò, con Jan Rost, la gloriosa arazzeria fiorentina. Nel 1555 rientrò a Mantova, dove realizzò su disegni di Giovan Battista Bertani gli arazzi con le Storie di Mosè ora nel Tesoro del duomo di Milano e dove morì sessantaquattrenne nel 1562.

È assai probabile che il primo impegno di Karcher a Mantova fosse sul nostro arazzo, completato entro la morte del committente Federico II, del quale reca le imprese – il Monte Olimpo e la salamandra – sulle due bordure orizzontali. Quattro arazzieri attivi in parallelo sullo stesso telaio di una larghezza minima di 410 cm (pari all'altezza dell'arazzo) sarebbero stati in grado di completare il panno in sei o sette mesi, cioè nel lasso di tempo intercorrente tra il novembre 1539 e il giugno del 1540, al ritmo di 60-70 centimetri al mese per arazzi senza filo di metallo; la tessitura è peraltro relativamente rada, contandosi 6-7 fili al cm nell'ordito.

La serie fu portata a termine per volontà del cardinale Ercole Gonzaga, subentrato al fratello nella gestione del ducato. Arazzi con i *Puttini* sono citati nel secondo testamento del cardinale Ercole, del 1557, con il quale egli lasciava a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova, la «aulea illa sua in quibus alati pueri in viridariis ludentes variis inter sese modis intexti sunt»; nel terzo te-

stamento del prelato, del 1563, sono ancora menzionate «le tapezzarie nominate delli Putini», delle quali Guglielmo avrebbe potuto liberamente disporre. Sappiamo inoltre, grazie all'inventario dei beni di Ercole stilato nello stesso 1563, che la serie dei Puttini era composta da «pezzi diece di lana, seta, oro et argento; sopraportere della medema sorte doi, portiere tre de lana, seta et oro, fatte a folie di lauro con l'arma di Monsignore Illustrissimo in meggio». L'arme del cardinale Ercole compare sui panni superstiti della serie conservati a Milano (Museo Poldi Pezzoli), a Lisbona (Museu Calouste Gulbenkian) e a Compton Wynyates (collezione marchese di Northampton) (sulla serie: Delmarcel 2010b; quattro ulteriori panni, identici a quelli portoghesi, sono segnalati in Vaticano da Forti Grazzini 1982, p. 76). Sull'arazzo con la Barca di Venere (Lisbona) compare inoltre sulla faretra di un puttino l'iscrizione «her[cules] episcop[us] man[tuanus]».

Gli arazzi furono esposti nel 1574 nel «Camerone dei Capitani», per la visita di Enrico III di Francia, e lì erano ancora nel 1584, in occasione delle nozze tra Vincenzo Gonzaga ed Eleonora de' Medici. I Puttini figurano in inventari gonzagheschi del 1614, 1648 e 1668, prima di essere trasferiti da Mantova a Venezia nel gennaio del 1707; nel 1708 morì Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers (con il quale la dinastia si estinse) e l'anno appresso la Quarantia Criminal inventariò i beni della sua eredità rilevando ancora i dieci arazzi, «tessuti con oro, disegno di Giulio Romano». Da allora la serie si disperse lungo strade diverse, ammesso che il nostro fosse fin lì assieme agli altri. Esso entrò forse in possesso di Leopoldo I di Lorena, per riapparire solo alla metà del XX secolo a Vienna, giungendo quindi a Londra, dove forse nel 1972-1973 dovette acquistarlo Federico Zeri, che ne rimase proprietario fino alla morte (1998). Dai suoi eredi, l'arazzo fu venduto nel 2005 a Raffaele Verolino, il quale per l'opera ottenne un attestato di libera circolazione, dall'Ufficio Esportazione di Bologna (n. 3/2 dell'8 aprile 2005). Dopo un fallito tentativo di vendita a Londra (Christie's, 7 luglio 2011, lotto 40), il panno è rimasto in Italia in temporanea importazione (Ufficio Esportazione di Genova, certificato n. 17 del 21 settembre 2011, successiva-

mente rinnovato). Una complessa mediazione per l'acquisto in trattativa diretta, tenuta in vita da Emanuela Daffra, si è sbloccata solo sul finire del 2020 e il 16 dicembre di quell'anno l'arazzo in oggetto è entrato stabilmente nelle collezioni statali del Palazzo Ducale di Mantova. L'importo complessivo di acquisto, pari a euro 300.000, è stato raggiunto grazie al fondamentale finanziamento ex circolare 5/2019 della stessa Direzione Generale Musei (euro 260.000), completato da un impegno di Palazzo Ducale (euro 10.000) e da un'erogazione liberale della Fondazione Te di Mantova (€ 30.000), per la quale ringrazio di cuore il direttore Stefano Baia Curioni e il presidente Enrico Voceri. L'arazzo è stato esposto in quattro mostre, tutte a Mantova: nel 1989 in Palazzo Ducale, nel 2010 a Palazzo Te, nel 2019 in Palazzo Ducale e infine, oramai acquisito dallo Stato, dal 21 marzo al 2 settembre 2021 a Palazzo Te.

Nel 2005 l'arazzo è stato sottoposto a un duplice intervento di restauro: la rimozione di invasivi interventi pittorici è avvenuta a Parigi, mentre la ritessitura di alcune parti ammalorate a Damasco. La ripresa agli UV evidenzia le parti riprese nel recente intervento, concentrate nella fascia inferiore del tessuto.

A conferma della paternità dell'invenzione di Giulio Romano, sono stati ritrovati alcuni disegni legati all'impresa dei Puttini. Due fogli sono stati connessi al nostro arazzo da Forti Grazzini: lo schizzo preparatorio conservato a Chatsworth (Duke of Devonshire Collection, inv. 107) e un frammento di cartone al Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 3566), relativo al dettaglio con tre putti che giocano con una lepre. L'arazzo presenta minime differenze rispetto al foglio inglese: per esempio nel paesaggio in lontananza, disegnato lacustre, e nella lotta dei due eroti al centro della scena; nell'arazzo mancano inoltre i due uccelli che si contendono una libellula in cielo e la razza e i pesci sotto il pelo dell'acqua, che nel foglio sgorga da un delfino, nell'arazzo dalla roccia. Le bordure orizzontali e quelle verticali mostrano canne palustri, apparentandosi alle decorazioni della loggia di Davide di Palazzo Te e della loggia dei Marmi di Palazzo Ducale; una vite con pampini d'uva si avvolge intorno alla canna e tra la vegetazione si affacciano scoiattoli, serpenti, libellule, uccellini, lucertole. Gli arazzi con Puttini di Ercole Gonzaga recano gli scudi araldici con la sua arme in alto al centro (nei tessuti di Lisbona, Milano e Compton Wynyates), ma «insérées par renchaînage» (Delmarcel 1988, p. 111), quando la stesura dei cartoni originali era già completa o quando alcuni degli arazzi erano già stati realizzati. Si è supposto che Karcher abbia completato questi panni prima della partenza per Firenze dell'ottobre 1545. Egli eseguì per Ercole entro il gennaio del 1542 un arazzo raffigurante Mosè nel deserto; nel luglio del 1541 tuttavia una fonte archivistica ricorda arazzi commissionati da Ercole «per suo passatempo», che potrebbero identificarsi con la serie profana dei Puttini. Inoltre, nello stesso periodo sono registrati pagamenti per i materiali necessari, tra cui un rimborso del 6 giugno 1542 a Bassano Cortese per più di 71 lire spese per «libre 35 de lana tenta compre in Fiandra per far tappezzaria per Sua Signoria Reverendissima». I colori dei filati di lana e di seta negli arazzi della serie con i Puttini conservati a Lisbona e Milano sono in effetti più raffinati di quelli dell'arazzo appartenuto a Zeri. In questo panno mancano i filati metallici, presenti invece nelle successive tessiture, che sono tuttavia prive di bordure, salvo quello di Compton Wynyates, che reca un motivo a nastri avvolti analogo a quella che troviamo sui cassettoni del soffitto della camera di Ovidio in Palazzo Te.

Gli effetti cromatici ottenuti negli arazzi con i *Puttini* di Ercole sono in sostanza pari a quelli visibili nelle migliori tessiture eseguite a Bruxelles nello stesso periodo, sì da far supporre che i filati di lana e di seta presumibilmente usati a Mantova fossero stati tinti a Bruxelles, per quanto non si debba scartare del tutto l'ipotesi che gli arazzi siano stati realizzati dopo il 1545 nelle Fiandre, con successiva aggiunta degli stemmi di Ercole, come del resto avvenne anche per gli *Atti degli Apostoli*, acquistati dal cardinal Ercole Gonzaga alla metà del secolo (Delmarcel 2010a, p. 66).

In ogni caso, i *Puttini* di Ercole furono probabilmente portati avanti sviluppando la composizione dell'arazzo "campione" eseguito per Federico II, avente quindi valenza esemplare sia per la nascita dell'arazzeria gonzaghesca, sia per la muta di Ercole. Qualche differenza va rimar-

cata, tuttavia, tra il primo (il nostro) e gli altri, anzitutto da un punto di vista dimensionale. Gli arazzi Gulbenkian, in apparenza leggermente ridotti in altezza (misurano oggi tra i 335 e i 360 cm), sono però di altezza simile a quella del campo centrale (senza le bordure) dell'arazzo che apparteneva a Federico Zeri (345 cm). Gli arazzi di Ercole presentano come detto filati metallici, ricchezza che non supplisce a una minor forza nell'invenzione compositiva; sono concepiti come scene ambientate sotto pergole a pianta centrale, meno ariose e senza un riferimento esatto a una fonte letteraria, come invece nel caso dell'arazzo in oggetto. L'invenzione alla base dei Puttini di Ercole è più debole: è probabile quindi che nella fase successiva alla morte di Federico II, Giulio Romano abbia sovrinteso il completamento della serie senza dedicarvi eccessivo impegno o delegando alla bottega. Qua e là, tuttavia, si colgono dettagli di qualità, come nel caso degli aironi e del paesaggio lacustre della cosiddetta Barca di Venere del Gulbenkian. Secondo Forti Grazzini, sarebbe più corretto descrivere l'arazzo come la Barca della fortuna: così lo studioso ritiene di risolvere il problema dell'apparente doppia rappresentazione di Venere nella muta (ma si veda oltre). Alla serie del cardinale Ercole afferisce una serie di disegni attribuiti a Giulio Romano o comunque derivanti da sue idee, già elencati da Delmarcel (2010b), salvo un paio di eccezioni. Questi disegni sono conservati a: Copenhagen (Staten Museum for Kunst, inv. KKS 6735), Firenze (GDSU, inv. 1537 O), Londra (British Museum, 1928,0417.5; Victoria and Albert Museum, E 4586-1910; già Ellesmere e poi collezione Pouncey), Mosca (Museo Puškin, inv. P. 14055; Majskaja 2012, p. 138 n. 118), Nottingham (Art Museum, inv. 91-138), Vienna (Albertina, inv. 14188), Weimar (Klassik Stiftung, Graphische Sammlungen, inv. KK 8877; Fischer Pace 2008, p. 174 n. 366). Questi disegni, a parte il vivace schizzo a penna del British Museum, imbrigliano l'effervescente e asimmetrica invenzione dell'arazzo di Palazzo Ducale in più rigide maglie.

Forti Grazzini ha letto la serie dei *Puttini* come un manifesto della «aetas aurea» vissuta a Mantova grazie alla famiglia Gonzaga: un tempo di pace e di prosperità iniziato sotto Federico II e continuato durante la reggenza di Ercole

e di Ferrante. La fonte iconografia del nostro arazzo è identificata in un capitolo, dedicato agli εωτεζ (I,6), delle Είχόνες di Filostrato, testo tradotto dal greco in italiano da Demetrio Mosco intorno entro il 1515 per Isabella d'Este. Non sembra che Giulio Romano abbia mai concepito un "ciclo" dedicato alle Είχόνες, poiché le poche corrispondenze tra soggetti dell'artista e il testo classico (Fetonte, Pasifae, Aiace...) sono legati ad altre imprese.

Questo volgarizzamento è, insieme al Dione Cassio di Nicolò da Lonigo, unico esempio di traduzione in volgare condotta direttamente su un testo greco (Zorzi 1997, p. 525). Del volgarizzamento sopravvivono due testimoni non identici: nella parigina Bibliothèque nationale de France (Ms. ital. 1091) e nella University Library di Cambridge (Add. 6007). Gli arazzi di Ercole derivano solo latamente dall'opera di Filostrato, mentre va ribadito il rapporto esatto, già colto da Nello Forti Grazzini tra l'arazzo in oggetto e il testo classico.

Scrive Filostrato (nella traduzione di Mosco): «Ecco li Amori che vendemano pomi. Ma si sonno multi non ti dar maraviglia, perciò che costoro nascono filioli de nymphę» e infatti molti putti sono impegnati, sulla destra, a cogliere mele da un albero, «spogliati de le pharetre deaurate et auree». «Senti tu l'odor che se difunde per lo horto o vero anchora non l'hai sentuto?», scrive l'autore: infatti a sinistra è rappresentato un roseto. Due putti si azzuffano: uno tenta di bloccare l'altro, il quale divincolandosi storce un dito al primo, il quale «se dole et mangia la orechia de l'adversario»: il dettaglio sembra corrispondere ai due eroti che sono praticamente al centro della scena, anche se la corrispondenza con il testo sembra più stringente con l'arazzo che con il disegno di Chatsworth. Il testo di Filostrato prosegue quindi descrivendo la lepre che i puttini inseguono e cercano di prendere, per offrirla «a Venere, sacrificio gratissimo». Dov'è la dea? Filostrato ci suggerisce di cercarla «dove et in qual pomaro la sia. Vedi tu quella pietra, formata como spelunca, da la qual esce una fonte chiara, verdigiante et soave da bevere, la qual anchora se sparge per adaquare i pomari? Ivi hanno collocata nymphę la dea Venere, regraciandola perciò che le fece matre de boni figlioli, cioè Cupidini» (cfr. Zorzi 1997, pp. 570-572).

Secondo l'interpretazione suggerita nel 1989 da Forti Grazzini, la donna sulla sinistra è Venere, intenta ad allattare due cupidi, spiata da un satiro. Il disegno di Chatsworth la raffigura completamente nuda, mentre l'arazzo ne vela parzialmente le grazie. Filostrato tuttavia addita Venere come un simulacro, come la statua nel celebre dipinto madrileno di Tiziano; i veri protagonisti dell'arazzo, gli Amori, sono espressamente detti «filioli de nymphę». Dunque, la figura femminile allattante non potrebbe essere una ninfa? Se poi considerassimo la rarità di raffigurazioni in cui Venere è rappresentata allattare putti e in cui la stessa è spiata da un satiro, i dubbi aumenterebbero. Il confronto con le fonti ci fa intendere che la figura muliebre in primo piano è una ninfa, intenta ad allattare i cupidi, e che la raffigurazione deriva precisamente dal testo di Filostrato, anziché dalla traduzione di Mosco (L'Occaso 2021c, p. 88).

Le scelte iconografiche di Giulio Romano potrebbero inoltre essere debitrici di altre fonti figurative, tra cui una placchetta, raffigurante una ninfa addormentata e due satiri, riferita allo Pseudo Antonio da Brescia (L'Occaso 2015, pp. 130, 137 nota 24 e 139 n. 76; Idem 2021c, p. 89). Non è questa l'unica fonte iconografica che Giulio Romano dovette tenere presente, nel concepire l'arazzo, poiché un putto seduto su un ramo in alto sembra citare la statua classica

dello *Spinario*, pur se con la libertà con cui l'artista rinascimentale assimila e rielabora di consueto l'Antico, e perché egli volle riprendere spunti da stampe raffaellesche legate alla serie di *Putti* tessuti per Leone X e i cui soggetti peraltro si rifanno anch'essi a Filostrato (cfr. L'Occaso 2021c, p. 89 nota 17), a suggerire un possibile modello del panno di Federico II Gonzaga e dei tessuti di suo fratello Ercole.

È possibile che gli arazzi di Ercole fossero pensati per essere esposti uno di fianco all'altro; Giulio Romano aveva concepito altre serie di tessuti, per esempio i *Trionfi di Scipione*, come una parata, ma non possiamo escludere che l'arazzo in esame fosse da principio creato come opera isolata.

Bibliografia: N. Forti Grazzini, in Giulio Romano 1989, pp. 474-476; Forti Grazzini 1990, p. 12; Brown - Delmarcel 1996, pp. 36, 74 e 174-175; Delmarcel 1997, pp. 387-388; Forti Grazzini 2000, p. 43; Campbell 2002a, p. 349; Campbell 2002b, pp. 507-508, 511-512; Forti Grazzini 2002, p. 145; Delmarcel 2010b; L'Occaso 2019a, p. 108; C. Bonora Previdi, in Con nuova e stravagante maniera 2019, p. 148, n. 44; L'Occaso 2020b, p. 154; L'Occaso 2021a; L'Occaso 2021c; S. L'Occaso, in Venere 2021, pp. 150-151, n. 24.







21 Falcione con stemmi gonzagheschi

1587-1612 acciaio, legno e stoffa; 250x10,1x2,8 cm inv. statale 121658 (acquisto, 2016)

Provenienza: asta Londra, Thomas Del Mar Ltd, 29 giugno 2016, lotto 131.

Il falcione, un'arma da asta largamente diffusa a partire dal Medioevo, è stato acquistato nel 2016 dopo essere passato in asta a Londra (Thomas Del Mar Ltd, 29 giugno 2016, lotto 131). L'arma presenta due stemmi gonzagheschi incisi sulle due facce della lama metallica, uno dei quali è stato identificato con quello di Vincenzo I. Il secondo risulta invece difficilmente leggibile a causa delle considerevoli abrasioni della superficie. È perciò probabile che l'esecuzione vada ricondotta agli anni di governo di Vincenzo, ma che l'utilizzo continuò anche negli anni successivi alla sua morte.

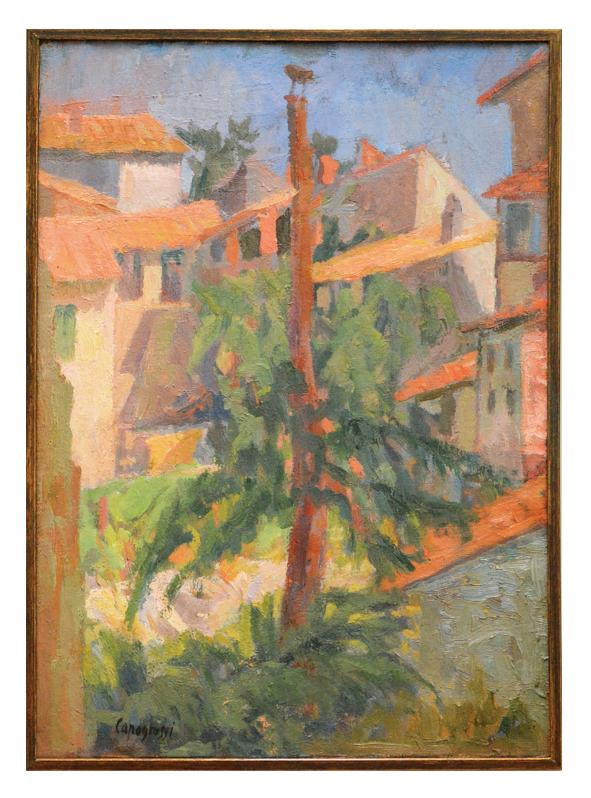
Altre armi della medesima tipologia, che reca-

no ugualmente gli stemmi dei Gonzaga, sono oggi conservate in diversi musei, come, per esempio, il Museo Stibbert di Firenze, l'Armeria Reale di Torino o il Metropolitan Museum di New York. Uno degli esemplari di Torino reca il nome dell'armaiolo Giovanni Bartolomeo Rosignolo (inv. J123; Angelucci 1890, p. 363); altri della medesima collezione sono invece riferiti all'epoca di Carlo I Gonzaga Nevers, quindi con una datazione al 1627-1637.

Bibliografia: P. Bertelli, in Costruire, abitare, pensare 2017, pp. 376-377, n. 57.

Michela Zurla

OPERE DI ARTE CONTEMPORANEA



Giuseppe Capogrossi 22

(Roma, 1900-1972)

Paesaggio con case

1942-1945 circa olio su tela; 45x33 cm

inv. statale 121734 (acquisto tramite cessione allo Stato a scomputo del pagamento di imposte, 2017)

Iscrizioni: in basso a sinistra "Capogrossi"

L'opera è pervenuta al Museo di Palazzo Ducale nel 2017 in seguito all'acquisizione dello Stato per cessione da parte di una galleria lombarda in regime di legge 512/1982, unitamente a una tela di Virgilio Guidi (cat. 23).

Il dipinto di piccolo formato è opera autografa dell'artista romano, come attesta la firma a pennello in basso a sinistra; l'Archivio Capogrossi ha autenticato il dipinto, ritenendolo «eseguito fra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta del secolo XX» (comunicazione del 16 gennaio 2006). Nel catalogo ragionato dell'autore la tela reca il n. 186 e viene datata alla fine degli anni Trenta (Giuseppe Capogrossi 2012, I, p. 252). Il confronto con opere del 1946, quali Seggiola romana, Palatino, sino a Natura morta, induce a ritenere la tela in oggetto eseguita tra il 1942 e il 1945, quando Capogrossi abbandona la resa plastica del paesaggio, spesso come bloccato in una visione frontale senza tempo, per avviare quella scomposizione e frammentazione dei piani costruttivi che lo condurranno dopo la seconda guerra mondiale alla figurazione propriamente astratta.

La veduta urbana rappresenta uno scorcio del borgo laziale di Anticoli Corrado, meta sin dall'Ottocento di artisti italiani e stranieri sino a divenire negli anni Trenta del Novecento luogo di ricreazione e di lavoro di maestri legati in vario modo a Capogrossi, come Felice Carena, Luigi Pirandello e il figlio Fausto. Il paesino romano è ritratto diverse volte dall'artefice che vi soggiorna dal 1924, così nel 1939 espone al Premio Bergamo *Paesaggio romano*, aggiudicandosi il terzo

premio, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, che esprime unitamente alle diverse versioni della piazza e del paesaggio di Anticoli una tensione strutturale dello spazio, derivata da Cézanne e Matisse, sostenuta dal colore opaco steso per larghi piani che opera dopo opera tenderà sempre più a frammentarsi e a confluire nel puro colore. L'artista mira a ottenere una sintesi tra forma e tono che nel contempo riveli i valori della luce per palesare l'entità della cosa rappresentata. Capogrossi matura all'inizio degli anni Trenta, insieme ai suoi compagni di strada Corrado Cagli, Emanuele Cavalli e il pittore nonché critico Roberto Melli, un sodalizio che estranea il pittore dalla ossequiosa accondiscendenza al linguaggio novecentista, per impostare un lavoro propriamente speculativo sulla pittura e sui suoi mezzi espressivi. La nuova via è frutto anche dei viaggi parigini principiati dal 1927 e dall'incontro con il gallerista Pier Maria Bardi, oltre al contatto con i fratelli Ghirindelli della galleria milanese Il Milione, dove espone nel 1933.

Paesaggio con case esprime questa delicata riflessione che Capogrossi risolverà, attraverso una fase postcubista, coniugando, a partire dalla fine degli anni Quaranta e dal decennio successivo, struttura e colore, piano e volume, come restituzione del valore tonale della materia del mondo e figura del mondo stesso.

Bibliografia: Giuseppe Capogrossi 2012, p. 252, n. 186.

Renata Casarin



Virgilio Guidi

(Roma, 1891 - Venezia, 1984)

Cielo antico

1951

olio su tela; 90x70 cm

inv. statale 121735 (acquisto tramite cessione allo Stato a scomputo del pagamento di imposte, 2017)

Iscrizioni: in basso a destra "GVIDI"

La tela è riprodotta nel catalogo generale dei dipinti dell'artista (Bizzotto, Marangon, Toniato 1998, p. 444, n. 37), quando ancora si trovava a Padova nella collezione Giampietro Turolla; successivamente è stata acquistata da una galleria d'arte lombarda che, nel 2014, ne ha proposto la cessione allo Stato in regime di legge 512/1982, unitamente a un paesaggio romano di Giuseppe Capogrossi (cat. 22). Dopo un lungo iter procedimentale nel 2017 le due tele sono state acquisite dal Palazzo Ducale di Mantova.

Il dipinto è stato eseguito nel 1951, in una data cruciale per l'arte contemporanea e per la storia personale del maestro romano: questo è infatti l'anno in cui con Lucio Fontana e altri artisti Virgilio Guidi firma il IV Manifesto dell'Arte Spaziale. Tra il 1947 e il 1950 l'artista si era dedicato ai temi delle *Marine* e delle *Figure nello spazio*, soggetti dove esprime l'interesse per i valori del colore-luce e per la composizione spaziale perseguita con stesure cromatiche dai timbri neopuristi, filtranti una luce interiore. La medesima soluzione che ritroviamo in *Cielo antico*, mediante l'uso a risparmio del colore e la tecnica del lasciar trasparire la trama del supporto.

La tela è campita da superfici giocate nei toni di un blu ora denso, ora liquefatto e di un magenta che a squarci si apre a disegnare quasi una trina sul cielo, su cui spicca, in alto al centro, una stella dalla quale piovono filamenti, forse memoria di un fuoco lavico antico, metafora di una possibile rivelazione e redenzione.

La poetica della luce spaziale diviene dagli anni Cinquanta in avanti il cuore della metafisica di Virgilio Guidi; così la serie dei Cieli antichi, di cui fa parte la tela in esame, che doveva essere completata da quella mai eseguita dei Cieli moderni, mostra come la ricerca del maestro si distanzi dal dato naturalistico per assurgere alla visione cosmica. In ciò asseconda quel bisogno dell'uomo d'indagare il macrocosmo, di accedere alle verità ultime, aderendo a una concezione teosofica della vita e dell'arte che è sempre sottesa nell'opera di Virgilio Guidi.

La conferma di questo assunto etico si rintraccia nei seguenti enunciati espressi nel Manifesto Tecnico dello Spazialismo: «La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione». Cielo antico è la trascrizione di questo dettato, espressione della necessità ancestrale dell'uomo di conquistare la volta celeste, per allontanarsi da una visione contingente limitata del mondo (Casarin 2018a, p. 25; R. Casarin, in Fato e destino 2018, p. 146).

Bibliografia: Bizzotto - Marangon - Toniato 1998, I, p. 444, n. 37; Casarin 2018a, p. 25; R. Casarin, in *Fato e destino* 2018, pp. 146-147, n. 61.

Renata Casarin



24 Cesare Lazzarini (Mantova, 1931-2010) Angelo della morte

1961

dipinto polimaterico, tecnica mista (compensato, tempera acrilica, ferro e rame battuto, fili di ferro, tela di cotone, tela di nylon, foglia d'oro, piume, ossa su legno); 131,7x90,8x24 cm

inv. statale 122380 (donazione, 2021)

L'opera, unitamente ad altre due sculture (cat. 25), perviene al Museo di Palazzo Ducale nel 2021 quale donazione della figlia dell'artista Isabella Lazzarini, in segno di riconoscimento per il sostegno avviato nel 2015 alla famiglia nell'azione di tutela dell'opera del maestro mantovano.

Il dipinto polimaterico (Ferrari 2011-2012, n. 6) è costituito da un pannello di compensato applicato con dei chiodi a testa larga su un telaio ligneo per renderlo idoneo a supportare il peso dei materiali, poi soprammessi e ad ancorare con fili di ferro gli elementi organici e strumentali applicati alla superficie variamente dipinta. La composizione è infatti ottenuta con l'inserto in alto di grandi piume funzionali a evocare l'angelo del titolo. La figura alata è un messaggero di morte e un soldato al medesimo tempo, reca uno scudo di rame e il vessillo di tela, in basso un pugnale allude alla sua funzione e ai suoi piedi giace oramai il bucranio della vittima sacrificale, immagine che non lascia scampo alla funzione vendicativa o per lo meno giustiziera dell'angelo della morte.

Il lavoro rientra in una serie di esercitazioni sul tema del sacro e della vanitas che Lazzarini avvia negli anni Sessanta dentro la temperie artistica dell'informale e dell'espressionismo astratto pur non rientrando propriamente nella cifra stilistica di tali tendenze per l'interpolazione con azioni di derivazione dada, come paiono suggerire gli inserti di objects trouvés quali il pugnale, le piume, il simulacro di un teschio. Tutto viene posto al servizio di una imagerie del creato dove l'umano semina e produce la sua morte, la tensione dell'eros diventa thanatos, nulla o poco nulla sembra salvare l'uomo da sé medesimo, e il giudizio divino non può che essere apocalittico. Eppure Lazzarini dedica tanta parte del suo lavoro al tema del crocifisso, alla redenzione possibile, esperibile mediante la misericordia e la compassione che viene dall'alto, anche in forma di un angelo salvifico che col suo vessillo e pugnale sguainato ci ricorda che possiamo scegliere di vivere per il bene o di morire a noi stessi impassibili al richiamo della via della risurrezione.

Al verso dell'opera un cartellino a penna attesta l'autografia, il titolo del lavoro e l'esposizione del dipinto nel 1961 alla Biennale Città di Parma, dove si aggiudica il secondo premio. La mostra si svolse al Teatro Regio di Parma dal 22 ottobre al 5 novembre 1961, data che quindi costituisce il limite cronologico della esecuzione dell'opera.

Cesare Leonbruno Lazzarini è nato a Mantova nel 1931, città in cui si svolse la vicenda artistica e poetica dell'artista. La sua attività, come disegnatore, data alla fine degli anni Quaranta palesando un'adesione personale alle avanguardie storiche, da Dada a Metafisica, al Surrealismo. Dal 1953 detenne la cattedra di laboratorio di metalli e sbalzo all'Istituto Statale d'Arte di Mantova, e l'insegnamento in scuole di ogni ordine e grado diventò parte integrante della sua prassi artistica. Nel 1956 partecipò alla XXVIII Biennale d'Arte di Venezia, ottenne il premio con il bassorilievo a sbalzo Omaggio a Shakespeare e nel 1959 si aggiudicò a Vicenza l'ambito Crogiolo d'oro. All'attività di scultore affiancò quella di pittore e di illustratore collaborando alle sperimentazioni linguistiche e letterarie del Gruppo 63 e con l'entomologo Giorgio Celli, pubblicando per Scheiwiller e Geiger. Dagli anni Ottanta si intensificarono le commissioni pubbliche e il lavoro di restituzione per immagini delle opere di Virgilio, di Dante, di testi sacri, dai Vangeli all'Apocalisse. Nel 2014 gli vennero dedicate la prima antologica postuma mantovana Cesare Lazzarini (1931-2010). Le sere i fantasmi gli strani pensieri e una giornata di studio all'Accademia nazionale Virgiliana. Nel 2019 venne inaugurata la mostra diffusa Dalla parte dei vinti Cesare Lazzarini (1931-2011), i cui contributi sono stati raccolti in un volume nel 2020.

Bibliografia: Ferrari 2011-2012, n. 6.

Renata Casarin





Cesare Lazzarini 25 (Mantova, 1931-2010)

Senza titolo

1965 circa

terracotta modellata, policroma, vernice acrilica, legno; 118x35 cm inv. statale 122378 (donazione, 2021)

Senza titolo (Il fiore)

1966

ferro battuto, rame; 78x43 cm inv. statale 122379 (donazione, 2021) Le due opere sono pervenute nel 2021 al Museo di Palazzo Ducale, insieme al dipinto *Angelo della morte* (cat. 24), in donazione dalla figlia dell'artista Isabella Lazzarini a seguito della mostra allestita nello spazio LaGalleria arte contemporanea nel 2019 nell'ambito di una serie di esposizioni diffuse nelle sedi istituzionali mantovane dell'artista virgiliano.

La scultura in terracotta (Ferrari 2011-2012, n. 50) nasce da una base su cui si elevano quattro piani circolari al primo e al terzo livello sostenuti da colonnine a fusto liscio e tortili, cui si appoggiano o si appendono una miriade di figurine antropomorfe e zoomorfe in una commistione in apparenza insensata di umano e di animale, resa ancora più terribile dal giganteggiare, al culmine della costruzione, di una testa sorpresa in un ghigno di sgomento a rivolgere lo sguardo alla sommità del capo dove trionfa un nudo femminile. Il bestiario che Lazzarini mostra concerne ancora una volta l'ossessione per il femminino, il non risolto; il volto con i tratti somatici così pronunciati, tesi in uno spasimo di dolore e di angoscia, è quello dello stesso maestro, novello Battista dal capo mozzato, o gigante Golia ucciso per estenuazione dal vizio che lo ha sedotto. Si spiegano così le figure di sirene e di incantatrici rappresentate nei livelli dell'alzata, mentre l'autoritratto trova analogia con una scultura del 1965 Doctor Faustus, dove ancora una volta dalla testa con le sembianze del maestro fuoriesce l'immagine di una giovane ignuda. Il tema del dissidio, della lotta interiore fra la via della virtù e quella del peccato, fra la volontà di affondare le radici nella selva della conoscenza mediante la via dei sensi è temperata dalla coscienza interiore che invita a non lasciarsi sedurre dal mondo.

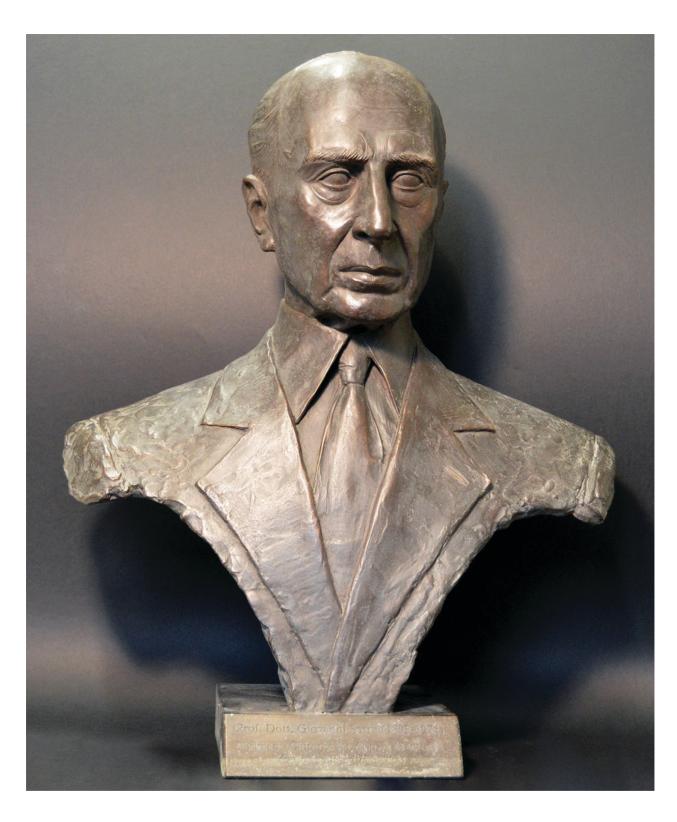
La scultura *Senza titolo (Il fiore)* (Ferrari 2011-2012, n. 41) manifesta nella forma organica, resa mediante la forgiatura del ferro e della battitura del rame, l'intento di dare corpo all'immagine di un'inflorescenza che sboccia tra i vi-

luppi di nudi racemi. Non ha titolo questo lavoro, come spesso accade nella straordinaria produzione di Cesare Lazzarini, soprattutto in quella che sembra nascere per necessità di sperimentare, di piegare a sé gli elementi della creazione, per quella volontà di modellare e sublimare insieme la materia tratta dalla natura per divenire materia di una nuova creazione. Il cosiddetto fiore è una figura a tutto tondo, si sottopone a punti di vista molteplici senza privilegiarne nessuno perché si presenta come un tralcio vegetale caduto da un albero, piovuto dal cielo; lo spazio vuoto tra stelo e stelo è riempito dall'aria, diventa un pieno di energia percepito dal movimento ondulatorio del ferro a simulare il vitalismo della forma fitomorfa. Una vitalità che pure sembra spegnersi nel guizzo degli intrecci, nella corolla esplosa in tanti filamenti; siamo davanti a un fiore che raggiunge il suo massimo splendore per poi di lì a poco appassire, morire e tornare alla terra, sino alla prossima germinazione.

La scultura ha rappresentato nell'opera di Lazzarini la cartina di tornasole della sua fertile produzione, nei materiali da modellare come la terracotta, a quelli da scolpire come la pietra, da intagliare nel legno, da fondere come il bronzo, da forgiare come il ferro, il rame e l'argento egli ha saputo far trascolorare il suo pensiero tragicomico sull'esistenza. La brutalità apparente con cui tratta la materia dello scultore, ma anche dell'orafo, è quella di colui che necessita di misurarsi con la carne infuocata dei metalli, con il fango dell'argilla per dare corpo al sentimento tragico del vivere. Scolpire è stata la sua maniera per affondare le mani nella materia del creato, per ridestarlo, per dare forma alla coscienza dell'essere, aspirante al cielo, condannato ad esperire l'inferno della terra.

Bibliografia: Ferrari 2011-2012, nn. 41, 50.

Renata Casarin



26 Aldo Falchi (Sabbioneta, 1935 - Mantova, 2020) Ritratto del professor Giovanni Serra

1977

bronzo; 55x45x26 cm

inv. statale 122374 (donazione di Gian Pietro e Paolo Serra in ricordo del padre prof. Giovanni Serra, 2020)

La scultura è stata donata al Museo dai figli del professor Giovanni Serra, in memoria del padre, nel 2020. Per espressa volontà dei donanti è attualmente collocata nella hall d'ingresso dell'Ospedale Carlo Poma di Mantova. Fu commissionata all'artista dagli stessi figli di Giovanni Serra, Gian Pietro e Paolo, pochi anni dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1975. Giovanni Serra è stato primario di chirurgia presso gli Istituti Ospedalieri di Mantova dal 1938 al 1963, dove giunse dopo analogo incarico svolto presso gli ospedali di Ascoli Piceno e precedentemente di Casorate. Per tutta la vita affiancò all'impegno professionale una brillante passione per tutte le espressioni della cultura, prediligendo in special modo le belle arti, di cui fu fervido collezionista.

Nel Ritratto del professor Giovanni Serra lo scultore Falchi compendia la storia e l'umanità, il rigore e la complessità della personalità dell'effigiato attraverso un modulato ricco di pieghe, di riflessi e di sfaccettature resi con finissimo magistero tecnico ed espressivo. L'origina-

lità stilistica si evidenzia nella particolareggiata resa plastica, di grande intensità, interpretando appieno lo spirito morale del professore.

Aldo Falchi è nato a Sabbioneta nel 1935 ed è morto a Mantova nel 2020 (Aldo Falchi 1988; Aldo Falchi 1993; Poesia e Forma 2002). Scultore e disegnatore, erede di una famiglia di artisti, dopo aver frequentato l'Accademia di Brera ha iniziato una fiorente stagione produttiva che lo ha portato nel 1959 in Germania, dove ha creato preziose porcellane per Rosenthal, e da dove ha avuto modo di estendere la sua attività anche a Copenhagen, entrando in contatto con intellettuali e artisti europei. Rientrato in Italia dopo alcuni anni ha proseguito la collaborazione con la prestigiosa maison tedesca; ristabilitosi a Mantova ha ricevuto importanti committenze, sia pubbliche - tra cui una porcellana per il presidente degli Stati Uniti - che private. Oltre alle numerose esposizioni in gallerie d'arte, sia in Italia che all'estero, si segnalano altrettanti premi internazionali conseguiti dal maestro.



Roberto Remi

(Arezzo, 1950)
All'Aria! (Chiara)

1980 e 2017 acciaio smaltato e dipinto; 738x155 cm inv. statale 122300 (donazione, 2019)

La scultura All'Aria! Chiara è stata esposta dal mese di dicembre 2017 all'aprile 2018 dinanzi l'esedra di Piazza Castello nella continuità di Scultura in piazza, un progetto avviato nel 2016 con l'istallazione Vortici di Idetoshi Nagasawa, dalla sinergia fra il Museo di Palazzo Ducale di Mantova, Mantova Creativa e la ditta Lubiam in qualità di sponsor. L'opera realizzata dall'artista aretino Roberto Remi nel 1980, e già esposta sino al 1998 al parco Pertini di Arezzo (Remi 1984; Remi 2000; Lallalla 2007, s.p.), è stata ricomposta e rivista nei suoi elementi per l'installazione temporanea curata dal Palazzo Ducale, dopo che nello spazio LaGalleria del Museo è stata allestita nella primavera 2017 una mostra di Roberto Remi, insieme all'artista Paola Pezzi, per essere formalmente donata nel 2019 al Museo di Palazzo Ducale di Mantova.

All'Aria! Chiara esprime nell'ambito della produzione di Remi quella valenza sperimentale propria dell'artista, che non si è mai lasciato ridurre ad un unico ambito espressivo volendo abbracciare tutte le categorie nominabili dell'artefice per restare fedele alla sua vocazione di artigiano aggiunto alla natura e al pensiero estetico. Nella varietà cromatica, nella libera espressione degli elementi di acciaio dipinto svettanti nel cielo, quasi esplosi da un fusto d'albero pure campito, si esprime la tensione a proiettare nell'azzurrità forme saettanti che guadagnano l'esistente. Così la enuncia Remi: «All'Aria (Chiara) / gira e si gira e rigira / tutta fiammante / mistura (di) elettro e spumante». Non c'è separazione fra dimensione ambientale e dimensione estetica, quanto integrazione, come se l'uomo artefice si aggiungesse alla natura non per mortificarla ma per esaltarne la complessità insita in ciò che concerne il multiforme spettacolo del vivente. Dal fusto rotante si dipartano vampe metalliche variamente lavorate con patterns visivi a gettare nel pieno-vuoto del cielo fiamme a celebrare il matrimonio fra la terra, da cui nasce l'elemento, il fuoco proprio della lamina forgiata e allusa nella forma dei diversi elementi, l'aria e l'orizzonte stesso con cui si misura l'opera. Così al dinamismo dei singoli pezzi lucenti, dettato dalle linee lanciate nel vuoto delle lamine guizzanti, risponde l'impalpabile esserci qui e ora nella relatività dell'istante, dell'atmosfera che diviene e trapassa nelle ore del giorno e gioca con l'albero-vita, mescolando alla gradazione tonale dell'aria il colore della scultura. Alla vita e alla nascita allude anche il titolo dell'opera, dove "Chiara" combina l'attributo del chiarore della trasparenza dell'aria con il nome della primogenita di Remi, nata proprio nel 1980.

Roberto Remi vive e lavora ad Arezzo, iniziò la sua attività artistica nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta analizzando le possibilità espressive della pittura monocroma e dei valori cromatico-luministici, decostruendo e ricostruendo il processo creativo del lavoro pittorico con il minimo intervento fattuale. Conclusa la fase di figurazione dell'io, di ridefinizione degli elementi dell'arte, Roberto Remi dal 1980 al 1985 ha indagato il rapporto tra le sue opere e l'ambiente. L'attitudine alla speculazione mentale lo ha condotto dagli anni Novanta in poi a lavorare sul progetto d'artista, toccando tutti i campi espressivi: dal design all'architettura, dalla scultura alla pittura e alla poesia. Il suo lavoro ingloba la parola ma anche il suono ricondotto a un balbettio mantenendo inalterata negli anni una tensione formale di limpida purezza.

Bibliografia: Remi 1984, p. nn.; Remi 2000, p. nn.; Lallalla 2007, p. nn.

Renata Casarin



Matthias Herrmann

(Monaco di Baviera, 1963)

Textpiece, quote: Oscar Wilde («All bad art is the result of good intentions»)

1997-2018 stampa digitale da diapositiva; 80x100 cm inv. statale 122353 (acquisto, 2019) L'opera è acquisita da Palazzo Ducale nel 2019, a seguito della mostra *Aemulatio e Emulsione*, tenutasi nelle sale di Corte Vecchia del Palazzo Ducale.

Matthias Herrmann, fotografo d'arte e di ricerca, ha intensamente studiato la storia della famiglia Gonzaga e del Palazzo Ducale, a cui si era appassionato già da diversi anni. Da questi approfonditi studi è scaturito un progetto artistico e curatoriale che ha visto l'artista reinterpretare alcuni dettagli delle opere del Museo quelli che maggiormente lo avevano colpito nel proprio personale linguaggio stilistico ben riconoscibile. In specifici ambienti del percorso di Corte Vecchia erano esposte opere singole o pensate «in serie», a seconda della suggestione creativa dell'autore. Un testo narrativo, da lui stesso composto, accompagnava le singole «isole» - così erano stati definiti i diversi nuclei espositivi; nello scritto confluivano le fascinazioni ricavate dalla storia della dinastia Gonzaga e della reggia di Mantova. Tema centrale dell'analisi di Herrmann è l'identità, intesa sotto differenti sfaccettature: quella prettamente storica, attinente gli avvenimenti succedutisi nel corso dei quattro secoli di potere della casata; quella narrativa, di cui sono ancor oggi carichi i luoghi anticamente abitati; quella contemporanea dell'espressione artistica personale, in cui il corpo diventa baricentro del discorso, facendosi codice assieme al mezzo fotografico. Nel lavoro di Herrmann infatti il sofisticato linguaggio fotografico è funzionale a un'autorappresentazione estetica e sperimentale, in cui si sondano le possibilità della figura umana quale interprete dell'autorialità. Nel caso delle opere prodotte per Palazzo Ducale a questa dimensione si somma il riferimento alla storia dell'arte classicamente intesa, a generare un vivace dialogo culturale tra passato e presente.

L'opera donata dall'artista al Museo è una riedizione del 2018 di un lavoro del 1997. Esposta a chiusura dell'«isola» relativa a Isabella d'Este, l'opera propone una riflessione sul senso della creazione artistica, sullo status di «arte» e sulle virtù, o vizi, che essa sempre ricomprende, in saecula saeculorum.

Matthias Herrmann, nato nel 1963 a Monaco di Baviera, vive e lavora a Vienna e Riparbella in provincia di Pisa (Herrmann 2004; Herrmann 2017). Si volge alla fotografia negli anni Novanta dopo una brillante carriera come danzatore classico; dal 2003 al 2011 è stato docente di arte e fotografia presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, di cui è stato anche preside. La sua ricerca fotografica è stata inizialmente incentrata sui temi di genere, prediligendo interpretazioni del corpo maschile e autoritratti. Più recentemente ha indagato il confronto tra analogico e digitale attraverso la categoria dello *still life*. Ha esposto in personali e collettive in Europa e ha realizzato apprezzati libri fotografici.

Bibliografia: Herrmann 2019, pp. 6, 29.



Golnaz Taheri (Tehran, 1979) Untitled (dalla serie Calendar)

2009

fotografia digitale su carta, dieci elementi; 20,5x26,5 cm ciascun elemento inv. statale da 122319 a 122328 (donazione di Bread&Salt, 2018)

Le opere sono donate dall'associazione culturale Bread&Salt di Tehran a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Good morning... good night* del 2018. La mostra, incentrata sull'arte contemporanea in Iran vista attraverso l'espressione creativa femminile, è stata organizzata dal Museo in collaborazione con la predetta associazione. La rassegna presentava elementi peculiari della civiltà iraniana quali la storia, la cultura, la tradizione, l'ambiente, la città, che venivano declinati «al femminile» secondo i diversi linguaggi ed approcci delle artiste invitate.

Golnaz Taheri impiega il mezzo fotografico per dirigere il proprio sguardo indagatore verso l'individualità più personale, presentata senza artifici o manipolazioni di sorta. Come nello sfoglio di un calendario, Taheri mette in scena un concentrato di elementi soggettivi, dalla inequivocabile connotazione femminile, che si fanno progressivamente racconto e rimandano ai ricordi, alle aspirazioni, ai sogni. Gli oggetti divengono iconici, affrontano le variegate memorie familiari, celebrano brani di vita vissuta; sempre in assenza della figura umana, che viene so-

lo evocata, suggerita. Si tratta di oggetti che appartengono all'artista, o da quest'ultima in qualche modo usati, e che divengono funzionali all'autorappresentazione – pur senza comparire in prima persona – nel contesto creativo dell'opera; nella convinzione che, anche e soprattutto mediante una storia privata e intima, resti possibile testimoniare la vicenda e la quotidianità di una sfera, quella femminile, di un paese grande e sfaccettato qual è l'Iran contemporaneo.

Golnaz Taheri è nata a Tehran nel 1979; è laureata in fotografia. Subito dopo la laurea ha iniziato la propria carriera artistica. Tema privilegiato del suo lavoro è la rappresentazione di interni, ripresi in maniera netta e «senza filtri», concentrandosi sugli oggetti di vita quotidiana, a comporre «nature morte» fotografiche. Nel 2014 si è tenuta una personale in Iran; prende parte a numerose esposizioni in patria e all'estero, soprattutto in Francia.

Bibliografia: RTL:LTR 2016, p. 68; Good morning 2018, pp. 82-91.





















30 Yashar Samimi Mofakham

(Tehran, 1979) Untitled (dalla serie Paperballs)

2010 fotoincisione su carta; 514x498 mm inv. statale 122330 (donazione di Bread&Salt, 2018)

L'opera è stata donata dall'associazione culturale Bread&Salt di Tehran a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Good morning... good night* del 2018.

L'artista, studioso e profondo conoscitore della cultura persiana, del suo spirito e del suo patrimonio, ha creato la serie *Paperball* durante una fase storica di rivolgimenti politici, nel timore che tali trasformazioni potessero intaccare i fondamenti stessi della tradizione culturale in Iran. Ispirandosi a uno dei massimi letterati e scienziati dell'antica Persia, il poeta Omar Khayyám (1048-1131), Samimi ripropone l'incipit di una delle sue quartine:

Poi che null'altro che vacuo vento ci resta d'ogni cosa / ch'esiste

che viene trascritto dall'artista nel tradizionale stile calligrafico persiano su un foglio di carta; successivamente questo viene accartocciato, tracciandovi sopra segni e forme, indi il risultato viene fotografato. Ben poche parole restano intellegibili sul foglio arrotolato: «null'altro», «esiste», «vento». Il foglio diviene a questo punto protagonista della ripresa fotografica e gli esiti delle differenti inquadrature vanno a costituire i diversi elementi della serie; nell'opera donata a Palazzo Ducale, le parole che rimangono alla vista sono «vacuo vento». La fotografia viene successivamente trasposta attraverso la tecnica grafica della fotoincisione.

Yashar Samimi Mofakham è nato a Tehran nel 1979. È curatore, autore e artista (Tehran Art 2012; Noyce 2013; Porter 2020) nonché studioso del periodo storico premoderno e moderno dell'Iran, che analizza dal punto di vista artistico, letterario e delle scienze umane attraverso un approccio socio politico. Ha curato numerose mostre, rassegne e progetti internazionali tra Asia e Europa. Nel 2008 ha fondato con Tarlan Rafiee KA: V Editions, specializzata nella stampa d'arte di opere grafiche dei maggiori artisti contemporanei iraniani; nello stesso anno ha costituito, sempre con Rafiee, Bread & Salt projects, piattaforma curatoriale e archivistica attiva nella valorizzazione degli aspetti meno conosciuti dell'arte e della cultura dell'Iran.



Tarlan Rafiee 31

(Tehran, 1980)

Invitation 5 (dalla serie Invitation)

2011

serigrafia colorata a mano; 515x751 mm inv. statale 122329 (donazione di Bread&Salt, 2018) L'opera è stata donata dall'associazione culturale Bread&Salt di Tehran a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Good morning... good night* del 2018 (*Good morning* 2018, pp. 59-69).

L'opera è stata presentata al pubblico per la prima volta a Tehran poco dopo le contestazioni popolari del 2009 condotte dal movimento Onda Verde, che in Iran aveva raccolto le istanze di rivolta sulla scia delle primavere arabe di Tunisia ed Egitto. La serigrafia si configura come un invito a prendere parte alle proteste di piazza, facendo leva sull'importanza della coesione sociale e sul traguardo glorioso di una nuova era di pace e democrazia. Elemento cardine della composizione è l'immagine di Azadi Tower (Torre della Libertà) situata a Tehran nell'omonima piazza, assurta a simbolo di libertà anelata e mai raggiunta. La parola «Va» () traduce la congiunzione «e» in lingua persiana; reiterata decine di volte, si pone come l'invito ad unirsi alle proteste, a creare un'unione tra le persone al fine di sovvertire l'oppressione esistente, di «invitare tutti a unirsi e a dare uno spirito a questo paradiso» - come recita la frase che corre tutt'attorno al foglio -, dove la parola «paradiso» incarna la sintesi delle bellezze e della cultura iraniane. L'opera complessiva era poi accompagnata da dieci altre piccole stampe; ognuna di esse si presentava come una partecipazione matrimoniale, espediente per cercare di sfuggire al rigido controllo. La serie *Invitations*, di cui questa serigrafia fa parte, nasce proprio con l'intento di veicolare attraverso la forma artistica un contenuto insurrezionalista, che non poteva essere apertamente formulato e che quindi doveva trovare mezzi espressivi alternativi per raggiungere un potenziale pubblico.

Tarlan Rafiee è nata nel 1980 a Tehran. Artista, curatrice, archivista e editrice (Porter 2020; Solace 2020), pone al centro della sua ricerca lo spirito femminile e le restrizioni imposte dal sistema sociale contemporaneo in Iran e nel Medio Oriente attraverso una reinterpretazione in chiave pop della storia culturale e del patrimonio artistico della madrepatria. Ha esposto e curato innumerevoli progetti presso prestigiose istituzioni internazionali; assieme al marito Yashar Samimi Mofakham ha costituito la piattaforma curatoriale e archivistica Bread&Salt attiva nella valorizzazione degli aspetti meno conosciuti dell'arte e della cultura dell'Iran.



Paolo Cavinato

(Gazoldo degli Ippoliti, 1975)

Corridors # 1

2013-2015

disegno in acrilico su filo in fluorocarbonio, cornice in legno e alluminio, plexiglass; 77x77x10 cm

inv. statale 122342 (acquisto, 2017)



L'opera è acquistata da Palazzo Ducale nel 2017, a seguito della mostra *Paolo Cavinato - Vittorio Corsini. Your place or mine* del 2017; fa parte della serie *Corridors* #, realizzata da Cavinato negli anni dal 2013 al 2015.

Come in tutta la produzione dell'artista, e particolarmente nella serie Corridors #, la ricerca sul tema della geometria e dello spazio razionalmente inteso è il punto di partenza da cui si dipana la riflessione metaforica. L'oggetto artistico è un compendio di scultura e architettura: i linguaggi si compenetrano e si fondono, dando vita a mondi apparentemente paralleli entro cui rigorose strutture lineari generano una prospettiva che è sia razionale sia intellettuale, ma anche esperienziale. Cuore del progetto è il concetto di punto di vista, cardine della scienza della rappresentazione a partire dai prototipi rinascimentali, passando per l'invenzione della camera oscura fotografica fino a giungere agli esiti costruttivisti del Novecento. Il punto di vista fisico è, forse sorprendentemente, multiforme. La visione e i suoi paradigmi mutano non appena il punto di vista si scosta, lasciando spazio alla variatio, all'inatteso, all'inimmaginato. Il rigoroso spazio geometrico bidimensionale, che apre alla tridimensionalità nell'opera-scultura, si confronta e si trasforma in un concetto in cui le dimensioni si sommano, si dilatano, si diversificano, metafore di una profondità recondita e dinamica.

Paolo Cavinato è nato a Gazoldo degli Ippoliti in provincia di Mantova nel 1975 (Paolo Cavinato 2011; Your place 2017; Paolo Cavinato 2021). Dopo gli studi di architettura e scenografia ha iniziato l'attività artistica contraddistinta da una forte componente progettuale, dapprima attraverso i linguaggi fotografico e installazionista, per giungere a veri e propri lavori site specific, tra i quali si ricorda Kaleidoscope, realizzato nella sala del Pisanello di Palazzo Ducale nel 2017. Vincitore di residenze d'artista da Shanghai a Bruxelles, nonché di numerosi premi, ha esposto in personali e collettive in tutto il mondo.



Cyrom II

Heinz Lechner (Schwaz, 1954)

Winkeleisen (inv. statale 121663)
Cyrom II (inv. statale 121664)
Sommerfreuden (inv. statale 121674)
Stiegenhaus (inv. statale 121675)
Teeleuchte (inv. statale 121682)
Opapat (inv. statale 121683)
Leuchteck (inv. statale 121693)
Glasperlen (inv. statale 121694)

2013 C-print; 48,3x32,9 cm (donazione dell'artista, 2019) Polizeiakt (inv. statale 121665)
Mauerfeuchte (inv. statale 121666)
Blattzart (inv. statale 121670)
Rückzück (inv. statale 121671)
Wohlfühlen (inv. statale 121672)
Hofnichte (inv. statale 121673)
Blütentanz 1/12 (inv. statale 121679)
Sitzmuster Variation (inv. statale 121680)
Gimme some Lovin' (inv. Statale 121681)

2014 C-print; 48,3x32,9 cm (donazione dell'artista, 2019)

Le opere sono state donate a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Riflexione*, *Heinz Lechner / Anna Di Prospero* tenutasi nel 2018.

Le opere donate sono state tutte esposte in mostra; si dividono in opere singole e trittici. Le immagini qui riprodotte si riferiscono ad alcune opere tra le più rappresentative dell'intero nucleo oggetto della donazione.

Tutta la poetica di Heinz Lechner è incentrata sul tema del riflesso. L'immagine si compone nell'occhio fotografico, senza alcun artificio tecnico, afferrando brandelli di realtà giustapposta e sublimandola in una dimensione onirica e quasi virtuale. L'elemento vivente - che sia brano tratto dal mondo vegetale, di paesaggio oppure presenza umana - si fonde con l'elemento oggettuale: privilegiati sono gli interni così come gli scorci di giardini costruiti, ovvero tasselli urbani. In un gioco di rimandi continui, in cui la raffinatezza formale è cifra stilistica pregnante, Lechner mette in scena microstorie evanescenti e sofisticate. Evidente in alcuni esiti (trittici Bo Diddley e Carla Bley) l'interesse per le composizioni informali e astratte; in altri casi (Winkeleisen, Cyrom II, Glasperlen) la ricerca sulla scomposizione fisica della luce diviene la protagonista della «riflessione». I cinque trittici della collezione propongono l'analisi precisa degli esiti dell'immagine al variare di condizioni minime nell'atto della ripresa: un vetro spostato

Bo Diddley (inv. statale da 121687 a 121689) *Carla Bley* (inv. statale da 121690 a 121692)

2013

C-print, trittici; 48,3x32,9 cm ciascun elemento (donazione dell'artista, 2019)

Robert Fripp (inv. statale da 121667 a 121669) Eric Burdon (inv. statale da 121676 a 121678)

2014

C-print, trittici; 48,3x32,9 cm ciascun elemento (donazione dell'artista, 2019)

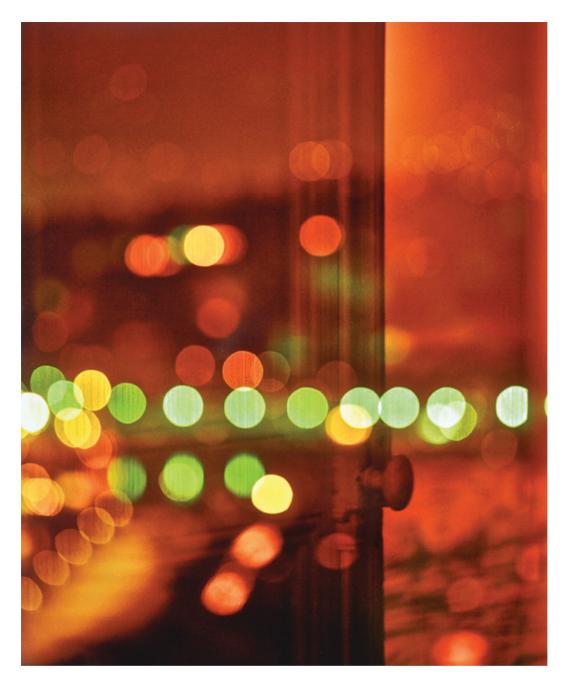
Al Kooper (inv. statale da 121684 a 121686) 2015 C-print, trittico; 48,3x32,9 cm ciascun elemento

(donazione dell'artista, 2019)

corrisponde ad un maggiore o minore ingresso di luce, determinando così l'evoluzione del soggetto che progressivamente pare scomparire (Bo Diddley); oppure alla comparsa sulla scena di elementi nuovi, inattesi e preponderanti, che cambiano completamente la morfologia della composizione (Al Kooper). La texture di immagini che ne risulta si pone come la trascrizione di ciò che l'occhio umano non sempre si accorge di vedere; sebbene oggettiva, suggerisce un mondo immaginativo personale ed interiore.

Heinz Lechner è nato a Schwaz in Austria nel 1954 (Attersee - Lechner 1989; Heinz Lechner 1994). Si è laureato in fotografia a Vienna. Poco più che ventenne viene ingaggiato come tourphotographer per i Rolling Stones; questa esperienza rimarrà fondamentale per la sua successiva carriera. Nei decenni a seguire realizzerà ritratti artistici di moltissimi celebri musicisti e cantanti; collaborerà inoltre a opere cinematografiche e televisive. Parallelamente ha inizio la stagione espositiva; ha esposto dapprima prevalentemente in Austria e in Germania. Dopo essersi trasferito a New York, numerose sono le personali che vengono allestite negli Stati Uniti a partire dalla metà degli anni Novanta.

Bibliografia: Riflexione 2018, I (Heinz Lechner).



Glasperlen







Bo Diddley (trittico)



Aldo Grazzi (Pomponesco, 1954) Giardino d'inverno

2014 gesso ed elementi naturali dipinti, colla animale; 25x25x155 cm inv. statale 122307 (donazione dell'artista, 2017)



L'opera è donata dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Giardini cosmici. Aldo Grazzi - Maurizio Donzelli* del 2017.

I concetti di vita e di ri-nascita, insieme a quelli di decadimento e di minaccia, sono gli archetipi attorno a cui ruotano i piccoli, delicati lavori di Aldo Grazzi, denominati *Giardini d'inverno*. Le minuscole sculture, realizzate con preziosità di cesello tramite l'impiego di una tecnica rigorosa, rappresentano piantine e fiorellini, esili e lievi, che paiono emblema di resistenza alle avversità dei tempi, nonché di strenua lotta per la sopravvivenza in un equilibrio precario ma al contempo miracoloso. Queste deboli ma caparbie icone del mondo vivente,

della natura che talvolta sembra perire ma che incessantemente vince la morte, si manifestano attraverso le piccole fibre rese con minuziosa ricerca, che si innalzano coraggiose a partire da vasi di gesso tribolati e malsicuri, a metafora delle asperità della vita e del mondo. Le sculturine – una resurrezione in potenza – sono appositamente protette da una teca di vetro e legno che pure è parte dell'opera: come in un giardino d'inverno, il rifiorire necessita di riguardo, riparo, rifugio.

La ricerca insita nella pratica artistica, la lentezza del lavoro prolungato che si volge in dimensione introspettiva è elemento caratteristico delle opere di Aldo Grazzi: a partire dai lavori con le perline, tessute al telaio seguendo pattern mentali meticolosi fino alle opere realizzate con fili di nylon, passando per i dipinti, un senso di delicatezza e di fragilità, ma anche di complessità e di consapevolezza si esprime attraverso un linguaggio visivo raffinato e minimale, coadiuvato da un accurato impiego del colore.

Aldo Grazzi è nato nel 1954 a Pomponesco (Mantova), vive e lavora a Perugia e Venezia (Attorno a Tiziano 2017; Aldo Grazzi 2018). Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha iniziato presto ad esporre in ambito bolognese; all'attività artistica affianca quella di curatore di mostre, rassegne e raccolte. Alla fine degli anni Ottanta datano le sue prime personali; in occasione di alcuni viaggi in Africa, dove ha realizzato lavori con Maasai e Samburu, l'artista medita sul sistema dell'arte, dal quale si allontanerà progressivamente, scegliendo di lavorare in una dimensione ritirata e totalizzante. Ha insegnato presso le Accademie di Belle Arti di Perugia, di Sassari e di Carrara; più recentemente presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Bibliografia: Giardini cosmici 2017, I (Aldo Grazzi), pp. 8; 12-19.



Canan Dagdelen

(Istanbul, 1960)

Double Hammam Roxelana_relocated

2015

porcellana colorata, polvere di grafite, legno; 110x26x22 cm inv. statale 122354 a/b (acquisto, 2019)

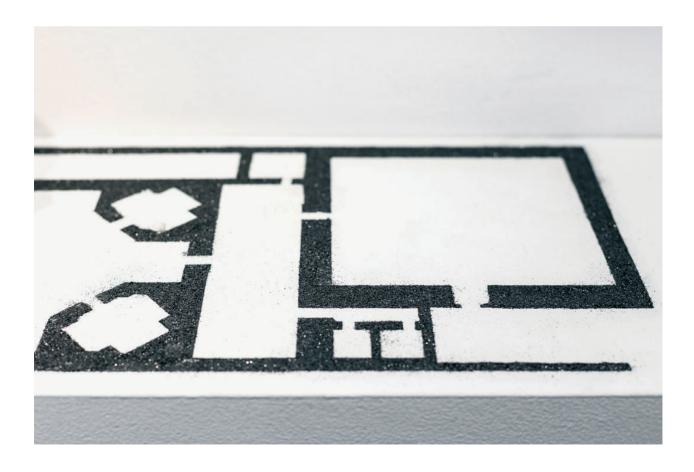
L'opera è acquistata da Palazzo Ducale nel 2019, a seguito della mostra *Closer to strange.* Canan Dagdelen - Giuliana Natali.

La scultura si innesta nella più ricercata produzione dell'artista; nell'articolarsi di elementi plastici che ripropongono tipologie architettoniche orientali, applicate a una planimetria classicamente intesa, Dagdelen dispiega una riflessione sulla fonte comune condivisa delle culture di paesi apparentemente lontani, che si avvicinano e si rendono conoscibili l'una all'altra attraverso una sintesi tra architettura e scultura messa in pratica grazie a una sopraffina tecnica ceramica. L'opera si pone quindi come paradigmatico incontro tra due mondi, la cultura islamica d'origine dell'artista e quella europea d'adozione. Un dialogo tra forme ataviche di storie diverse, attraverso linee e ritmi differenti, quali sono le forme curve delle formelle architettoniche che si ergono sulla base di forma e tracciato geometrici; e che mira ad un'unione armonica nel segno della raffinatezza formale della ceramica,

che nei suoi lavori riesce sempre a superare la caratteristica materica per trovare una leggerezza e una spiritualità superiore.

Canan Dagdelen è nata a Istanbul nel 1960 (*Uzamsal bellek* 2012; *Ceramics Now* 2018). Si è trasferita ventenne a Vienna; qui si è laureata dapprima in Economia e in seguito all'Università di Arti Applicate, ove ha insegnato a partire dal 2003. Predilige la tecnica della ceramica, che declina sia in sculture singole che in installazioni ambientali. Vincitrice di residenze d'artista in Europa e negli Stati Uniti, nonché di numerosi premi, ha esposto in personali e collettive soprattutto in Austria e in Turchia, a conferma dell'intenso scambio tra le due culture. Accanto alla carriera artistica ha sviluppato l'attività di designer e collabora con il mondo delle aziende.

Bibliografia: Closer to strange 2019, I (Canan Dagdelen), pp. 36-41.





Nargess Hashemi

(Tehran, 1979)

Nazri

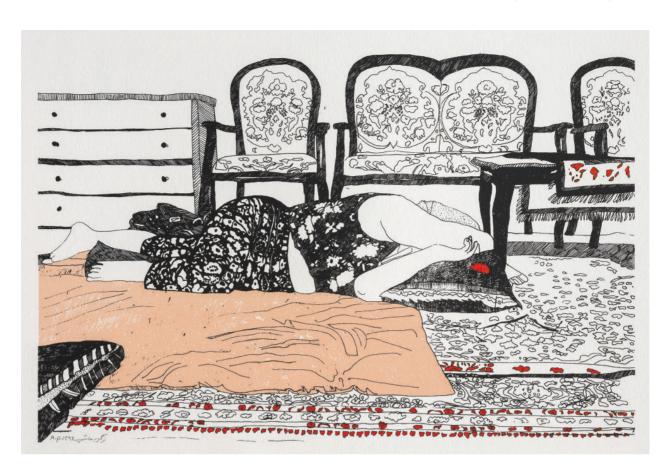
2016

serigrafia colorata a mano su carta; 500x700 mm inv. statale 122317 (donazione di Bread&Salt, 2018)

Zarrin

2017

serigrafia colorata a mano su carta; 500x700 mm inv. statale 122318 (donazione di Bread&Salt, 2018)



Le opere sono state donate dall'associazione culturale Bread&Salt di Tehran a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Good morning... good night* del 2018.

Nargess Hashemi affronta con queste opere il tema della famiglia. In Nazri viene presentata una tipica situazione piuttosto comune nelle dimore iraniane: un'offerta di cibo e vivande ai vicini e alle persone bisognose più prossime è appena stata consumata, tutta la famiglia ha partecipato alla preparazione e alla distribuzione del dono, che assume tradizionalmente un carattere votivo; la cucina è stata ripulita e rimessa in ordine. Dietro questa condizione ordinaria si cela però il sacrificio di chi esegue la parte più pesante del lavoro, ovvero la donna di casa. A lei spetta il ruolo di «angelo del focolare», l'obbligo e la responsabilità di gestione della casa come anche dell'economia familiare. In questo caso la presenza femminile è solo suggerita; le ceste lavate e rovesciate, i bacili allineati, gli abiti diligentemente ripiegati sono indici dell'impegno e della fatica a carico della donna.

Nell'opera Zarrin la figura femminile si palesa: protagonista è la madre dell'artista che, stesa a terra su un tappeto, si riposa riparandosi con un cuscino. Il tema della fatica, del lavoro misconosciuto della donna è qui ancora più evidente. L'intento di Hashemi, a ogni modo, non è marcatamente di denuncia o di indignazione; la sua riflessione si ferma di fronte a un qualsiasi giudizio, privilegiando la rappresentazione di elementi e situazioni oggettivi che assumono valenza sociologica, affrontando l'analisi dei fattori culturali di cui l'istituzione familiare iraniana è permeata.

Nargess Hashemi è nata nel 1979 a Tehran, dove vive e lavora (Eigner 2010; Zand 2019). Nella stessa città ha frequentato dapprima il corso di antica lingua persiana presso il Neyshabour Institute e in seguito l'Università delle Arti. Pittrice, scultrice, fotografa e installazionista, lavora con materiali e tecniche molto diversi, raggiungendo notevoli esiti di ricerca formale e poetica. Ha tenuto numerose personali nella città natale e ha partecipato a progetti espositivi internazionali, tra Stati Uniti, Europa e Dubai.

Bibliografia: Good morning 2018, pp. 56-57.



Patrick Moya

(Troyes, 1955)

Moya presenta il modello di Moya Land d'aprés Domenico Fetti, Antonio Maria Viani offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola, circa 1615

2016 acrilico su tela; 120x120cm inv. statale 122361 (acquisizione, 2016) L'opera è stata acquisita come contropartita per canone concessorio in occasione della mostra dell'artista tenutasi nelle Cantine di Vincenzo di Palazzo Ducale nel 2016.

Nell'opera sono ben rappresentate tutte le caratteristiche del mondo, non solo artistico, di Moya. L'artista francese è celebre per aver inventato un cosmo parallelo in cui «il creatore si fa creatura», ovvero in cui diviene protagonista all'infinito delle proprie opere d'arte. Moya inventa infatti un avatar con le sue stesse sembianze ed attorno a lui organizza tutta una serie di personaggi, tra cui la pecora Dolly, che sempre lo accompagnano nelle diverse realizzazioni, sia pittoriche, che scultoree che soprattutto virtuali. Caposaldo di ogni suo lavoro è la riproposizione del proprio nome, «MOYA»; non solamente per questioni di narcisismo e di identificabilità, quanto di vero e proprio manifesto di un universo immaginativo che ha molto a che fare con il reale. Nel caso specifico, l'artista prende a prestito l'iconografia di uno dei dipinti di Domenico Fetti (1591 circa - 1623) esposto in Palazzo Ducale, Antonio Maria Viani offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola, databile tra il 1618 e il 1620 e la reinterpreta secondo la propria vena creativa inconfondibile, sostituendo alla figura del Viani il proprio avatar e alla duchessa Margherita la prediletta pecora Dolly e riproponendo gli stessi tipi al posto degli altri personaggi presenti nella scena di Fetti. Cuore della trasfigurazione, il modello della chiesa di Sant'Orsola recato in mano dal Viani diviene ora *Moya Land*, l'universo a cavallo tra reale e virtuale in cui tutta la produzione artistica dell'autore è calata. L'operazione complessiva, che evidenzia le assonanze fumettistiche tipiche della sua espressione, si configura come un omaggio a Palazzo Ducale e a uno dei suoi artisti di maggior fama, il Fetti appunto, a dimostrazione che le connessioni tra arte moderna e arte contemporanea sono sempre terreno fertile per nuove e inattese versioni.

Patrick Moya è nato a Troyes nel 1955; ha studiato all'Istituto di Belle arti di Nizza, città dove tuttora vive e lavora (Canarelli 2015; *Patrick Moya* 2016). Dagli anni Settanta utilizza linguaggi multimediali per i suoi lavori; è stato tra i primi artisti a esprimersi attraverso la videoarte. Ha creato nel 1996 un alter ego che, da quel momento, compare in ogni sua opera. Nel 2007 ha creato *Moya Land* su *Secondlife*, confermando la rilevanza della dimensione virtuale, a cui affianca opere pittoriche, scultoree, installazioni, performances, murales, collaborazioni con il mondo della moda e con il carnevale di Nizza.

Bibliografia: Moya 2019, p. nn.



38 Elmar Peintner

(Zams, 1954)

Nacht, Maske und Rätselwürfel (Notte, maschera e cubo rompicapo)

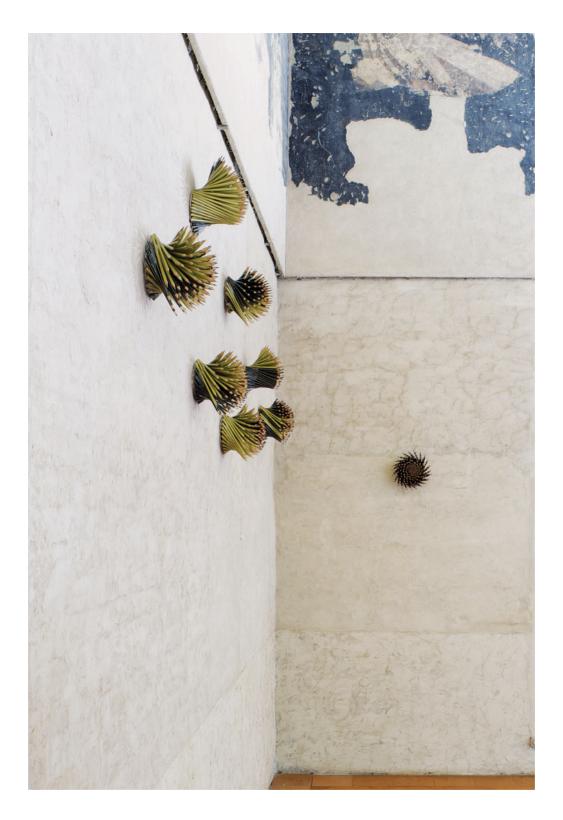
2017

matita e tempera all'uovo su tela; 50x75 cm inv. statale 121736 (donazione dell'artista, 2017)

L'opera è donata dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Tra Europa e Cina e ri*torno. Cultura al tratto: Elmar Peintner - Xiao Xiaolan del 2017.

Il lavoro di Elmar Peintner si caratterizza per un ricorrente uso di metafore e simboli, riccamente declinati nelle diverse fasi creative. Il dipinto che qui si presenta rientra appieno nella serie dei Nachtbilder (Notturni), iniziata nel 2002/2003 e tuttora in corso. Attraverso la giustapposizione di elementi apparentemente diversificati l'artista dà forma ad un «flash di una composizione visiva» (Assmann 2017, p. 6) associando una maschera e un cubo rompicapo presentati in modo neutro e fluttuanti in uno spazio indefinito campito di blu notte. Non è dato conoscere se gli oggetti siano reali o immaginari, se siano intesi come frammenti di natura morta oppure si configurino come pure proiezioni mentali; Peintner compone la sua figurazione attraverso contrasti e relazioni, rese quasi estranianti dal peso della pregnante tinta di fondo, tra il blu e il nero. La visione è simbolicamente caricata, gli esiti appaiono vicini al surrealismo; l'accezione enigmatica, tema privilegiato da Peintner nel corso di tutta la sua produzione, è d'altronde confermata dalla scelta di due elementi quali la maschera, emblema per eccellenza di ciò che appare e che invece non è, e il cubo rompicapo, nel cui tentativo di soluzione entra in gioco il pensiero simbolico, matematico e astratto. Una elaborata componente disegnativa rende evidente il debito dell'autore verso le arti grafiche; la ricercata tecnica della tempera all'uovo viene impiegata per donare brillantezza e spessore.

Elmar Peintner è nato a Zams, nel Tirolo austriaco, nel 1954; vive e lavora a Imst (Elmar Peintner 2014; Elmar Peintner 2016; Tra Europa e Cina 2017). Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ha iniziato la propria attività artistica dapprima in ambito grafico – disegno ed incisione – a cui ha presto affiancato l'espressione pittorica. Centrale nella sua poetica è la riflessione sulla relazione tra Uomo e Natura, intesa come rapporto tra microcosmo e macrocosmo. Dalla fine degli anni Settanta ha esposto in Europa e in seguito in tutto il mondo, conseguendo molti premi e riconoscimenti. Sue opere si conservano in prestigiose istituzioni in Europa, Stati Uniti, Cina e Giappone.



39 Paola Pezzi

(Brescia, 1963)

Oro nero

(cuore nero - cuore oro - metà nera metà oro - metà oro metà nera - nero oro nero oro oro nero - oro nero oro - righe nere oro)

2017

assemblaggio di matite, otto elementi; 17x30x30 cm ciascun elemento inv. statale da 122345 a 122352 (acquisto, 2017)

L'opera è stata acquistata da Palazzo Ducale nel 2017, a seguito della mostra *Prendere forma* («Gestalt»). Roberto Remi - Paola Pezzi del 2017.

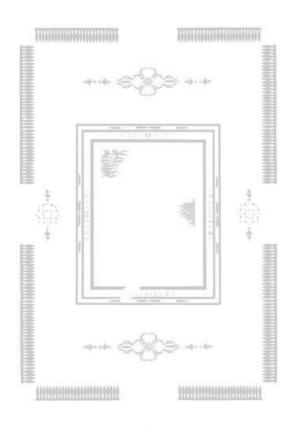
Realizzata su specifica committenza del Museo di Palazzo Ducale per la sala del Pisanello, l'opera prende forma da una suggestione legata alla storia più antica della dinastia Gonzaga. Lo stemma originario, infatti, era costituito da un semplice scudo con fasce orizzontali oro e nere, simbolo della casata fino al 1394; da quel momento lo stemma si sarebbe arricchito nel corso dei secoli, fino a giungere a notevole complessità nel corso del Seicento, con il ramo laterale dei Gonzaga-Nevers. Paola Pezzi, chiamata a intervenire nella zona più antica del Palazzo, si riallaccia dunque agli albori della storia della casata tributandole un omaggio proprio sotto il dipinto murale maggiormente rappresentativo dell'«autunno del Medioevo» a Mantova e non

L'artista sceglie per questo incarico una delle espressioni che più caratterizzano il proprio linguaggio scultoreo: l'assemblage di matite colorate. Sulla falsariga dell'apprezzata serie delle Bandiere (2008-2009), le matite sono giustapposte e organizzate a generare un movimento centripeto, sempre diverso negli otto elementi che compongono la serie, innescando un vortice in cui un'aggregazione di matite rimanda alla seguente, senza un preciso ordine espositivo, in cui ciascuna si collega e dialoga con tutte le altre.

E intenso è il dialogo cerebrale con il capolavoro che le «ospita». Il lavoro di Pezzi parte infatti dalla volontà di rievocare, tramite il dinamismo insito nelle sue composizioni, il brulichio di moti, di azioni, di atteggiamenti dei cavalieri protagonisti del combattimento, dipinti da Pisanello attingendo a una celebre fonte letteraria, il romanzo del ciclo bretone Lancelot du Lac; per giungere quindi, attraverso il movimento di torsione impresso alle matite, che sempre nella sua poetica simboleggia il punto d'origine, ad un vero e proprio omaggio nei confronti dei committenti di tale magnificenza. Con l'ambizione di riuscire a sintetizzare, attraverso la propria opera, la storia della dinastia Gonzaga, partendo dagli albori, passando idealmente al momento in cui vive e opera Pisanello fino a giungere alle espressioni della nostra contemporaneità.

Paola Pezzi è nata a Brescia nel 1963 (Sardella 2017; *Paola Pezzi* 2018). Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera, ha esordito nel 1985 in una collettiva alla Casa degli Artisti a Milano. Ha continuato a partecipare a collettive fino al 1990, anno della sua prima personale a Milano. Da allora ha presentato numerose altre personali sia in Italia che all'estero. Le sue opere si conservano in molteplici collezioni pubbliche e private.

Bibliografia: Prendere forma 2017, II (Paola Pezzi), pp. 3, 9, 12-13.









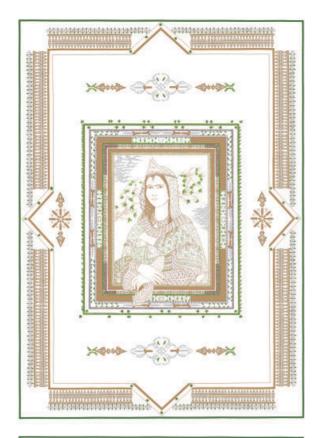
Farah Ossouli

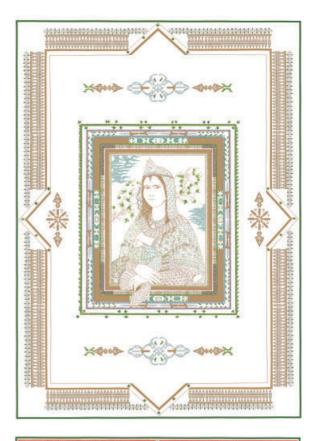
(Zanjan, 1953)

Leonardo, Forugh and I

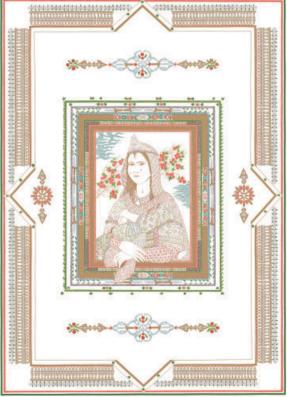
2017

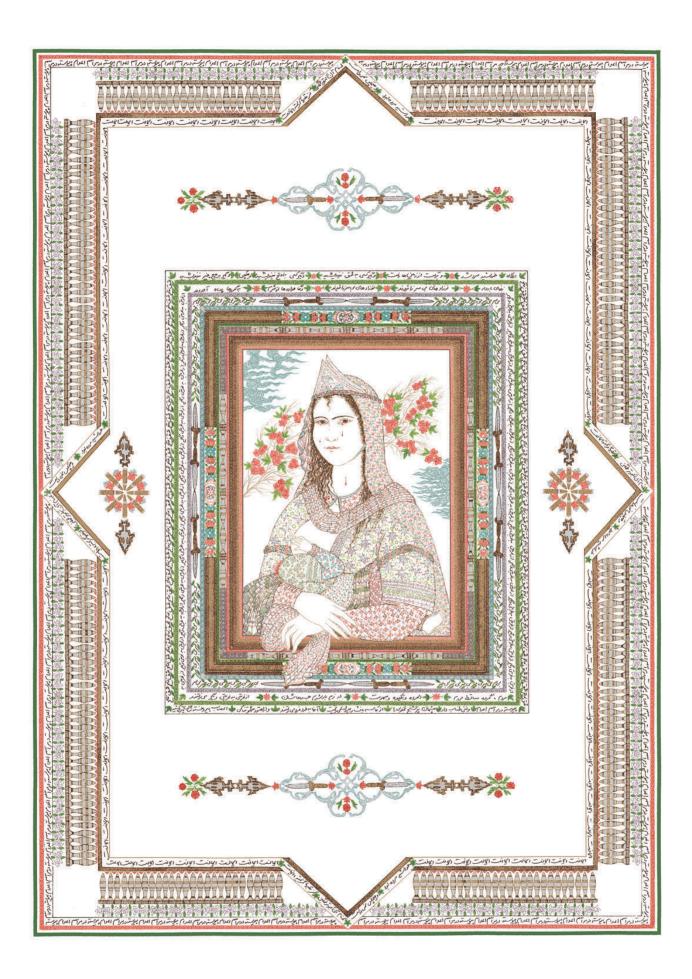
serigrafia colorata su carta, nove elementi; 700x500 mm ciascun elemento inv. statale da 122308 a 122316 (donazione di Bread&Salt, 2018)











Le opere sono state donate dall'associazione culturale Bread&Salt di Tehran a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Good morning... good night* del 2018.

Farah Ossouli utilizza nel proprio lavoro elementi simbolici, mette in scena narrazioni, costruisce storie, in modo tale da consentirle di esprimere il proprio personale punto di vista sui temi della vita e dell'esistenza.

L'opera si compone di nove serigrafie, plasmandosi e delineandosi man mano, apportando sempre maggiori dettagli e cromie all'impianto iniziale. L'artista propone una contaminazione ardita: l'iconografia della Monna Lisa viene associata alla suggestione della miniatura del periodo Safavide, espressione artistica giunta in Persia tra Cinquecento e Seicento a esiti di altissimo livello. L'effetto ricercato coincide con l'illusione di una rappresentazione nello stile della miniatura tradizionale; a uno sguardo più approfondito, si comprende come, partendo dalla pura tecnica miniaturistica, l'artista inserisca via via, stato per stato, chiari simboli bellici e di prevaricazione (bombe, pugnali) al posto dei comuni motivi decorativi tradizionali. L'iconografia leonardesca viene qui reinterpretata in chiave mediorientale, con l'aggiunta di un bambino in braccio alla figura femminile. Il bambino però è acefalo; il pensiero corre alla pratica della decapitazione. Gli ultimi stati della serie aggiungono una vibrante cromia, funzionale alla comparsa di lacrime rosso sangue sul viso della figura femminile. Un componimento della poetessa femminista iraniana Forugh Farrokhzad è trascritto tutt'attorno all'opera. Ne scaturisce un'opera di denuncia degli orrori delle guerre, con enfasi particolare sulle tragedie sempre subite dalla parte femminile della popolazione.

Farah Ossouli è nata a Zanjan, in Iran, nel 1953 (Porter 2020; Solace 2020); nel 1977 ha conseguito la laurea in graphic design all'Università di Tehran. Utilizza prevalentemente le tecniche della tempera e dell'acquerello; la sua opera è profondamente influenzata dalla miniatura persiana, che viene caricata di significati contemporanei attraverso l'interazione con elementi inattesi. Ossouli è fra gli artisti più riconosciuti del Medio Oriente: ha vinto numerosi premi in patria, ha rivestito il ruolo di commissario in numerose rassegne artistiche in Iran e all'estero. Ha esposto in tutto il mondo, e sue opere sono conservate in musei internazionali, ad esempio il Metropolitan Museum di New York e il Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

Bibliografia: Good morning 2018, pp. 61-71.



41 Sergia Avveduti

(Lugo di Ravenna, 1956)

Polvere sottile, maestrato

2018

matita su carta; 500x355 mm inv. statale 122342 (donazione dell'artista, 2018)

Polvere sottile

2018

matita su carta; 500x355 mm inv. statale 122341 (donazione dell'artista, 2018)

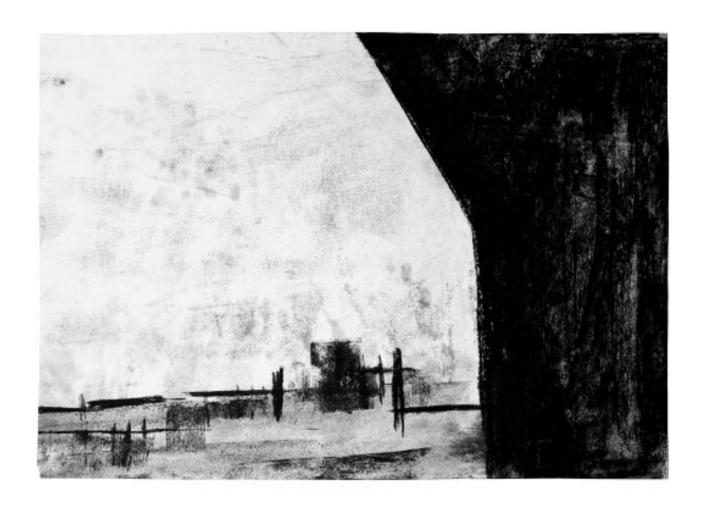


Le opere sono donate dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Grafèin. Scrivere il segno* del 2018 (*Grafèin* 2018).

La cultura architettonica e profondamente rigorista di Sergia Avveduti, unita a una ricerca di essenziale politezza del segno, trapelano dalle opere donate al Museo. La dimensione più razionale, geometrica, quasi scientifica del disegno d'architettura si interseca e si plasma con l'ideale della ricerca e della creazione fantastica giungendo a esiti inattesi, immaginifici e però saldamente ancorati al valore del progetto. L'immagine che ne deriva si pone come un archetipo di «costruzione»: per somma di elementi architettonici, per significati che rimandano a un «costruito» classicamente inteso e che però, a un'ulteriore osservazione, si fa probabile, possibile, incerto. L'accuratezza, che rasenta la perfezione,

del tratto, insieme alla elaborazione sia formale che concettuale, può evocare per le composizioni di Avveduti i progetti dei grandi maestri dell'architettura di ogni periodo storico; a loro e al loro genio l'artista si ispira, declinandone le possibilità.

Sergia Avveduti (Lugo di Ravenna, 1956), allieva di Concetto Pozzati, è docente all'Accademia di Belle Arti di Bologna (W. Women 2016, p. 236; Pozzati - Musso 2021, p. 95). Attraverso diversi linguaggi – fotografia, video, installazione, scultura e grafica – riflette sul patrimonio d'immagine che la storia dell'arte e l'architettura portano in dote, reinterpretandone la dimensione significante attraverso un ricercato equilibrio formale. Ha esposto in molteplici spazi pubblici e privati, in Italia e all'estero.



Giulio Camagni (Udine, 1973)

N. 1 - 2018 carboncino su carta; 415x575 mm inv. statale 122306 (donazione dell'artista, 2018)

N. 2 - 2018 carboncino su carta; 415x575 mm inv. statale 122305 (donazione dell'artista, 2018)



Le opere sono donate dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Grafèin. Scrivere il segno* del 2018 (*Grafèin* 2018).

Prodotte nel corso dei working spaces – momenti di riflessione, applicazione e lavoro creativo – in seno alla mostra *Grafèin* dell'autunno 2018, le due opere nascono sorelle. Vengono prescelte tra le altre, dopo attento esame, dalla direzione del Museo di Palazzo Ducale per arricchire la collezione e per testimoniare gli esiti dell'opera grafica dell'artefice.

Molte sono le carte iniziate che non giungono allo status conclusivo in virtù del processo creativo istintuale, fluido e urgente, che si concretizza sul foglio attraverso segni di forte impatto. Non sempre l'esito trova però condiscendenza nello spirito critico e altamente selettivo del suo demiurgo, che lo porta a lasciare allo stato di non-finito diversi lavori. La suggestione emozionale trova un contraltare nella raffinatezza formale, che si contraddistingue per un accentuato lirismo anche laddove compaiono, o sono

protagonisti dello spazio, elementi più incisivi, più gravi o più sofferti. La tecnica prescelta – il carboncino – incontra magistralmente il divenire del segno, plasmandosi sui moti e sulle tensioni della mano dell'artista, a creare così paesaggi in potenza reali, in realtà immaginifiche e potenti.

Giulio Camagni è nato a Udine nel 1973 (Giulio Camagni 2008; Terres tracées 2021). Si è formato in ambito milanese, prima al liceo artistico e poi all'Università Statale, dove si è laureato in storia contemporanea; ha lavorato per molti anni nell'ambito del fumetto d'autore. Nel 2005 prende avvio la sua carriera pittorica, che lo ha portato a esporre in personali e collettive sia in Italia che all'estero. A partire dalla pittura d'influenza informale approda a espressioni di dialogo e contaminazione con altri linguaggi, come la fotografia, la musica, la ceramica. Vive e lavora a Vienna.



Giuseppe De Mattia

(Bari, 1980)

Tigrotto

2018

stampa fine art, acrilico, grafite; 650x450 mm inv. statale 122301 (donazione dell'artista, 2018)

Guerriero

2018

stampa fine art, acrilico, grafite; 650x450 mm inv. statale 122302 (donazione dell'artista, 2018)



Le opere sono donate dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Grafèin. Scrivere il segno* del 2018 (*Grafèin* 2018).

La mostra si caratterizzava per le attività di working space che, con cadenza settimanale, vedevano ciascuno degli artisti utilizzare lo spazio espositivo come proprio «laboratorio». In questa occasione, De Mattia ha avuto modo di lasciarsi affascinare dalla ricchezza e complessità di Palazzo Ducale, ma soprattutto di riflettere sul rapporto tra il costruito e il naturale, tra la dimensione storica e quella contemporanea, coinvolgendo le categorie di «interno» e di «esterno», intese secondo inattese varianti.

Il dialogo, quasi il dibattito tra queste istanze, tangenti ma non subitaneamente evidenti, trova rispondenza nella tecnica impiegata che si configura come somma, come stratificazione di interventi, in analogia concettuale alle vicende della stessa reggia. Un elemento dell'«esterno» viene prescelto dall'occhio indagatore dell'artista; viene fotografato molte volte, e tra questi numerosi scatti ne viene selezionato uno. Di questo particolare, divenuto così un archetipo tramite la volontà dell'artista, viene realizzato un ingran-

dimento su carta fotografica. Questo costituirà la tavolozza su cui, utilizzando il medium pittorico, viene fissato un elemento dell'«interno» direttamente dialogante con l'«esterno» di cui sopra. Nelle due opere qui presentate, protagonista è la sala di Pisanello: attenzione privilegiata viene gettata su uno dei guerrieri, così come su uno dei cuccioli di tigre – o leone – affrescati dal maestro quattrocentesco, che si inseriscono e si sovrappongono all'ambiente naturale prospiciente, il giardino di piazza Lega Lombarda, di cui De Mattia sceglie i pattern e l'albero al centro del percorso.

Giuseppe De Mattia è nato a Bari nel 1980 (MDA 2021; Nuovo Forno del Pane 2021). Attraverso media diversi tra cui fotografia, video, installazione, disegno, riflette sulle relazioni tra memoria, archivio e contemporaneità, articolati sotto forma di narrazioni. Lavora sia individualmente sia come parte di raggruppamenti di creativi; ha pubblicato diversi libri d'artista e ha esposto in personali e collettive sia in Italia che all'estero. Vive e lavora a Bologna.





44 Anna Di Prospero

(Roma, 1987)

Palazzo Ducale Mantova #

2018

fotografia digitale stampa inkjet fine art, sei elementi; 67x100 cm ciascun elemento inv. statale da 122355 a 122360 (acquisto, 2018)

Le opere sono state acquistate da Palazzo Ducale nel 2018, a seguito della mostra *Riflexio-ne. Heinz Lechner - Anna Di Prospero*.

La serie è stata commissionata nello stesso anno dalla direzione del Museo, che ha selezionato l'artista nell'ambito della condivisione tra Palazzo Ducale e Art Verona, programma *Levelo*. Da questa collaborazione è stato realizzato l'evento ne LaGalleria e in tutto il Palazzo Ducale, in cui le opere dell'artista italiana dialogavano con quelle dell'artista newyorkese Heinz Lechner. La serie qui presentata, in particolare, è stata esposta nel corridoio dei Mori in Corte Vecchia.

Anna Di Prospero concepisce per il Palazzo Ducale un progetto artistico nel quale interpreta in prima persona una rielaborazione percettiva della residenza gonzaghesca. Dopo aver lungamente studiato la storia del luogo e averne conosciuto e vissuto gli spazi, l'artista si è lasciata affascinare dalla sua complessità e dalle sue meraviglie, restituendo attraverso questa serie di opere fotografiche una compenetrazione tra il proprio codice artistico e l'essenza del Museo. Muovendo da una personale intuizione la serie combina l'autoritratto, topos prediletto dell'artista, con l'omaggio agli ambienti di Palazzo Ducale. Lo sguardo vivido, colto e composito, che l'artista riserva all'architettura le consente di entrare in connessione con la reggia e di interpretarne lo spirito, tessendo tra spazi museali e spazi creativi una empatia sorretta dalla personale formazione storico artistica. Gli autoscatti, con l'artista stessa a interpretarli, si configurano come una vera e propria performance: gli effetti ricercati fin nel minimo dettaglio, i tempi accuratamente pianificati, le pose modulate che scaturiscono dalla diretta interiorizzazione dello scenario, tutto concorre a considerare l'immagine come l'esito ultimo, la summa di un elaborato processo concettuale che involve lo spazio, il corpo e – non ultimo – il mezzo tecnico.

La relazione tra lo spazio e il corpo è infatti il cuore della poetica di Anna Di Prospero. Il corpo segue lo spazio, lo enfatizza e ne interpreta l'essenza. L'identità dell'artista non è mai svelata; la sua figura si pone infatti come icona di tutto il mondo femminile presupponendo una possibilità di autoidentificazione da parte del fruitore. La delicatezza, la raffinatezza delle composizioni riflettono anche una autorappresentazione psicologica dell'artista. A questo proposito «il corpo vestito dall'immancabile e svelta tunichetta rossa, i capelli raccolti in uno "chignon" alto sono gli elementi distintivi del soggetto femminile che si inquadra nel vano della galleria dei mesi, che siede tra la penombra dell'appartamento degli arazzi, che si affaccia a stanze segrete per carpirne la vita lontana, che torna prepotente presente per mezzo della memoria e dell'azione immersiva nella fantasmagoria del sogno. Talmente forte e preponderante è la suggestione di queste mura antiche che Anna Di Prospero inclina alla melanconia, alla discrezione; si muove tra partiti decorativi in punta di piedi come una leggiadra ballerina che danza sulle ali di "une recherche au temp perdu" sino al punto, nella foto ambientata nel prato della cavallerizza, di scomparire. Il corpo è sottratto; nell'aria tersa resta solo svolazzante in una dimensione irrelata l'abitino vermiglio» (Casarin 2018, p. 17).

Anna Di Prospero è nata a Roma nel 1987 (Marseille(s) 2016; Di Prospero 2021). Ha studiato fotografia presso lo IED di Roma e presso la School of Visual Arts di New York. Attraverso il medium dell'autoscatto fotografico racconta e mette in scena il rapporto tra l'io dell'uomo e la dimensione spaziale. Ha conseguito numerosi riconoscimenti, tra cui il Sony World Photography nella categoria Portraiture, il People Photographer of the Year degli International Photography Awards e il Discovery of the Year dei Lucie Awards 2011. È stata inoltre vincitrice di residenze d'artista, a Madrid e a Marsiglia. La sua attività è molto apprezzata soprattutto negli Stati Uniti, dove ha esposto in numerose mostre personali e collettive, così come in Italia.

Bibliografia: Riflexione 2018, II (Anna Di Prospero), pp. 2-3, 15-19, 20-34.











45 Concha Jerez

(Las Palmas de Gran Canaria, 1941) Gioco di ambiguità tra Fato e Destino

2018 tecnica mista; 150x150x83 cm inv. statale da 122331/1 a 122331/10 (donazione dell'artista, 2019) L'opera è stata donata dall'artista a seguito della mostra *Alla ricerca di paradisi immaginari* tenutasi ne LaGalleria e nel Museo nel 2018-2019. In concomitanza con la mostra di Concha Jerez, in Palazzo Ducale si teneva l'esposizione *Fato e destino. Tra mito e contemporaneità*, allestita nella palazzina della Rustica. In omaggio a quest'ultima rassegna l'artista ha realizzato l'opera in esame, donandola successivamente al Museo.

L'installazione si sviluppa intorno ad un discorso sull'ambiguità, in cui i protagonisti sono gli assiomi di fato e destino, attorno ai quali ruotava la mostra ordinata alla Rustica. Apparentemente similari ma in realtà profondamente diversi, «Fato» e «Destino» - identificati dalle lettere che compongono i rispettivi nomi, disposti su sedie in materiale specchiante - si confrontano giocando a carte al gioco dell'«ambiguità»; è questo il termine chiave di tutta l'opera, disposto al centro del tavolino, pure riflettente. La sfida è destinata a proseguire senza fine, in quanto generata dall'incertezza prodotta dall'«ambiguità» che comanda le carte e dalla tragica realtà del Tempo Presente (Jerez 2018, p. 40).

Nell'opera sono presenti alcuni dei *topoi* della produzione della Jerez: a partire dalle superfici trasparenti o specchi, che sono chiari rimandi ad una dimensione altra, ipotetica od utopica – e il concetto di Utopia è forse il più pregnante *fil rouge* che accompagna tutta la poetica dell'artista – e che costituiscono inoltre un sistema generante interferenze con il pubblico. Sulle due sedie, ad accompagnare i concetti di fato e di destino, due «scritti autocensurati» ovvero due

lunghi fogli di acetato che recano paradigmi utopici, resi indecifrabili dalla stessa artefice: l'utopia negata e colpevolmente affossata dal Tempo Presente si traduce in negazione dell'intellegibilità delle aspirazioni prodotte dal Tempo Passato, ponendo la questione del dramma verso cui la civiltà occidentale si sta lanciando in un ormai prossimo Tempo Futuro.

Concha Jerez è nata a Las Palmas di Gran Canaria nel 1941 (Concha Jerez 2017; Que nos roban 2020). Ha studiato pianoforte al Conservatorio di Madrid e si è laureata in Scienze Politiche presso l'Università della stessa città, dove a tutt'oggi vive e lavora. Dal 1991 al 2011 è stata professore associato alla Facoltà di Belle Arti dell'Università di Salamanca. È stata pioniera dell'arte concettuale e performativa in Spagna dai primi anni Settanta, attraverso interventi site specific denominati «interferenze» seguiti da azioni di performance art. Rilevante è inoltre la sua attività di compositrice, dal 1989 associata al compositore e artista intermediale José Iges col quale, parallelamente alla produzione personale, ha ideato opere per internet e concerti intermediali nonché installazioni sonore e visive. Dal 1973 espone in personali in tutt'Europa; nel 2020/2021 si è svolto una grande progetto installativo presso il Museo Reina Sofía di Madrid. Sue opere si conservano in importanti istituzioni pubbliche europee. È stata insignita di prestigiosi premi, tra cui il Premio Velázquez delle Belle Arti nel 2017.

Bibliografia: C. Jerez, in Alla ricerca 2018, I (Concha Jerez), pp. 39-43.



46 Concha Jerez

(Las Palmas de Gran Canaria, 1941)

Ritratto mentale delle dame di casa Gonzaga

2018

legno laccato, legno MDF, vetro, matita su carta, otto elementi; 34,5x29 cm (inv. statale 122332, 122333, 122335, 122336, 122338, 122339), 32,5 x 27 cm (inv. statale 122334, 122337) inv. statale da 122332 a 122339 (donazione dell'artista, 2019)





L'opera è stata donata dall'artista a seguito della mostra *Alla ricerca di paradisi immaginari* tenutasi ne La Galleria e nel Museo nel 2018-2019.

Concha Jerez ha elaborato per Palazzo Ducale un progetto site specific che coinvolgeva buona parte del percorso di Corte Vecchia. L'opera
che qui si presenta era esposta nella camera dei
Sette Scalini, a fianco del celebre dipinto di Domenico Morone La cacciata dei Bonacolsi. Si
compone di sette fogli bianchi incorniciati su
ognuno dei quali è tracciata una delle lettere che
compongono il nome della famiglia Gonzaga. I
fogli vengono disposti in sequenza, e le loro
somma ripropone il nome. La serie è preceduta
da una tavola a mo' di frontespizio, che reca firma e titolo dell'opera.

L'artista sceglie questo incipit privilegiato per la sua mostra, che affronta e riflette un tema a lei caro: il Tempo.

Il concetto di Tempo viene scomposto e articolato nella visione di Concha Jerez come un «discorso interferente tra due concetti di Tempo: un Tempo della Memoria appartenente al Tempo Passato e un Tempo Immaginario appartenente al Tempo Futuro che, inevitabilmente, non possiamo elaborare se non attraverso un Tempo Presente» (Jerez 2018, p. 40).

Inevitabilmente il tempo passa, trascorre, e con il suo scorrere mutano ed evolvono le vicende, storiche e personali; il tempo passato è memoria dei luoghi e delle persone, in questo caso di tutte quelle dame che, nel corso di quattro secoli, hanno abitato e vissuto in questi spazi. A loro va l'omaggio dell'autrice che trasfigura lo sviluppo, il dispiegarsi, il fluire del tempo nell'aggregazione incessante delle lettere che compongono il nome Gonzaga, a generare una sintesi del «Tempo di Casa Gonzaga».

Bibliografia: Alla ricerca 2018, I (Concha Jerez), p. 15.

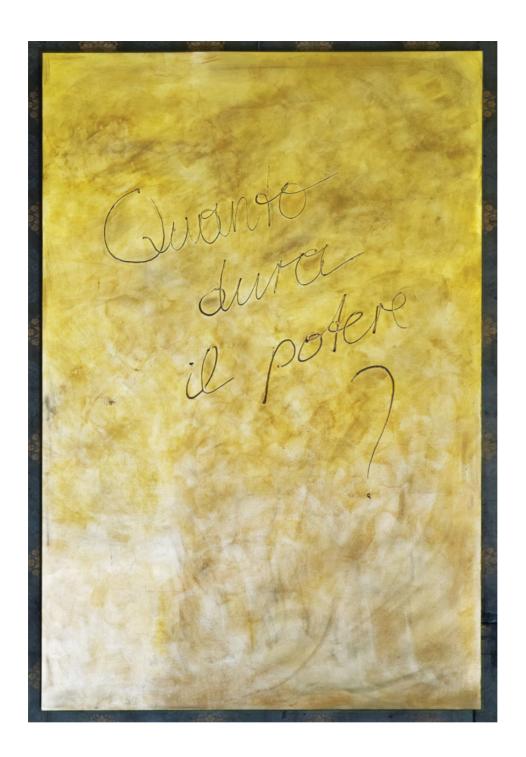












47 Guido Kucsko

(Vienna, 1954)

Quanto dura il potere?

2018 acrilico dorato su D-bond; 190x120 cm inv. statale 122343 (donazione dell'artista, 2019)

Quanto dura l'arte?

2018 acrilico dorato su dibond, 190x120 cm inv. statale 122344 (donazione dell'artista, 2019)



Le opere sono state donate a Palazzo Ducale nel 2019, a seguito del progetto installativo dispiegato da Guido Kucsko in Corte Vecchia. Le due opere che qui si presentano erano esposte nella sala dello Zodiaco; contestualmente, sulla facciata del Palazzo del Capitano, erano appesi tre neri stendardi su cui campeggiavano le medesime interrogative: Quanto dura il potere? e Quanto dura l'arte?

Le opere si presentano come un messaggio linguistico apparentemente semplice, tracciato a mano libera dall'artista su fondo dorato, e invitano il pubblico a fermarsi brevemente ed interrogare il processo visuale familiare. Collocati nella sontuosa sala dello Zodiaco, questi elementi vanno ad interrompere il flusso cognitivo incentrato sul passato della famiglia Gonzaga e sui luoghi da questi abitati, generando una pausa narrativa con l'ambizione di trasformarsi in un lungo processo di riflessione, a comprendere

i concetti di tempo, di durata, di potere, di ricchezza, di politica, fondamentali nel mondo contemporaneo così come nei secoli passati. Il semplice messaggio linguistico provoca in questo modo un effetto concettuale nella mente del riguardante, a partire da quelle che sembrano semplici iscrizioni ma che via via vanno ad aprire prospettive in cui i testi e i messaggi sottintesi si mescolano, dando adito a correlazioni di spazi, tempi e luoghi diversi.

Guido Kucsko è nato a Vienna nel 1954 ed esercita la professione di avvocato specializzato in diritto della proprietà intellettuale, disciplina di cui detiene l'insegnamento presso l'Università di Vienna (*Kucsko* 2019; *Kucsko* 2020; Matt 2021). Artista concettuale, declina il suo lavoro artistico attraverso installazioni *site specific*, fotografia e videoarte; temi di ricerca sono il pensiero, il sentimento e l'azione creativi.



Brigitte Mahlknecht (Bolzano, 1966) 48

Complessità non è una sfortuna

matita e matita colorata su carta colorata; 650x500 mm inv. statale 122304 (donazione dell'artista, 2018)

L'opera è donata dall'artista a Palazzo Ducale a seguito della mostra *Grafein. Scrivere il segno* del 2018 (*Grafein* 2018).

Il lavoro artistico di Brigitte Mahlknecht si caratterizza per l'impiego di un segno corsivo, rapido, spesso intricato, che riflette l'immaginario dell'artista attingendo alla rappresentazione frammentaria della memoria. La critica ha sempre ravvisato nel coacervo di tratti razionalmente incrociati una suggestione cartografica, la riproposizione per via di gesti segnici di mappe e planimetrie così come delle vedute di paesi e città carpite dal finestrino dell'aereo. A questa fonte di ispirazione Mahlknecht somma il gusto della calligrafia, dell'evocazione della parola, a volte chiaramente intellegibile, a volte solo suggerita. All'interrelazione tra queste due componenti dell'espressione, ormai storicizzate nel lavoro di Mahlknecht, si sovrappone sovente un riferimento latente al mondo concreto, materiale, che nell'opera della collezione di Palazzo Ducale si fa decisamente evidente. Dal lessico di isole corsive, talvolta campite in verde, emergono tre elementi figurativi principali, vaghi ed indeterminati rimandi, frammenti visionari di realtà esperite. Particolarmente intrigante la forma alla sinistra, in cui parrebbe ravvisabile una personalissima interpretazione del *modulor* di Le Corbusier; la nota, accesa, di colore dei «calzini» della figura lancia e ri-lancia il collegamento per via di cromia alla campitura alla destra del foglio, una sorta di evidenziatore per il titolo in lingua italiana dell'opera: evidentemente, *la complessità non è una sfortuna*.

Brigitte Mahlknecht, nata a Bolzano nel 1966, si è diplomata in pittura all'Accademia di Belle Arti di Vienna, città dove vive (*Brigitte Mahlknecht* 2016; *Ailleurs* 2020). Lavora utilizzando diversi media: disegno, pittura e video. Il disegno è sicuramente il suo privilegiato mezzo espressivo, come strategia inventiva e di pensiero. Il confronto con la scrittura sperimentale soprattutto in area tedesca e americana ha plasmato lo sviluppo del suo linguaggio artistico. Ha esposto in molteplici spazi pubblici e privati, in Italia e all'estero. Dal 2021 insegna all'Università di Arti Applicate di Vienna.



49 Massimo Pisani

(San Martino dall'Argine, 1958)

Tavola di stoccaggio

2018

piastra di metallo grezzo e dal taglio scaleno, sbarra metallica, stendardo nero; 130x90x330 cm inv. statale 122303 (donazione dell'artista, 2019)

L'opera è donata dall'autore a Palazzo Ducale nel 2019, a seguito della mostra *Alla ricerca di* paradisi immaginari. Concha Jerez - Massimo Pisani.

Le Tavole di stoccaggio di Massimo Pisani sono lastre di metallo grezzo attraversate da sbarre metalliche su cui è posto un vessillo nero, simbolo del libertarismo. Questa «tavola» è all'origine del ciclo site specific presentato in occasione della mostra nella Corte Vecchia del Palazzo Ducale. Nell'allestimento originale era collocata nella sala del Pisanello e, in quanto non intervenuta, andava a configurarsi come il punto zero da cui sarebbero derivate le analoghe tavole disposte nella successiva sala dei Papi, che recavano lo sviluppo dell'elaborazione concettuale: le tavole metalliche costituivano il supporto su cui l'artista scriveva con il gesso - materia altamente instabile - raggruppando idee, pensieri, progetti per opere mai realizzate. La marcata dimensione costruttiva dell'intervento si intreccia ad una prominente esigenza estetica e politica. Al centro del discorso poetico dell'autore sta il concetto di negazione: «una battaglia epica tra idea e realtà», come egli stesso ha avuto modo di affermare, che mette in opera la potenza dell'idea e l'idea in potenza, che incessantemente viene a scontrarsi con la dimensione reale della possibilità e della certezza. L'artista rifiuta qualsiasi forma di omologazione, condanna le logiche tecnocratiche ed economiche

che si estendono anche al mondo dell'arte; l'assoluta necessità di libertà, indipendenza e autodeterminazione dell'individuo e del fare artistico sono vibrantemente proclamate, assieme ai concetti utopici di verità e di coscienza.

Massimo Pisani è nato a San Martino dall'Argine, in provincia di Mantova, nel 1958 (Massimo Pisani 2002; Entrada 2005). Diplomatosi presso l'Istituto Statale d'Arte della stessa città nel 1977, ha iniziato poco dopo ad esporre in personali e collettive in ambito italiano. Nel 1997 si è trasferito ad Alicante, dove ha sviluppato la sua ricerca artistica fino a oggi, partecipando a numerose esposizioni ed eventi di arte pubblica. Il suo lavoro si orienta soprattutto verso la costruzione di oggetti tridimensionali, con un interesse verso il concetto di architettura e la relazione oggetto-spazio-tempo e misura. Attualmente lavora sull'idea di nomadismo e di non appartenenza, attraverso la creazione di oggetti dagli accentuati rimandi filosofici ed esistenziali dove l'uso della parola scritta e della codificazione si fa elemento di riflessione. Il rigore delle opere precedenti viene sacrificato a favore di materiali grezzi ed oggetti d'uso, mantenendo sempre, però, marcati principi costrut-

Bibliografia: Alla ricerca 2018, II (Massimo Pisani), pp. 10-11; 14.

BIBLIOGRAFIA

- A casa di Andrea Mantegna 2006: A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio 4 giugno 2006), a cura di R. Signorini, con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.
- Agosti 2005: G. Agosti, Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa, Milano 2005.
- Agosti 2006: G. Agosti, Ai fanatici della marchesa, in A. Luzio, R. Renier, in La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, a cura di S. Albonico, Milano 2006, pp. 7-37.
- Aikema 1999: B. Aikema, Opere su carta di Nicolò Bambini e di Girolamo Brusaferro, in Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini, Venezia 1999, pp. 182-186.
- Ailleurs 2020: Ailleurs ... ou plus loin, catalogo della mostra (Orléans, Frac-Centre Val de Loire, 17 giugno 2020 3 gennaio 2021), a cura di A. Damani, Orléans 2020.
- Aldo Falchi 1988: Aldo Falchi. Pitture e sculture, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, ottobre-novembre 1988), Canneto sull'Oglio (Mantova) 1988.
- Aldo Falchi 1993: Aldo Falchi. Mostra antologica, catalogo della mostra (Sabbioneta, Palazzo Ducale, settembre 1993), Canneto sull'Oglio (Mantova) 1993.
- Aldo Grazzi 2018: Aldo Grazzi e Myriam Laplante. Effetto Larsen, catalogo della mostra (Roma, La nube di OOrt, 26 aprile 26 maggio 2018), a cura di C. Casorati, Roma 2018.
- Alla ricerca 2018: Alla ricerca di paradisi immaginari. Concha Jerez Massimo Pisani, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 9 novembre 2018 6 gennaio 2019), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2018.
- Amadei 1955: F. Amadei, Cronaca universale della città di Mantova, 5 voll., II, Mantova 1955.
- Andrea Mantegna 2019: Andrea Mantegna. Rivivere l'antico. Costruire il moderno, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 12 dicembre 2019 4 maggio 2020), a cura di S. Bandera, H. Burns, V. Farinella, Venezia 2019.
- Angelucci 1890: A. Angelucci, Catalogo dell'Armeria Reale, Torino 1890.
- Arcari 1999: G. Arcari, *Una scultura firmata Germanius*, in «Quadrante Padano», XXX, 1, giugno 1999, pp. 51-52.
- Arlt 2005: Th. Arlt, Andrea Mantegna: Triumph Caesars. Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht, Wien-Köln-Weimar 2005.
- Artoni Herrero-Cortell Raïch et al. 2018: P. Artoni, M. Herrero-Cortell, M. Raïch, On Ars Geminis. Fakes, Forgeries and Copies of Medieval and Renaissance Paintings. Scientific Diagnostics for Art History, in «Kunsttexte.de E-Journal für Kunst-und Bildgeschichte», 3, 2018, pp. 1-27.
- Assmann 2017: P. Assmann, Elmar Peintner. Descrivendo un attimo, in Tra Europa e Cina e ritorno. Cultura al tratto. Elmar Peintner Xiao Xiaolan, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 18 febbraio 26 marzo 2017), a cura di P. Assmann, R. Casarin, Mantova 2017, pp. 5-9.
- Attersee Lechner 1989: C. Attersee, H. Lechner, Zwitterbilder 1986-1989, Salzburg-Wien 1989.
- Attorno a Tiziano 2017: Attorno a Tiziano. L'annuncio e la luce verso il contemporaneo, catalogo della mostra (Mestre, Centro Culturale Candiani, 15 maggio 2 luglio 2017), a cura di G. Belli, L. M. Barbero, Venezia 2017.
- Bartsch 1813: A. von Bartsch, Le peintre graveur, 21 voll., XV, Vienne 1813.
- Berretti 2021: L. Berretti, Falsa deceperit uva. Un disegno di Giovan Battista Bertani per la camera di

- Bacco nella Rustica di Palazzo Ducale a Mantova, in Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche, atti del convegno internazionale (Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Accademia di San Luca, 16-18 ottobre 2019), a cura di P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla, Roma 2021, pp. 357-364.
- Bertelli 2008: P. Bertelli, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: l'abside della basilica e la restaurata icona della Mater Gratiae*, in «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», n.s., LXXV, 2007 (2008), pp. 109-149.
- Bertelli 2011: P. Bertelli, Appunti sulla ritrattistica di Vincenzo I Gonzaga, in Scritti in onore di Chiara Tellini Perina, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 229-249, 403-406.
- Bertelli 2012: P. Bertelli, *I ritratti ducali. Note sull'iconografia gonzaghesca tra XVI e XVII secolo*, in *Vincenzo I Gonzaga. Il fasto del potere*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, 18 febbraio 10 giugno 2012), a cura di P. Venturelli, Mantova 2012, pp. 41-46.
- Bertelli 2013: P. Bertelli, *Per l'iconografia di Vespasiano Gonzaga: appunti di viaggio e nuove proposte*, in *Gli scienziati ridanno il volto a Vespasiano Gonzaga*, atti della giornata di studi (Sabbioneta, Teatro all'Antica, 29 settembre 2012), Viadana (Mantova) 2013, pp. 75-95.
- Bertelli 2014: P. Bertelli, *Immagini sovrane. La mostra iconografica gonzaghesca del 1937*, in «Postumia», 25/2, 2014.
- Bertelli 2019: P. Bertelli, Sull'iconografia del beato Battista Spagnoli, dal volto all'effigie tra paleoantropologia e arte, in «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova», n.s., LXXXVI, 2018, pp. 209-232.
- Berzaghi 2011a: R. Berzaghi, *Disegni di Giovan Battista Bertani*. Quattro inediti e un primo catalogo, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 133-156.
- Berzaghi 2011b: R. Berzaghi, *La chiesa di Santa Teresa*, in «Quaderni di San Lorenzo», 9, a cura di R. Golinelli Berto, 2011, pp. 7-29.
- Berzaghi L'Occaso 2014: R. Berzaghi, S. L'Occaso, Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti 1630-1866, Mantova 2014.
- Bizzotto Marangon Toniato 1998: F. Bizzotto, D. Marangon, T. Toniato, Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti, 3 voll., Milano 1998.
- Bode 1889: W. von Bode, *Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im Königlich Museum zu Berlin: ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 10, 1889, pp. 211-216.
- Bode 1890: W. von Bode, *Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im Königlich Museum zu Berlin. Ein Nachtrag*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 11, 1890, pp. 56-59.
- Boschetto 1995: A. Boschetto, *Battista di Dosso: un pittore nel Limbo*, in «Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande», 1, 1995, pp. 36-38.
- Brigitte Mahlknecht 2016: Brigitte Mahlknecht. Fast Architektur, Wien 2016.
- Brown Delmarcel 1996: C.M. Brown, G. Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga*, 1522-63, Seattle-London 1996.
- Brown Lorenzoni 1996: C.M. Brown, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *Ricordi dall'archivio*, in *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel, C.M. Brown, con i contributi di N. Forti Grazzini, L. Meoni, S. L'Occaso, Milano 2010, pp. 223-263.
- Cadioli 1763: G. Cadioli, Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni, Mantova 1763.
- Campbell 2002a: Th.P. Campbell, *Italian Designs in Brussels, 1530-35*, in *Tapestry in the Renaissance.* Art and Magnificence, a cura di Th.P. Campbell, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 marzo 19 giugno 2002), New York-New Haven-London 2002, pp. 341-363.
- Campbell 2002b: Th.P. Campbell, Tapestry Production in Italy, 1520-60, in Tapestry in the Renais-

- sance. Art and Magnificence, a cura di Th.P. Campbell, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 marzo 19 giugno 2002), New York-New Haven-London 2002, pp. 483-505.
- Canarelli 2015: F. Canarelli, Le cas Moya, Nice 2015.
- Caroli 1990: F. Caroli, Aggiunte a Giuseppe Bazzani, in «Arte Documento», 4, 1990, pp. 156-163.
- Casarin 2018a: R. Casarin, Figure del destino nell'arte: tra mito e contemporaneità, in Fato e destino. Tra mito e contemporaneità, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 8 settembre 2018 6 gennaio 2019), a cura di R. Casarin, L. Molino, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 17-29.
- Casarin 2018b: R. Casarin, *Riflexione. Autobiografie dell'io*, in *Riflexione. Heinz Lechner Anna Di Prospero*, catalogo della mostra, (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 26 maggio 29 luglio 2018), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2018, II (*Anna Di Prospero*), pp. 4-19.
- Cavazzini 2018: L. Cavazzini, Appunti per la fortuna europea del marmo apuano in età gotica, in Nelle terre del marmo, a cura di A. Galli, A. Bartelletti, in «Acta apuana», 13-15, 2018, pp. 45-61.
- Ceramics Now 2018: Ceramics Now! 60° Premio Faenza / Special Edition, catalogo della mostra (Faenza, MIC Museo Internazionale della Ceramica, 30 giugno 7 ottobre 2018), a cura di C. Casali, I. Biolchini, Monghidoro (Bologna) 2018.
- Clerici Bagozzi 1963: N. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di F. M. R. detto lo Schivenoglia*, in «Arte antica e moderna», 24, 1963, pp. 339-344.
- Clerici Bagozzi 1978: N. Clerici Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre no-vità*, in «Paragone», XXIX, 341, 1978, pp. 40-58.
- Closer to strange 2019: Closer to strange. Canan Dagdelen Giuliana Natali, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 15 giugno 24 agosto 2019), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2019.
- Con nuova e stravagante maniera 2019: «Con nuova e stravagante maniera». Giulio Romano a Mantova, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019 6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli, con la collaborazione di M. Zurla, Milano 2019.
- Concha Jerez 2017: Concha Jerez. Interferencias, catalogo della mostra (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM, 5 ottobre 2017 7 gennaio 2018), Rivas-Vaciamadrid 2017.
- Conticelli 2000: V. Conticelli, *Il ciclo pittorico di Ca' Dolfin: Tiepolo, Mantegna e l'Antico*, in «Proporzioni», 1, 2000, pp. 181-197.
- Costruire, abitare, pensare 2017: Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville. Città ideali dei Gonzaga, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2017 2 aprile 2018), a cura di P. Bertelli, Mantova 2017.
- D'Adda 2009: La diffusione delle invenzioni di Giulio Romano attraverso le incisioni, in Lombardia manierista. Arte e architettura, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2009, pp. 133-153.
- D'Arco 1840: C. D'Arco, Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro operate, Mantova 1840.
- Delmarcel 1988: G. Delmarcel, Les Jeux d'Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague, in «Racar», 15, 1988, pp. 109-121.
- Delmarcel 1997: G. Delmarcel, Giulio Romano and Tapestry at the Court of Mantua, in La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550 / The court of the Gonzaga in the Age of Mantegna: 1450-1550, atti del convegno (Londra, 6-8 marzo 1992; Mantova, 28 marzo 1992), a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 383-392.
- Delmarcel 2010a: G. Delmarcel, *Atti degli Apostoli*, in *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel, C.M. Brown, con i contributi di N. Forti Grazzini, L. Meoni, S. L'Occaso, Milano 2010, pp. 66-77, n. 5.

- Delmarcel 2010b: G. Delmarcel, *I Puttini di Federico II e del cardinal Ercole*, in *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel, C.M. Brown, con i contributi di N. Forti Grazzini, L. Meoni, S. L'Occaso, Milano 2010, pp. 96-107 n. 7.
- Dipinti e disegni della pinacoteca civica di Pesaro 1993: Dipinti e disegni della pinacoteca civica di Pesaro, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, consulenza scientifica di F. Zeri, Modena 1993.
- Di Prospero 2021: A. Di Prospero, Nei miei occhi, Roma 2021.
- Ducos 2011: B. Ducos, Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle. Entre Habsbourg, Médices et Bourbons, Dijon 2011.
- Eigner 2010: S. Eigner, Art of the Middle East. Modern and Contemporary Art of the Arab world and Iran, London 2010.
- Elmar Peintner 2014: Elmar Peintner. Enigma, catalogo della mostra (Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, 28 novembre 2014 25 gennaio 2015), Innsbruck 2014.
- Elmar Peintner 2016: Elmar Peintner. Wirklichkeiten, Bolzano 2016.
- Entrada 2005: Entrada al sentido. Paradigmas de lo imaginario, catalogo della mostra (Alicante, Espacio de Arte Contemporáneo La Barbera Villa Joyosa), a cura di B. Martinez Deltell, C. Fontenla, Alicante 2005.
- Fato e destino 2018: Fato e destino. Tra mito e contemporaneità, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 8 settembre 2018 6 gennaio 2019), a cura di R. Casarin, L. Molino, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.
- Ferrari 2011-2012: K. Ferrari, Cesare Lazzarini: catalogo per la valorizzazione e la conservazione dell'opera d'arte contemporanea. Dal progetto alla prassi, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, anno accademico 2011-2012.
- Ferrari Zanata 1991: M. Ferrari, I. Zanata, La Cappella del «Sangue di Cristo» nella cattedrale di Mantova, in Storia e arte religiosa a Mantova. Visite di Pontefici e la reliquia del Preziosissimo Sangue, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 9 giugno-21 luglio 1991), Mantova 1991, pp. 83-98.
- Fischer Pace 2008: U.V. Fischer Pace, Die italienischen Zeichnungen. Band 1. Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung, Köln 2008.
- Forti Grazzini 1982: N. Forti Grazzini, L'arazzo ferrarese, Milano 1982.
- Forti Grazzini 1990: N. Forti Grazzini, Disegni di Giulio Romano per gli arazzi estensi (1537-1543), in «Arte Tessile», 1, 1990, pp. 9-21.
- Forti Grazzini 2000: N. Forti Grazzini, Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento, in Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780, a cura di V. Terraroli, Milano 2000, pp. 11-53.
- Forti Grazzini 2002: N. Forti Grazzini, Flemish Weavers in Italy in the Sixteenth Century, in Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe, atti del convegno internazionale (Mechelen, 2-3 ottobre 2000), a cura di G. Delmarcel, Leuven 2002, pp. 131-161.
- Frank 1996: M. Frank, Virtù e fortuna: il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo, Venezia 1996.
- Galerie Sismann 2018: Galerie Sismann. Sculpture Européenne. European Sculpture. 1000-1800, Paris 2018.
- Ganzer 1984: G. Ganzer, *La collezione Cernazai di Udine*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», LXXVII, 1984, pp. 22-37.
- Genolini 1900: A. Genolini, Catalogo delle collezioni conte Cernazai di Udine, Milano 1900.
- Giardini cosmici 2017: Giardini cosmici. Aldo Grazzi Maurizio Donzelli, catalogo della mostra

- (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 11 novembre 2017 4 febbraio 2018), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2017.
- Giulio Camagni 2008: Giulio Camagni. Il segno e la pittura. Die Linie und die Malerei, catalogo della mostra (Vienna, Galerie Artmark, 18 settembre 18 ottobre 2008; Milano, Galleria Claudia Gian Ferrari, 2 ottobre 21 novembre 2008), a cura di C. Gian Ferrari, Wien 2008.
- Giulio Romano 1989: Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale e Palazzo Te, 1 settembre 12 novembre 1989), Milano 1989.
- Giulio Romano 1993: Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre 21 novembre 1993), a cura di S. Massari, Roma 1993.
- Giuseppe Capogrossi 2012: Giuseppe Capogrossi. Catalogo Ragionato. Tomo primo 1920-1949, a cura di G. Capogrossi, F.R. Morelli, Milano 2012.
- Good morning 2018: Good morning... good night. Cinque artiste e una curatrice dall'Iran, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 10 marzo 13 maggio 2018), a cura di P. Assmann, T. Rafiee, Mantova 2018.
- Grafein 2018: Grafein. Scrivere il segno, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 6 settembre 4 novembre 2018), a cura di P. Assmann, R. Casarin, F. Naldi, Mantova 2018.
- Heinz Lechner 1994: Heinz Lechner. Portraits, catalogo della mostra (Vienna, MAK Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 19 gennaio 6 marzo 1994), Wien 1994.
- Herrmann 2004: M. Herrmann, 8x10", Salzburg 2004.
- Herrmann 2017: M. Herrmann, A-Z, Salzburg 2017.
- Herrmann 2019: M. Herrmann, Mantua Mantua, Salzburg 2019.
- Incisori mantovani del '500 1980: Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la Grafica, 18 dicembre 1980 31 gennaio 1981), a cura di S. Massari, Roma 1980.
- Inventari d'arte 1997: Inventari d'arte. Documenti di dieci quadrerie ferraresi del XIX secolo, a cura di G. Agostini, L. Scardino, prefazione di A. Emiliani, Ferrara 1997.
- Ivanoff 1950: N. Ivanoff, *Mostra del Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno 15 Ottobre 1950), Bergamo 1950.
- Klinger 1991: L.S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Ph.D Diss., 2 voll., Princeton University 1991.
- Kucsko 2019: Kucsko. Defence: Two black galleys discussing conceptual art, catalogo della mostra (Lipsia, Museum der bildenden Künste, 19 febbraio 24 marzo 2019), a cura di D. Leutgeb, Wien 2019.
- Kucsko 2020: Kucsko. Epitaph, catalogo della mostra (Krems an der Donau, Landesgalerie Niederösterreich, 26 maggio 2019 16 agosto 2020), a cura di G. Bauer, K. Kremser, P. Liessmann, Krems an der Donau 2020.
- Lallalla 2007: Lallalla: Alessandro Mendini, Roberto Remi 2007, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea, 3 gennaio 11 marzo 2007), Arezzo 2007.
- La prima donna del mondo 1994: «La prima donna del mondo». Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 10 febbraio 29 maggio 1994), a cura di S. Ferino Pagden, Wien 1994.
- La scultura al tempo di Andrea Mantegna 2006: La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo, catalogo della mostra (Mantova, Castello di San Giorgio e Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 14 gennaio 2007), a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.
- Le Blanc 1856: J.-Ch. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations, 4 voll., II, Paris 1856.

- Lechi Conconi Fedrigolli Lechi 2010: G. Lechi, A. Conconi Fedrigolli, P. Lechi, La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo, Brescia 2010.
- Lightbown 1986: R. Lightbown, Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Oxford 1986.
- L'Occaso 2005: S. L'Occaso, Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459), Mantova 2005.
- L'Occaso 2007: S. L'Occaso, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano nel Settecento*, in «Verona Illustrata», 20, 2007, pp. 87-101.
- L'Occaso 2008: S. L'Occaso, Premiata ditta Costa pittori, in «Prospettiva», 128, 2007 (2008), pp. 62-79
- L'Occaso 2009: S. L'Occaso, *Mantova*, *i Gonzaga*, *le reliquie di Gerusalemme*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», s. IX, XIX, 2008 (2009), 4, pp. 695-726.
- L'Occaso 2011a: S. L'Occaso, *I pittori dell'Accademia veronese nel Mantovano*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Treviso 2011, pp. 61-75.
- L'Occaso 2011b: S. L'Occaso, Museo di palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo, Mantova 2011.
- L'Occaso 2011c: S. L'Occaso, *Santa Maria del Carmine*, in «Quaderni di San Lorenzo», 9, a cura di R. Golinelli Berto, 2011, pp. 91-123.
- L'Occaso 2012a: S. L'Occaso, I Cavriani: committenza e raccolte artistiche. Formazione e dispersione dal Quattrocento ai giorni nostri, in I Cavriani. Una famiglia mantovana. Vicende storiche e artistiche, 2 voll., I (Vicende storiche e artistiche), a cura di D. Ferrari, Mantova 2012, pp. 87-165.
- L'Occaso 2012b: S. L'Occaso, Francesco Antonio Chiocchi (1704 ca.-1762), pittore viadanese, in «Vitelliana», VII, 2012, pp. 117-162.
- L'Occaso 2014a: S. L'Occaso, Decorazioni pittoriche settecentesche nella Biblioteca Comunale di Mantova, in La Biblioteca Comunale Teresiana fra storia e futuro, a cura di C. Guerra, Mantova 2014, pp. 73-80.
- L'Occaso 2014b: S. L'Occaso, L'eccellenza di Giuseppe Bazzani, in Berzaghi L'Occaso 2014, pp. 11-23
- L'Occaso 2015: S. L'Occaso, Castello di San Giorgio. La Collezione Freddi, Milano 2015.
- L'Occaso 2016: S. L'Occaso, Raineri, Francesco Maria, detto lo Schivenoglia, in Dizionario Biografico degli Italiani, LXXXVI, Roma 2016, pp. 264-266.
- L'Occaso 2018: S. L'Occaso, Committenza e collezionismo della famiglia Capilupi, in La famiglia Capilupi di Mantova. Vicende millenarie di un nobile casato (secoli XI-XX), a cura di D. Ferrari, Mantova 2018, pp. 219-255.
- L'Occaso 2019a: S. L'Occaso, Giulio Romano «universale», Mantova 2019.
- L'Occaso 2019b: S. L'Occaso, La pittura a Mantova nel Quattrocento, Mantova 2019.
- L'Occaso 2020a: S. L'Occaso, Bottani e Campi, artisti in Accademia nel Settecento, in La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018). La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere. 250° anniversario della fondazione, atti del convegno (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 2-3 marzo 2018), a cura di R. Navarrini, Mantova 2020 [sic, ma 2021], pp. 341-355.
- L'Occaso 2020b: S. L'Occaso, recensione a *Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Roma-*no, a cura di P. Bertelli, in collaborazione con P. Artoni, catalogo della mostra (San Benedetto Po, refettorio monastico, 14 settembre 2019 6 gennaio 2020), Mantova 2019; «... con una nuova e stravagante maniera». Giulio Romano a Mantova, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli, con la collaborazione di M. Zurla, Milano 2019; Giulio Romano. Arte e desiderio, catalogo della mostra (Man-

- tova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019 6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, in «Bollettino d'Arte», s. VII, CIV, 41, gennaio-marzo 2019 (2020), pp. 149-160.
- L'Occaso 2021a: S. L'Occaso, Nicola Karcher, su cartone di Giulio Romano: l'arazzo con Puttini tessuto per Federico II Gonzaga torna nel Palazzo Ducale di Mantova, in «Bollettino d'Arte», s. VII, CV, 47-48, luglio-dicembre 2020 (2021), pp. 251-256.
- L'Occaso 2021b: S. L'Occaso, Sulle tracce dei Dalle Masegne a Mantova: la facciata del duomo e il monumento per Margherita Malatesta, in «Prospettiva», 175/176, 2019 (2021), pp. 49-64.
- L'Occaso 2021c: S. L'Occaso, Sull'iconografia dell'arazzo tessuto da Nicolas Karcher, su cartone di Giulio Romano, in Venere. Natura, ombra e bellezza, catalogo della mostra (Mantova, 12 settembre 12 dicembre 2021), a cura di C. Cieri Via, Milano 2021, pp. 82-89.
- L'opera incisa 1991: L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori, catalogo della mostra (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 21 febbraio 30 aprile 1991), a cura di P. Bellini, Vicenza 1991.
- Luoghi e immagini 1985: Luoghi e immagini della devozione popolare nel vicariato di Suzzara, Mantova 1985.
- Luzio 1913: A. Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra, Milano 1913.
- Madella 2015-2016: M. Madella, *La scultura veneziana gotica e di influsso veneziano a Mantova*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 2015-2016.
- Мајѕкаја 2012: М.И. Майская [М.І. Мајѕкаја], Государственный Музей Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина. Итальянский рисунок. XVI века [Gosudarstvennyj muzej izobruzitel nych iskusstv imeni A.S. Puškina. Ital'janskij risunok. XVI veka], Москва [Moskva] 2012.
- Marinelli 2011: S. Marinelli, *Antonio Maria Viani*, *il ritorno in Italia*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 205-211.
- Martelli 1978: D. Martelli, *Documenti e dipinti inediti dello Schivenoglia*, in «Civiltà mantovana», XII, 63-64, 1978, pp. 57-73.
- Martindale 1979: A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna, in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, con una presentazione di sir A. Blunt, London 1979.
- Marseille(s) 2016: Marseille(s) #2. Anna Di Prospero, Marseille 2016.
- Massimo Pisani 2002: Massimo Pisani. Mind's trap. Opere e installazioni 1986-2002, catalogo della mostra (Gonzaga, Ex convento di S. Maria, 1 giugno 7 luglio 2002), a cura di M. Zanelli, Mantova 2002.
- Matt 2021: G. Matt, Das konzeptuelle Bild im Gespräch mit Guido Kucsko, in «Fair-Magazin für Kunst & Architektur», 2021, 1.
- MDA 2021: MDA Movimento Disegnatori Anonimi, Ravenna 2021.
- Mezzadrelli 1993: C. Mezzadrelli, *Il palazzo Gonzaga Guerrieri in Volta Mantovana*, Volta Mantovana (Mantova) 1993.
- Monete e medaglie 1996: Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. II. Stemmi imprese e motti gonzagheschi, Milano 1996.
- Morselli 2000: R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.
- Morselli 2015: R. Morselli, «Francesco Purbis fiamengo» al servizio di Vincenzo I Gonzaga, in La corona del principe. Saggi in memoria di Cesare Mozzarelli a dieci anni dalla scomparsa, a cura di C. Continisio, Mantova 2015, pp. 88-107.
- Mostra iconografica gonzaghesca 1937: Mostra iconografica gonzaghesca. Catalogo delle opere, catalogo della mostra (Mantova, Ducale, 16 maggio 19 settembre 1937), Mantova 1937.
- Moya 2019: Moya Royal Transmedia, catalogo della mostra (Caserta, Reggia di Caserta, Retrostanze del Settecento, 24 febbraio 24 marzo 2019), a cura di F. Canarelli, E. Battarra, s.l. 2019.

- Museo di Castelvecchio 2010: Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.
- Naturalia e Mirabilia 2022: Naturalia e Mirabilia. Scienze alla corte dei Gonzaga, a cura di S. L'Occaso, Ariccia (Roma) 2022.
- Noyce 2013: R. Noyce, Printmaking off the beaten track, London 2013.
- Nuovo Forno del Pane 2021: Nuovo Forno del Pane. A Logbook, a cura di C. Molteni, Bologna 2021.
- Palazzo del Capitano 1986: Palazzo del Capitano Medioevo e Rinascimento. Riapertura di un percorso museale, a cura di F. Negrini, Mantova 1986.
- Pantiglioni 1998-1999: R. Pantiglioni, *La scultura medievale a Mantova e nel mantovano (XIV-prima metà del XV secolo)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, anno accademico 1998-1999.
- Paola Pezzi 2018: Paola Pezzi. Forma Mentis, catalogo della mostra (Lisbona, Istituto italiano di cultura, 10 ottobre 30 novembre 2018), a cura di L. Violo, A. Imponente, s.l. 2018.
- Paolo Cavinato 2011: Paolo Cavinato. Constellation, catalogo della mostra (Londra, Royal British Society of Sculptors, 18 maggio 17 giugno 2011), London 2011.
- Paolo Cavinato 2021: Paolo Cavinato. Limen, Mantova 2021.
- Pasian 2010: A. Pasian, Il cimento dell'invenzione: studi e modelli nella grafica veneta del primo Settecento, in «Arte veneta», 66, 2009 (2010), pp. 65-83.
- Patrick Moya 2016: Patrick Moya. Il laboratorio delle metamorfosi, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, Cantine di Vincenzo Gonzaga, 11 marzo 25 aprile 2016), a cura di S. Pajola, F. Canarelli, Mantova 2016.
- Pattanaro 2000: A. Pattanaro, La vocazione raffaellesca di Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio Romano, in «Nuovi studi», 4, 7, 1999 (2000), pp. 77-104.
- Pauli Iovii Opera 1972: Pauli Iovii Opera. VIII. Elogia virorum illustrium, a cura di R. Meregazzi, Roma 1972.
- Perina 1965: C. Perina, *La pittura*, in *Mantova. Le arti*, a cura di E. Marani, C. Perina, 3 voll., III, Mantova 1965, pp. 325-667.
- Perusini 2007: G. Perusini, Restauro in Friuli nel primo Ottocento. Pietro Cernazai e la sua incompiuta Storia del restauro del 1841, in Gli uomini e le cose. 1. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18 20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli 2007, pp. 187-217.
- Pietropolli 2002: A. Pietropolli, Gerolamo Brusaferro: dipinti e disegni, Padova 2002.
- Poesia e Forma 2002: Poesia e Forma. Dipinti di Paride Falchi. Sculture di Aldo Falchi, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna, 9 marzo 2 aprile 2002), Mantova 2002.
- Porter 2020: V. Porter, Reflections: Contemporary Art of the Middle East and North Africa, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 17 maggio 15 agosto 2021), London 2020.
- Pozzati Musso 2021: M. Pozzati, C. Musso, 141. Un secolo di disegno in Italia, Mantova 2021.
- Prendere forma 2017: Prendere forma ("Gestalt"). Roberto Remi Paola Pezzi, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 6 aprile 4 giugno 2017), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2017.
- Que nos roban 2020: Que nos roban la memoria. Concha Jerez, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 29 luglio 2020 11 gennaio 2021), Madrid 2020.
- Raffaello 2020: Raffaello 1520-1483, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo 2020 2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, con F. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020
- Rebecchini 2002: G. Rebecchini, Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino

- Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori), in «Prospettiva», 108, 2002, pp. 65-79.
- Rebecchini 2004: G. Rebecchini, *Some aspects of cardinal Sigismondo Gonzaga's collections*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 66, 2003 (2004), pp. 289-296.
- Remi 1984: R. Remi, All'aria, Chiara, Firenze 1984.
- Remi 2000: R. Remi, All'aria, Chiara, Arezzo 2000.
- Riflexione 2018: Riflexione. Heinz Lechner Anna Di Prospero, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 26 maggio 29 luglio 2018), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2018.
- RTL:LTR 2016: RTL:LTR / LTR:RTL, catalogo della mostra (Vienna, Forum Gallery and Artmark Gallery, 20 agosto 2 settembre 2016; Tehran, Lajevardi Foundation Parallel, 23 settembre 14 ottobre 2016; Isfahan, Museum of Contemporary Art, 2 gennaio 2 febbraio 2017), a cura di T. Rafiee, Y. Samimi Mofakham, s.l. 2016.
- Sardella 2017: F. Sardella, Paola Pezzi. Strati d'animo, Milano 2017.
- Schmitt 1961: U.B. Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», III, 12, 1961, pp. 73-152.
- Signorini 2006: R. Signorini, *Epitaffi in Santa Maria della Vittoria*, in *A casa di Andrea Mantegna*. *Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio 4 giugno 2006), a cura di R. Signorini, con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 230-241.
- Solace 2020: Solace of lovers / Trost der Liebenden, catalogo della mostra (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 19 giugno 1 novembre 2020), a cura di Y. Samimi Mofakham, T. Rafiee, P. Assmann, H. Pereña, Innsbruck-Wien 2020.
- Sortino 1997: G. Sortino, *Antonio Maria Viani* [Regesti], in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 settembre 1997 11 gennaio 1998), a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 495-530.
- Spadini 2008: G. Spadini, «Schivenoglia». Francesco Maria Raineri (Schivenoglia 2 febbraio 1676 Mantova 28 febbraio 1758), Quistello (Mantova) 2008.
- Splendours of the Gonzaga 1981: Splendours of the Gonzaga, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 4 novembre 1981 31 gennaio 1982), a cura di D. Chambers, J. Martineau, Cinisello Balsamo (Milano) 1981.
- Tehran Art 2012: Tehran Art. A popular revolution, a cura di E. Lajevardi, Tehran 2012.
- Tellini Perina 1984: C. Tellini Perina, Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mentova, in «Arte Lombarda», 68-69, 1984, pp. 53-69.
- Terres tracées 2021: Terres tracées, catalogo della mostra (Versoix, Galerie Boléro, 12 giugno 12 settembre 2021), a cura di C. Albana Presset, L. Vreeswijk, D. Lott, Cinisello Balsamo (Milano) 2021.
- The Illustrated Bartsch 1986: The Illustrated Bartsch. 31. Italian Artists of the Sixteenth Century, a cura di S. Boorsch, J. Spike, New York 1986.
- Tra Europa e Cina 2017: Tra Europa e Cina e ritorno. Cultura al tratto. Elmar Peintner Xiao Xiao-lan, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 18 febbraio 26 marzo 2017), a cura di P. Assmann, R. Casarin, 2 voll., Mantova 2017.
- Uzamsal bellek 2012: Uzamsal bellek / Spatial memory, catalogo della mostra (Istanbul, American Hospital Art Gallery, 8 febbraio 25 marzo 2012), Istanbul 2012.
- Vaghi 1725: C. Vaghi, Commentaria Fratrum et Sororum ordinis Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo Congregationis Mantuanae, Parma 1725.
- Venere 2021: Venere. Natura, ombra e bellezza, catalogo della mostra (Mantova, 12 settembre 12 dicembre 2021), a cura di C. Cieri Via, Milano 2021.

- Vincenzo I Gonzaga 2012: Vincenzo I Gonzaga. Il fasto del potere, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, 18 febbraio 10 giugno 2012), a cura di P. Venturelli, Mantova 2012.
- Vincoli d'amore 2013: «Vincoli d'amore». Spose in casa Gonzaga, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 18 ottobre 2013 6 gennaio 2014), a cura di P. Venturelli, Milano 2013.
- Volk-Knüttel 2009: B. Volk-Knüttel, *Pietro Candido alla corte ducale di Monaco*, in *Pieter de Witte-Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, catalogo della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori, 31 maggio 8 novembre 2009), a cura di M. Burresi, A. Cecchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 67-87.
- Volpe 1963: C. Volpe, *Per un profilo dello Schivenoglia*, in «Arte antica e moderna», 24, 1963, pp. 337-338.
- Wolters 1976: W. Wolters, La scultura veneziana gotica (1300-1460), 2 voll., Venezia 1976.
- Your place 2017: Your place or mine. Paolo Cavinato Vittorio Corsini, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, LaGalleria, 10 giugno 3 settembre 2017), a cura di P. Assmann, R. Casarin, Mantova 2017.
- W. Women 2016: W. Women in Italian Design, catalogo della mostra (Milano, Triennale Design Museum, 2 aprile 2016 19 febbraio 2017), a cura di S. Annichiarico, Mantova 2016.
- Zamperini 2021: A. Zamperini, L'abito verde di Manto e la declinazione al femminile del mito fondativo: ancora sulla sala grande di Palazzo Ducale a Mantova, in Questioni di moda. Iconografia, fonti e storia dal XIV al XX secolo, a cura di A. Zamperini, Padova 2021, pp. 110-138.
- Zand 2019: R. Zand, Geometry and Art in the Middle East, Milano 2019.
- Zorzi 1997: N. Zorzi, Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato per Isabella d'Este, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIV, 568, 1997, pp. 523-572.

Finito di stampare nel mese di giugno 2022 a cura dell'Editoriale Sometti in Mantova La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali



ISBN 978-88-7495-863-4

