

**occhiello**

frontespizio

**Pisanello.**  
**Il tumulto del mondo**  
Mantova,  
Museo di Palazzo Ducale  
7 ottobre 2022 –  
8 gennaio 2023

Mostra organizzata da



A cura di  
**Stefano L'Occaso**  
con **Giulia Marocchi**  
e **Michela Zurla**

Comitato scientifico  
**Laura Cavazzini**  
**Andrea De Marchi**  
**Tiziana Franco**  
**Vincenzo Gheroldi**

Segreteria  
scientifica della mostra  
**Giulia Marocchi**  
**Michela Zurla**  
con **Ylenia Apollonio**

Prestatori  
**Brescia,**  
**Fondazione Brescia Musei**

**Cremona,**  
**Diocesi di Cremona**

**Londra,**  
**The National Gallery**

**Mantova,**  
**Archivio Storico Diocesano**

**Mantova,**  
**Diocesi di Mantova**

**Mantova,**  
**Museo Diocesano**  
**Francesco Gonzaga**

**Milano,**  
**Castello Sforzesco**

**Milano,**  
**Museo Poldi Pezzoli**

**Milano,**  
**Pinacoteca di Brera**

**Milano,**  
**Veneranda Biblioteca**  
**Ambrosiana**

**Parigi,**  
**Fondation Custodia,**  
**Collection Frits Lugt**

**Parigi,**  
**Musée du Louvre**

**Roma,**  
**Museo Nazionale**  
**del Palazzo di Venezia**

**Verona,**  
**Museo di Castelvecchio**

**Museo di Palazzo**  
**Ducale di Mantova**

Direttore  
**Stefano L'Occaso**

Consiglio  
di Amministrazione  
**Emanuela Daffra**  
**Paola Dubini**  
**Laura Fumagalli**  
**Alessandro Ippoliti**  
**Stefano L'Occaso**

Collegio dei Revisori  
**Annamaria Serrentino**  
**Giovanni Chittolina**  
**Giorgio Garilli**

Comitato Scientifico  
**Beatrice Buscaroli**  
**Paolo Carpeggiani**  
**Stefano L'Occaso**  
**Augusto Morari**  
**Jacopo Stoppa**

Comunicazione  
e Ufficio stampa  
**Alessandro Sartori**  
con **Ylenia Apollonio**  
con il supporto di  
**Alessandro Colombo**

Ufficio mostre  
**Giulia Marocchi**  
**Michela Zurla**  
**Mari Hirose**  
con **Elena Montanari**

Segreteria amministrativa  
**Francesca Freno**

Uffici amministrativi  
**Antonio Ricci**  
**Margherita Ruocco**  
con **Ylenia Apollonio,**  
**Fabiola Bonfante,**  
**Rosa Colucci,**  
**Anna Martini,**  
**Maria Elena Mecenero,**  
**Cristina Tondelli**

Ufficio tecnico  
**Fabrizio D'Amato**  
con **Franco Sacchetti**  
con il supporto di  
**Mai To Quyen**

Coordinamento allestimento  
**Fabrizio D'Amato**  
**Verena Frignani**  
**Antonio Giovanni Mazzeri**  
con **Franco Sacchetti**  
con il supporto di  
**Alice Festa**

Restauro  
e movimentazione  
opere  
**Daniela Marzia Mazzaglia**  
**Sara Scatragli**

Didattica  
**Michela Zurla**  
con **Lara Zanetti**

Promozione  
e comunicazione  
**Electa, Milano**

Grafica  
**Leonardo Sonnoli**  
**Irene Bacchi**  
con **Laura Scopazzo**  
– Studio Sonnoli –

Progetto di allestimento  
permanente  
**Politecnico di Milano,**  
**Polo Territoriale di Mantova**  
con la supervisione di  
**Eduardo Souto de Moura**

Allestimento permanente  
**Mimec srl, Treviso**

Progetto di allestimento  
mostra temporanea  
**Archiplan Studio, Mantova**

Allestimento mostra temporanea  
**EXIBIZ Exhibitions**  
**for Business, Perugia**

Illuminazione  
**Viabizzuno spa,**  
**Bentivoglio (Bologna)**

Impianti elettrici  
**Servizio elettrico**  
**di Gabbioli s.r.l.,**  
**Levata di Curtatone (Mantova)**

Impianti di sicurezza  
**Sauber srl,**  
**Porto Mantovano (Mantova)**

Ricostruzioni virtuali  
**Matteo Morelli**

Testi di sala  
**Stefano L'Occaso**  
**Giulia Marocchi**  
**Michela Zurla**

Traduzioni  
**Jim Manning-Press**

Trasporti  
**Apice scri, Calenzano (Firenze)**  
**Butterfly Transport srl,**  
**Massa e Cozzile (Pistoia)**

Assicurazioni  
**Ciaccioarte**  
**Blackwall Green**  
**MAG spa**  
**Quantum MGA**  
...

Pulizie  
**La Modernissima srl, Milano**  
**Clean & Clean di Binco Massimiliano,**  
**Porto Mantovano (Mantova)**

Vigilanza  
**Personale del Museo**  
**di Palazzo Ducale di Mantova**  
con il supporto di  
**Formula Servizi, Forlì**

**Electa**

Responsabile progetti e sviluppo  
internazionale  
**Carlotta Branzanti**

Responsabile editoriale  
**Marco Vianello**

Responsabile comunicazione  
**Monica Brognoli**

Ufficio stampa  
**Ilaria Maggi**

Digital e Social Media  
**Stefano Bonomelli**

Responsabile librerie  
**Laura Baini**

Bookshop e Merchandising  
**Chiara Circolani**  
**Carla Ingicco**  
**Antonella Tozzi**

**Catalogo**

A cura di  
**Stefano L'Occaso**

Testi di  
**Alessandra Caffio**  
**Laura Cavazzini**  
**Vera Cutolo**  
**Andrea De Marchi**  
**Luca Fabbri**  
**Tiziana Franco**  
**Marina Gargiulo**  
**Vincenzo Gheroldi**  
**Stefano L'Occaso**  
**Sara Marazzani**  
**Giulia Marocchi**  
**Monica Molteni**  
**Santina Novelli**  
**Fausta Piccoli**  
**Beatrice Rosa**  
**Giulia Zaccariotto**  
**Margherita Zibordi**  
**Michela Zurla**

Coordinamento editoriale  
**Cinzia Morisco**

Redazione  
**Tommaso Iannini**

Progetto grafico  
**Leonardo Sonnoli**  
**Irene Bacchi**  
– Studio Sonnoli –

Impaginazione  
**Angelo Galiotto**

Si ringrazia tutto il personale  
del Museo di Palazzo Ducale

Si ringraziano per la collaborazione:  
Franco Amadei, Natania Arici, Silvia  
Armando, Fiorenza Baciocchini, Mons.  
Marco Ballarini, Gabriele Barucca, Benito  
Benatti, Raffaella Bentivoglio-Ravasio,  
Elisabetta Bianchi, Federico Biffi, Rita  
Bonazzi, James M. Bradburne, Mons.  
Roberto Brunelli, Caroline Campbell,  
Bruno Cavallaro, Cinzia Cavalli, Don  
Massimiliano Cenzato, Dominique  
Cordellier, Alessandro Coscia, Roberta  
D'Adda, Laurence des Cars, Barbara  
De Gabriellis, Mariska de Jonge, Lia  
Di Giacomo, Luca Fabbri, Gabriele  
Finaldi, Elena Fontana, Edith Gabrielli,  
Don Gianluca Gaiardi, Marina Gargiulo,  
Cristina Garilli, Veronica Ghizzi, Mons.  
Paolo Gibelli, Giulio Girondi, Ger  
Luijten, Stefano Karadjov, Graziano  
Mangoni, Mons. Giancarlo Manzoli,  
Anna Martinenghi, Rodolfo Martini,  
Elena Montanari, Sergio Paccagnini,  
Camilla Parisi, Giulia Pecchini, Roberta  
Piccinelli, Filippo Piazza, Antonella  
Ranaidi, Marco Rebuzzi, Ghigo Rolli,  
Francesca Rossi, Xavier Salmon, Claudio  
Salsi, Don Stefano Savoia, Samantha  
Saward, Sara Sirocchi, Valentina Soviero,  
Arianna Strazieri, Luisa Onesta Tamassia,  
Francesca Tasso, Letizia Tasso, Vincenzo  
Tinè, Debora Trevisan, Giulia Valli,  
Claudio Veneri, Christel Winling, Carlo  
Zanetti, Annalisa Zanni

Un particolare ringraziamento a  
MiC - Direzione Generale Musei -  
Massimo Osanna  
Comune di Verona - Francesca Rossi  
Fondazione Banca Agricola Mantovana  
Fondazione Cariplo  
Fondazione Comunità Mantovana  
Mantova Village Land of Fashion

**Stefano L'Occaso**  
Direttore  
del Palazzo Ducale  
di Mantova

- Pisanello visse nel pieno del *tumulto del mondo*. Il titolo della mostra allude alla grande battaglia dipinta sulle pareti del Palazzo Ducale e all'esistenza secolare e cortigiana dell'artista, il quale, "corteggiato dalle corti", partecipò anche con Gianfrancesco Gonzaga, marchese di Mantova, all'occupazione di Verona avvenuta tra il 17 e il 20 novembre 1439, attirandosi le ire del Consiglio dei Dieci di Venezia, sotto il cui dominio allora cadeva la città scaligera. Questo avvenimento fu probabilmente la causa del domicilio coatto imposto al pittore nel 1442 con conseguente divieto di recarsi a Mantova. Se il rapporto tra l'artista e la corte sarebbe sopravvissuto ancora alcuni anni, a quella data si chiude con ogni probabilità ogni possibilità di presenza fisica di Pisanello a Mantova, laddove il primo documento che lo dice residente in città è del 7 luglio 1422, giusto seicento anni fa. La coincidenza cronologica che questa mostra vuole ricordare è tuttavia un'altra: i cinquant'anni dall'esposizione curata dall'allora soprintendente Giovanni Paccagnini (1910-1977), con la quale fu presentata quella che deve essere considerata una delle più importanti acquisizioni nel campo della storia dell'arte nel XX secolo. Fu Paccagnini a scoprire, alla metà degli anni sessanta del secolo trascorso, il ciclo arturiano dipinto da Antonio Pisano, il Pisanello: il tesoro nascosto, che tutti davano per perduto. Da allora i murali di Pisanello si sono imposti come uno dei principali testi figurativi del primo Quattrocento italiano, di quel periodo comunemente noto come Tardogotico, Gotico fiorito, Gotico internazionale o Gotico cortese.
- Una sezione della mostra presenta una panoramica delle arti a Mantova nell'età del Pisanello, con pitture, sculture e miniature; opere che si datano dal 1400 circa alla metà del XV secolo: preziosi dipinti su tavola, sculture in marmo e in terracotta, disegni e miniature.
- Non è frequente poter vedere raccolte insieme e in mutuo dialogo opere come la pisanelliana *Madonna della quaglia*, del Museo di Castelvecchio di Verona, l'*Adorazione dei Magi* di Stefano da Verona, della Pinacoteca di Brera, la tavoletta firmata da Pisanello della National Gallery londinese, l'affresco di Palazzo Venezia a Roma. La mostra è gratificata da prestiti davvero eccezionali e ai prestatori va la gratitudine mia e di chi potrà apprezzare questi capolavori riuniti in Palazzo Ducale, nelle stanze che un tempo furono abitate da Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga.
- Nella sala di Pisanello sono esposti i disegni preparatori del ciclo arturiano, mentre la sala dei Papi presenta la scoperta delle pitture, con l'esposizione di strappi, sinopie e foto dell'epoca del loro ritrovamento.
- Il fulcro della mostra sono chiaramente le pitture murali di Palazzo Ducale, lo straordinario ciclo arturiano, il cui apprezzamento da parte del pubblico non era immediato. Il visitatore, se non invitato da una guida ad ammirare i dipinti murali, tendeva a passare oltre, contentandosi di uno sguardo distratto a pitture lontane e difficili da comprendere. La mostra intende garantire migliori condizioni di osservazione, tramite un riallestimento permanente della sala. Una pedana sopraelevata permette di avvicinarsi al ciclo pittorico, tornando alla quota del pavimento originale, e si inoltre è realizzato un apparato illuminotecnico utile a evidenziare lo splendore materico delle pitture di Pisanello. Questo importante progetto è frutto del lavoro di tanti colleghi, ma si avvale anche del generoso contributo della Fondazione Banca Agricola Mantovana e della Fondazione Cariplo, sempre vicine alla nostra realtà museale, che è una fondamentale espressione del territorio.
- Anche in questo caso, come nei più recenti interventi in Palazzo Ducale, un evento effimero come la mostra diventa quindi occasione per riqualificare in maniera stabile un'area dello sterminato monumento. L'augurio è che ora, davanti alle mirabili pitture di Pisanello, i nostri visitatori possano apprezzarne la straordinaria qualità, i dettagli più minuti, l'impressionante fantasia, la sorprendente ricchezza materica.

**Mattia Palazzi**  
Sindaco di Mantova

- Quando, all'inizio degli anni settanta del secolo scorso, il sovrintendente Paccagnini presentò pubblicamente la scoperta che egli aveva da tempo intuito, il mondo della cultura di nuovo si rivolse a Mantova con stupore e ammirazione, come già era accaduto nel 1961 durante la mostra di Andrea Mantegna. In questo nuovo caso, però, si trattava dell'apparizione, è giusto dirlo, del più importante ciclo cavalleresco mai affrescato in Italia e altrove. Il sogno realizzato di un genio del disegno e del colore, Antonio di Puccio detto Pisanello.
- Innumerevoli sono state da allora le visite, gli studi, le ricerche che hanno incontrato questo capolavoro, vanto di Palazzo Ducale e della città, due entità evidentemente inscindibili. Alla meraviglia largamente condivisa contribuì anche la possibilità di esporre le sinopie insieme all'affresco sopravvissuto, inventando una specie di luogo fantastico in cui lo spettatore si addentra, anch'egli partecipe in un certo grado della ricerca del Graal intrapresa da Bohort e dai suoi compagni, precisamente identificati dalle didascalie antiche. Così come il torneo cavalleresco trascina tutti gli sguardi nel fasto terribile di una contesa medioevale, effigiata proprio quando il Medioevo era appena terminato. Così, nell'analisi dell'apparato simbolico risultarono di estremo interesse i rapporti dei Gonzaga, accaniti lettori di gesta cavalleresche, con la dinastia parallela degli Este e con le tematiche sacre, tra cui spicca la presenza della reliquia del Preziosissimo Sangue presso Sant'Andrea.
- Oggi, il lavoro metodico e illuminato del direttore di Palazzo Ducale, unito al fervore e alla passione di molti, conduce a un nuovo allestimento delle sale che consente uno straordinario approccio alle pareti disegnate e dipinte. E l'affresco ritrovato è il cuore di una mostra magnifica per completezza e acume, in cui sono presenti altri sublimi esiti della creatività di Pisanello, accompagnati dai molti reperti di epoca gotica e rinascimentale che il Palazzo già possiede. Questo avviene in un quadro complessivo di interventi e restauri ormai divenuti urgenti e ineludibili, poiché la tutela del patrimonio artistico è imprescindibile per la comunità tutta ed è uno dei principi essenziali della nostra amministrazione, pronta a operare con armonia a fianco di Stefano L'Occaso e di tutte le donne e gli uomini che contribuiscono a salvare questo universo di storia, di bellezza e di memoria. Trasformandolo intanto in un ambiente più fruibile e comprensibile, aprendo nuovi spazi che illustreranno nuovi tesori.

**Fiorenza Baciocchini**  
Fondazione  
Banca Agricola Mantovana



- Sono trascorsi cinquant'anni dalla famosa esposizione del pittore Antonio di Puccio detto Pisanello, e dal recupero delle pareti affrescate e delle sinopie sottostanti il ciclo pittorico mantovano: una delle più importanti acquisizioni nel campo della storia dell'arte del XX secolo.
- Un ritrovamento eccezionale, visibile in piccole parti dalla soffitta sovrastante, di un'opera citata in alcune fonti d'archivio: una scoperta dovuta alla sensibilità, agli studi e alla tenacia di Giovanni Paccagnini, allora sovrintendente.
- Il grande ciclo cavalleresco – un dipinto a tecnica mista complesso anche per i numerosi riferimenti letterari e storici – fu commissionato all'artista dalla famiglia Gonzaga per celebrarne la nobiltà, il valore militare e l'importanza. Un capolavoro che completa in maniera eclatante l'opera del maestro e che definisce la personalità eclettica e la genialità dell'artista.
- Pisanello fu personaggio affascinante e attento osservatore dell'uomo e della natura, ambito da tutte le corti italiane, e proprio alla corte di Mantova, caratterizzata da gusto, raffinatezza e spirito di accoglienza verso artisti di grande abilità, lavorò per più di vent'anni.
- Un pittore che, quando venne chiamato a Mantova, aveva già prodotto opere magistrali, tavole da cavalletto e grandi affreschi quali *San Giorgio e la principessa* nella chiesa di Santa Anastasia, per la cappella Pellegrini, e nella chiesa di San Fermo a Verona, oltre al grandioso (e perduto) affresco a Venezia nella sala del Consiglio.
- La mostra *Pisanello. Il tumulto del mondo*, curata da Stefano L'Occaso, rappresenta l'occasione per ammirare, oltre al ciclo mantovano, alcuni dei capolavori dell'artista, prestati al Ducale da prestigiose istituzioni museali nazionali e internazionali, oltre a offrire ai visitatori l'opportunità di immergersi nella cultura tardogotica a Mantova.
- Gli interventi strutturali alla sala di Pisanello e all'attigua sala dei Papi, che renderanno possibile, nel tempo, una migliore fruizione dell'opera del Pisanello, così come la mostra pensata per celebrare l'artista, l'uomo e il suo tempo, sono *creazioni* di grande interesse culturale alle quali Fondazione Banca Agricola Mantovana è orgogliosa di aver contribuito.

Stefano L'Occaso  
00 **Dal mattone  
al Pisanello e al bambù.**  
Il contesto architettonico  
e decorativo e il progetto  
di allestimento  
della sala di Pisanello

Giulia Marocchi  
00 **Il tardogotico a Mantova:  
un inquadramento**

Laura Cavazzini  
00 **Pisanello e gli scultori,  
tra Verona e Mantova**

Monica Molteni  
00 **La scoperta del ciclo  
di Pisanello a Mantova**

Michela Zurla  
00 **Fortuna critica  
del ciclo cavalleresco  
di Pisanello nel Palazzo  
Ducale di Mantova**

Andrea De Marchi  
00 **Un torneo cruento,  
una metafora cortese  
sconvolta dall'ingegno  
irregolare di Pisanello**

Vincenzo Gheroldi,  
Sara Marazzani  
00 **Finito, non finito, perduto**

Tiziana Franco  
00 **Pisanello a Verona**

Giulia Zaccariotto  
00 **Plastica e rilievo:  
Pisanello dal ciclo mantovano  
alle medaglie**

00 Opere in mostra

00 Pisanello

00 Il contesto

00 Atlante fotografico

00 Bibliografia generale

### Dal mattone al Pisanello e al bambù. Il contesto architettonico e decorativo e il progetto di allestimento della sala del Pisanello

- Giovanni Paccagnini s'è ben meritato che Mantova gli intitolasse una piazza. Se sulla scoperta della tavola di Simone Martini ad Altomonte grava forse una primogenitura di Alberto Graziani<sup>1</sup>, l'aver rintracciato il grandioso ciclo di Antonio Pisano, detto il Pisanello, è impresa che da sola gli garantisce fama imperitura (fig. 1). Paccagnini, nato nel 1910 a Livorno, prese servizio come soprintendente a Mantova nel 1952 e vi rimase fino al 1973: tre anni dopo si spostò a Firenze, dove morì nel 1977.
- La scoperta delle pitture murali avvenne intorno alla metà degli anni sessanta, ma il ciclo fu presentato pubblicamente nel 1972, in occasione di un'importante mostra che riassume e presentò anni di ricerca. Le pitture erano state nel frattempo strappate dal muro e con esse le sottostanti sinopie, fino agli strati più vicini al muro.
- Le pitture strappate negli anni sessanta sono esposte nella sala per la quale sono state dipinte; l'allestimento precedente a quello presentato in quest'occasione risaliva al 1996, quando il soprintendente di Mantova, Aldo Cicinelli, fece anche realizzare una campagna di interventi, condotti da Marcello Castrichini e Leonilde Dominici.
- Che Pisanello avesse dipinto in Palazzo Ducale lo si sapeva dal 1888, quando fu pubblicato un documento, del 1480, attestante la presenza nel palazzo di una "salla del Pisanello", sulla cui ubicazione, tuttavia, la stessa fonte non offriva ragguagli. Era ed è di per sé straordinario anche solo il fatto che un ambiente – una sala per di più, non una camera o un camerino – prendesse il nome dall'artista che ci aveva operato, anziché dal soggetto delle pitture, dalla funzione, da una determinata cromia, o da chi l'abitava; che sono poi i criteri toponomastici nei palazzi dell'epoca<sup>2</sup>.
- In seguito sono affiorati documenti di più antica data, relativi alla "sala del Pisanello". La prima menzione sembra

essere del 1471 e riguarda Niccolò d'Este, nipote di Ludovico II Gonzaga, in quanto figlio di sua sorella Margherita Gonzaga e di Leonello d'Este, duca di Ferrara. Niccolò nacque nel 1438, nel 1471 fu bandito da Ferrara e si rifugiò appunto a Mantova. Nel settembre del 1476 Niccolò tentò di detronizzare lo zio Ercole d'Este e conquistare Ferrara con le armi. Il fallimento del suo tentativo lo condusse alla morte, il 4 settembre 1476<sup>3</sup>.

• Il 12 dicembre 1471 Giovanni Michele Pavesi informa il marchese Ludovico II Gonzaga che il nipote desidera "far la cosina per più sua secureza su la sala del Pisanelo donda fin hora ha manzado la famiglia sua", precisando di aver temporeggiato, "consciderato che a far cosina li, per il guazzo si fa continuamente in le cosine, che se marcirà tuto il solaro"<sup>4</sup>. Se la cucina fu autorizzata, potrebbe aver lasciato traccia di sé sulla parete occidentale, dove Paccagnini poté ancora vedere tracce compatibili, in rottura degli affreschi trecenteschi, documentate in fotografie (fig. 2). Nel 1472, "super saletam quadam posita intra pallacium curie", "in quo pallatio infrascriptus dominus Nicolaus de presenti morat", Niccolò afferma di aver "recevuto [da Giovanni fu Giacomo da Vicomercato residente a Brescia] per compimento tuto lo resto de corazine quatrocento cioè tresento [...] et balistre cinquanta fornite et schiopeti cinquanta spidi centocinquanta et zaneti cento e feri da lanza cento et una armatura per la persona mia da capo a pede et altri pezzi de fero"<sup>5</sup>; armi e armature per 1400 ducati, facendo seguito ad accordi stipulati a Ferrara nel 1469.

• Non so se i manicaretti o la ferraglia concorsero al parziale crollo del solaio, avvenuto pochi anni dopo. Il 15 dicembre 1480, l'architetto toscano Luca Fancelli informa il marchese Federico Gonzaga: "è chaduto una chorda da chiave della sala del Pisanello chon una parte di sofita, perché tute dite chorde sono state azunte per lo pasato perché erano marze nel muro e non

<sup>1</sup> Giovanni Paccagnini alla mostra del 1972



ano sostegno alquano"<sup>6</sup>. Fancelli interviene con puntelli e tirando "giù el resto della soffita aciò non cadese adoso a persona". Da allora, la "sala del Pisanello" si eclissa dalle cronache e dalle fonti. Non sappiamo se le pitture rimasero a vista e per quanti decenni ancora; certo è che nessuna altra fonte le rileva a vista e Vasari ne tace, per quel che la sua omissione possa significare.

• La lettera di Fancelli fa riflettere su un punto, forse banale. Il solaio che cedette sembra fosse sopra le pitture di Pisanello, a ricavare uno spazio abitabile sopra; quindi, le pitture trecentesche non dovevano interferire in alcun modo, visivamente, con quelle tardogotiche. Sugli affreschi geometrici si vedono le sedi di alloggio delle travi, che probabilmente sostenevano il soffitto; probabilmente un soffitto piano, stante la modesta differenza di altezza tra le sedi e il margine superiore dei murali pisanelliani (fig. 3).

• L'abbassamento della quota del pavimento si data al 1579 e con quell'intervento il piano sottostante viene voltato, così come ci appare ancora; nel 1579 le finestre originali sono tamponate e vengono aperte le tre attuali. Anche il camino è, quindi, probabilmente del 1579, poiché in quota con il pavimento ribassato, ed è stato messo in opera quando lo scalone delle Duchesse ancora non esisteva, essendo realizzato nel 1626 circa: era quindi, come d'uso, su una parete esterna. Nella stessa sala del Pisanello, sulle pareti nord ed est rimangono tracce di affreschi del fregio d'imposta della pavimentazione originale, circa un metro più alta di quella cinquecentesca. Sulla parete ovest della sala dei Papi, sono tracce di una soglia in pietra all'altezza di circa 90 cm dall'attuale piano e tracce di affreschi trecenteschi: un decoro geometrico nella parte più bassa e una cortina di vaio verso l'angolo sud. Sulla parete nord della sala del Pisanello, mensole in pietra sono state scalpellate, ma esse dovevano sostenere le travi su cui poggiava la pavimentazione originale della sala, presumibilmente in legno o in quadrelli di cotto<sup>7</sup>.

• Nel 1579 la sala – detta allora "degli Arcieri" – è in stato di semi-abbandono, poiché "scoperta et piena di rottami": è pertanto affidata a Pompeo Pedemonte per un restauro e l'anno seguente è arredata con paramenti di corami; nel 1595 è dipinta dal "solaro fino a terra", "a color di marmore", da Domenico Lippi e aiuti, nel momento in cui quelle stanze sono destinate alla duchessa Eleonora de' Medici, moglie di Vincenzo I Gonzaga<sup>8</sup>.

• Sulla parete meridionale, o meglio sud-ovest, in corrispondenza delle due grandi aperture sestiacute di primo

Quattrocento, si legge un'interessante stratigrafia: un'ombra di colore scuro, legata alla fase di Pisanello, precede la finitura a finto marmo dello strombo della finestra nella parte interna, a sesto ribassato. Questi finti marmi violacei sono – forse a brevissima distanza di tempo – stati coperti quando la finestra è stata tamponata; la parete così regolarizzata è allora dipinta a finti marmi. Anche questa finitura avviene però in due fasi distinte, che si leggono molto bene sulla finestra più a ovest della sala, quella verso il più antico Palazzo del Capitano. Un primo strato a finti marmi, con eleganti linee curve e con campiture che imitano il verde antico e il rosso antico, è coperto da un secondo strato del quale emerge solo una fascia con al centro un tondo nero<sup>9</sup>. I finti marmi più antichi sono confrontabili con gli affreschi della Scala a triangolo, databile al 1581-1582, nell'appartamento di Guglielmo Gonzaga in Corte Vecchia<sup>10</sup>. Ci sono quindi forse tre ravvicinate fasi cinquecentesche: quella delle strombature degli archi, seguita da due intonaci databili tra il 1579 e il 1595. Che quest'ultima fase decorativa fosse solo di carattere ornamentale, sembra messo in discussione da una testimonianza di poco successiva.

• Nel 1601, tre nobili tedeschi di passaggio per Mantova, vedono che "nel palazzo vecchio, nella banda della madonna duchessa, nella prima stanza affrescata sono raffigurati, ma da un pennello non molto abile, i seguenti eroi: Campsone Gaurò sultano dell'Egitto siriano, Giorgio Castriota Scanderbeg signore dell'Epiro, Celebino Tarico, l'imperatore Basilio principe di Moscovia, Tamerlano imperatore degli sciti, Muleamete soprannominato Sciriffo, gran re di Mauritania, Ludovico re di Pannonia e di Boemia, Muleasse re di Toledo, il sultano Saladino, Sigismondo re di Polonia. Nella seconda stanza si trovano i ritratti dei pontefici", e siamo quindi proprio nell'appartamento della duchessa (e la sala del Pisanello precede la sala dei Papi)<sup>11</sup>. Nel 1614 la sala del Pisanello è citata come "sala di sopra alle camere lunghe"<sup>12</sup>.

• Un'ulteriore trasformazione si data al 1701, quando le pareti della sala sono rivestite da un nuovo strato d'intonaco, dipinto con un fregio corrente di ritratti dei Gonzaga, da Luigi a Ferdinando Carlo; la sala divenne nota come "Sala de' Ducchi", come attestato, ad esempio, da un inventario del 1752<sup>13</sup>. All'epoca il soffitto dovette rimanere alla precedente quota, forse risalente all'intervento cinquecentesco. Nel 1808-1812 il fregio con i Principi è in parte "restaurato" in chiave neoclassica e intorno a questa data un nuovo soffitto è realizzato, in



2  
Il sottotetto della sala del Pisanello al 1965 circa, tracce sulla testata ovest

3  
Palazzo Ducale, sala del Pisanello, la testata ovest oggi



camorcanna, a una quota più bassa dell'originale, venendo a impostarsi sotto il fregio pisanelliano. Le foto d'archivio mostrano con chiarezza questo stato e lasciano vedere come i finti marmi di fine Cinquecento, quelli poi strappati e musealizzati, fossero nell'estradosso della falsa volta in canniccio (fig. 4). È questa la situazione che si presenta agli occhi di Paccagnini alla metà degli anni sessanta, quando egli – guidato da alcune tracce pittoriche presenti nel controsoffitto – ordina la totale rimozione delle superfici sovrapposte allo strato pittorico quattrocentesco, riportandolo così alla luce. La rivelazione del ciclo e la ricerca “emozionale” delle sinopie sono qui raccontate da Monica Molteni.

• Sin qui mi sono soffermato principalmente sulle vicende successive all'intervento di Pisanello, ma vorrei provare ad analizzare la configurazione della sala, da un punto di vista sia architettonico che decorativo, tra XIV e XV secolo<sup>14</sup>. Non è semplice ipotizzare la “data di nascita” dell'edificio che ospita al piano nobile la sala e il cui piano terra era scandito da un portico aperto con archi a tutto sesto (fig. 5). La palazzina che ospita il ciclo pisanelliano affaccia su piazza Lega Lombarda, antica *platea curie*. La facciata presenta al piano nobile i segni delle arcate ogivali che probabilmente ospitavano bifore; il profilo archiacuto era decorato da elementi aggettanti in cotto, corrispondenti a due file di mattoni, scalpellati in occasione di un'intonacatura della facciata, forse cinquecentesca. Questi elementi aggettanti ripiegavano orizzontalmente in corrispondenza dell'imposta dell'arco, così come avviene in alcune ghiere sul prospetto della Magna Domus e del Castello. In tutti e tre i casi, non vi è alternanza tra cotto e conci lapidei e, sul prospetto della palazzina che ospita il ciclo pisanelliano, la pietra sembra impiegata solo all'imposta degli archi nella loggia al piano terra.

• Dato un primo sguardo all'alzato dell'edificio, provo ora a esaminarlo in pianta. La più antica planimetria superstita di quest'area fu disegnata da Bernardino Facciotto, forse nel 1580, e si conserva a Torino, nell'Archivio di Stato (fig. 6); fu pubblicata e commentata da Paolo Carpeggiani, assieme a un preziosissimo *corpus grafico*<sup>15</sup>. Non è una planimetria di agevole interpretazione. Fin dove è tavola progettuale, fin dove è stato di fatto? Il dettaglio che ci interessa sembra un vero groviglio di ambienti e non è facile nemmeno capire quali fossero coperti e quali all'aperto. La planimetria rileva una sala dei Papi con un marcato sviluppo rettangolare e ortogonale alla sala del Pisanello, fino a occupare in sostanza una delle stanze dell'attuale appartamento degli Arazzi, quella delle Imperatrici. Che questa situazione fosse originale o anche solo lo stato di fatto, è stato supposto da Carpeggiani, il quale ritiene che la sala sia stata divisa in due all'epoca dei lavori di Guglielmo Gonzaga, ossia intorno al 1580<sup>16</sup>. Nel sottotetto della sala dei Papi, sulla parete nord sono ancora presenti affreschi che segnano il limite del volume, ma non è facile determinarne la cronologia: una fascia di contorno con decorazione tortile potrebbe condurci a una datazione entro la metà del XV secolo (fig. 7). A cavallo tra Trecento e Quattrocento si datano, inoltre, i murali visibili nell'attigua Alcova, nel volume che prosegue a oriente della sala dei Papi: le pitture sono facilmente confrontabili con quelle che, nel corridoio dell'appartamento di Guastalla, recano imprese riferibili a Francesco I Gonzaga (1382-1407).

• Il fabbricato tra il cortile di Santa Croce e l'attuale cortile d'Onore fu costruito entro gli anni venti del Quattrocento: è l'edificio che ospita al piano nobile l'appartamento degli Arazzi e che al piano terreno reca tracce di pitture tardogotiche, in quello che conosciamo come appartamento vedovile di Isabella d'Este. Nel primo Quattrocento, queste stanze al piano terreno

4  
Il sottotetto della sala del Pisanello al 1965 circa, tracce sulla parete nord



erano con ogni probabilità abitate da Paola Malatesta, mentre sopra di lei doveva stare suo marito, Gianfrancesco Gonzaga<sup>17</sup>. Questo dato potrebbe rendere suggestiva la proposta di Aldo Cicinelli di identificare in Gianfrancesco il cavaliere che incide frontalmente nell'angolo in basso a destra della parete del Torneo<sup>18</sup>. L'ipotesi si basa sulla lettura di iscrizioni sulla bardatura del cavallo e ha avuto un recente seguito, con la proposta di ravvisare in Francesco I, il padre di Gianfrancesco, la figura del cavaliere lanciato a cavallo da sinistra<sup>19</sup>; ma almeno una terza figura reca iscrizioni sulla bardatura, in tondi con la calendula gonzaghese al centro, e in generale queste scritte meriterebbero un attento esame paleografico. Nel fregio superiore si alternano l'impresa della cervetta, che fu di Francesco I, con quella del cane alano, che, a detta di Mario Equicola, va attribuita direttamente a Gianfrancesco, anche se fu impiegata anche da suo figlio Ludovico<sup>20</sup>.

• Le stanze della Malatesta guardavano a ovest, tramite un loggiato, poi chiuso a galleria, verso un cortile interno, coincidente all'incirca con l'attuale cortile di Santa Croce, posto sul retro della Magna Domus; è tuttora a vista una colonna in cotto con capitello in pietra, recante lo stemma gonzaghese in quartato con i leoni di Boemia, quindi anteriore al 1433. Le colonne centrali del portico potevano però essere in pietra: l'abbinamento tra colonne esterne in cotto e centrali in pietra non è inconsueto. Il lato nord del cortile era chiuso dalla facciata della chiesa palatina dedicata alla Vera Croce, realizzata agli inizi degli anni venti<sup>21</sup>. Sul lato del fabbricato verso l'attuale cortile d'Onore è in vista, al piano nobile, la ghiera di un arco sestiacuto, più piccolo di quelli che guardano su piazza Lega Lombarda, mentre al piano terra sono presenti finestre rettangolari con forti strombature (fig. 8), simili a quelle presenti nella parte destra del prospetto su piazza Lega Lombarda, a informarci del fatto che per un periodo, forse breve, la palazzina presentava prospetti piuttosto omogenei verso sud e verso est, mentre verso ovest presentava un portico a sei fornicati a tutto sesto.

• La pianta disegnata da Facciotto mostra il cortile di Santa Croce chiuso a sud da un fabbricato nel quale appare un ambiente a base quadrata e tra esso e la sala del Pisanello ci sono due camere più piccole. Tanto sulla rampa dello scalone delle Duchesse che sale dal piano nobile, quanto sopra il tetto dello scalone stesso, su quella che dovette essere la parete nord del volume architettonico a base quadrata, sono ancora presenti tracce di affreschi trecenteschi. La pianta quadrata, lo spessore

murario, l'altezza (desumibile dalla quota delle decorazioni superstiti) e la mancanza di allineamento con gli edifici circostanti, lasciano ipotizzare che si trattasse di una torre, esistita – probabilmente inglobata in altre fabbriche – forse fino ai primi del Seicento.

• Tra questa “torre” e la sala dei Papi la planimetria di Facciotto mostra uno scalone, che saliva direttamente alla sala del Pisanello. Questo scalone monumentale e lapideo era un accesso più dignitoso e nobile del ballatoio ligneo con scale in legno, che immaginiamo salissero dalla *platea curie*. Dello scalone rimangono invece ancora tracce architettoniche, facilmente riconducibili all'età tardogotica. Un capitello a foglie grasse, in pietra di Verona, e un altro meno elaborato che lo affiancava (fig. 9) sostenevano la rampa in muratura che dovette scomparire solo nel Seicento, con la realizzazione dell'attuale scalone delle Duchesse. Sembra ragionevole una datazione anche di questa struttura agli anni venti, il che vuol dire che la scala non può essere individuata in quella che un documento del 1410 ci dice fosse all'interno di un cortile, lapidea e “cuperta plonbis”<sup>22</sup>. Un documento del 1383-1384 segnala una “camera a quadris, iuxta lobiam que est in capitem scalarum”, mentre uno del 1401 fu rogato “super sala prope schalam lapideam et cohoptam qua itur ad mansiones magnifici domini infrascripti, intra palacia residentie eiusdem sita in contrata Aquile”.

Testimonianze non facilmente allineabili e inquadrabili e a esse rimane da aggiungere quanto riferì il 28 gennaio 1460 Anselmo Folenghi al marchese Ludovico, circa un giudizio espresso da Isidoro di Kiev. Questi “disse gli pareva [il palazzo] manchasse in una cosa, che quella scala che entra ne la sala prima, dove se viene in corte, gli pareva strita e mal apparente, e che cum puocha spesa la signora vostra la puderia”<sup>23</sup>.

• L'esistenza dello scalone lapideo non esclude che la sala del Pisanello potesse avere più accessi e che il ciclo pittorico potesse privilegiare l'accesso dal piccolo varco ogivale che guarda verso la *platea curie*, nell'angolo sud-ovest della sala<sup>24</sup>. Lì, Facciotto disegna un pianerottolo, in corrispondenza della piccola porta a sesto acuto solitamente ritenuta il principale accesso alla sala dall'esterno; sul retro del Palazzo del Capitano, tuttavia, si faticano a leggere le tracce della scala che sarebbe approdata a quel varco, mentre sono evidenti i segni del ballatoio ligneo che correva alla quota del piano nobile del Palazzo del Capitano<sup>25</sup>. Tuttavia, scavi effettuati in piazza Lega Lombarda nel 2017 hanno evidenziato la presenza di una



5  
La facciata della palazzina che ospita la sala del Pisanello, verso piazza Lega Lombarda (composizione di foto del 1991)

struttura in mattoni non incompatibile con l'approdo di una scala al piano della piazza stessa.

- La monofora sestiacuta dovette essere trasformata nel secondo Cinquecento in una diversa apertura, della quale ancora si legge la soglia in esterno, alla quota dell'attuale pavimentazione. Questa nuova apertura dava su un ambiente chiuso, il pianerottolo rilevato da Facciotto, chiuso da un muro che s'innestava sul prospetto della palazzina "del Pisanello" (oltre alla sala, vogliamo dedicargli l'edificio tutto?) e del quale tuttora si legge con agio l'immorsatura. La soglia è murata in rottura di uno degli archi a tutto sesto che scandivano il piano terreno. In sostanza, credo che la scala coperta, notata anche da Giovanni Rodella<sup>26</sup>, sia certamente esistita, ma che le tracce residue siano databili al XVI secolo inoltrato. Fu forse ancora a fine XVI secolo o forse ai primi del XVII che si aprirono o meglio si ampliarono l'apertura verso il Palazzo del Capitano e verso lo scalone delle Duchesse, con archi a tutto sesto.

- Gli affreschi decorativi trecenteschi dello scalone delle Duchesse sembrano della stessa fase cronologica di quelli più antichi della sala del Pisanello, che avevano indotto Paccagnini a ritenere che in origine il salone potesse essere una loggia aperta verso il sottostante brolo e che questa potesse essere stata trasformata nella parete con le grandi aperture, probabilmente bifore, delle quali si leggono ancora le tracce in esterno<sup>27</sup>.

- Sotto la sala del Pisanello c'era comunque una loggia, corrispondente alle tre arcate a tutto sesto tuttora ben visibili; si ritiene che una prima trasformazione possa essere occorsa nella prima metà del Quattrocento<sup>28</sup>. La loggia a tre arcate doveva aprirsi sul giardino, che sin qui abbiamo chiamato *platea curie*. Sappiamo che in palazzo vi era una loggia detta *lobia glorieta*, esistente almeno dal 1365; è detta nel 1386 "lobia glorieta picta ad instorem Cesaris et Pompei" e nel 1422 si precisa che

affacciava sul brolo<sup>29</sup>. La decorazione era forse ispirata forse alla *Pharsale* di Niccolò da Verona<sup>30</sup>. Sono numerosi i documenti che citano la perduta loggia, a testimonianza del fatto che essa era uno spazio centrale della curia gonzaghesca. Stando a carte quattrocentesche, era contigua all'appartamento di Paola Malatesta, affacciava su un brolo e nel 1425 fu realizzato, per chiudere quest'ultimo, un "murum album zardini glorietae in curia ad latus dominarum"<sup>31</sup>. La *glorieta* era un chiosco o portico aperto verso un giardino o un parco, cinto quindi da un muro bianco.

- Un documento del 1457 attesta che il palazzo dove abitava Ludovico II Gonzaga aveva i seguenti confini: piazza Sordello da un lato, la via per andare a San Giorgio dal secondo, il prato degli struzzi, il cortiletto del palazzo stesso e la chiesa di Sant'Alessandro sul terzo, la regiola che serve alle cantine di corte sul quarto; lo stesso documento precisa poi che il prato degli struzzi e l'orto della corte – quelli che erano in sostanza sul retro del palazzo che guarda su piazza Sordello – avevano i seguenti quattro confini: il palazzo, appunto, dal primo lato, la loggia di Cesare e una via sul secondo, possedimenti del marchese dal terzo, la "domum casine et furrorum" e proprietà di Sant'Alessandro dal quarto<sup>32</sup>. L'"ortus curie penes palatium" è probabilmente lo stesso *ortum* sito in *contrata listarum Sancti Alexandri*, dove Agnese Visconti – prima moglie di Francesco I – fu decapitata nel 1391, che si identifica, appunto, in uno spazio curtivo parzialmente coincidente con piazza Lega Lombarda<sup>33</sup>.

- Col rischio di eccedere in fiducia in queste carte, parrebbe che la loggia di Cesare fosse quindi in un corpo ortogonale al Palazzo del Capitano, al piano terreno e con affaccio su un giardino. Nulla esclude che potesse trattarsi della loggia sotto la sala del Pisanello. Noto poi che un poemetto tardo-duecentesco, *L'intelligenza*, descrive tra le decorazioni di un ideale palazzo

6  
Bernardino Facciotto, planimetria generale del Palazzo Ducale (dettaglio rielaborato), Torino, Archivio di Stato (1: sala del Pisanello o degli Arcieri; 2: sala dei Papi; 3: cortile di Santa Croce; 4: possibile torre; 5: scalone monumentale; 6: cortile d'Onore; 7: piazza Lega Lombarda)



signorile la storia della guerra civile tra Cesare e Pompeo (strofe 77-215), assieme a soggetti arturiani (287-288)<sup>34</sup>.

- Se quanto sopra scritto è corretto, la loggia esisteva già nel 1365 e le sue decorazioni – realizzate entro il 1386 – rimasero almeno fino agli anni di Ludovico II (1444-1478)<sup>35</sup>. In ogni caso, non è affatto impossibile che le finestre archiacute della sala del Pisanello siano state aperte in occasione di un rimaneggiamento dell'edificio, condotto sotto Gianfrancesco Gonzaga. Potrebbe tornare al nostro caso un documento del 1424, rogato "in camera audienze curie nove sita intra palacia"<sup>36</sup>, poiché la sala che funzione poté avere se non di alta rappresentanza? È inoltre verosimile che abbia perso tale funzione solo in seguito al 1460, quando la corte si trasferì in Castello.

- All'interno della sala del Pisanello, sulle due testate rimangono le già citate decorazioni geometriche "a compasso", trecentesche, confrontabili con gli affreschi della sala 12 di Castelvecchio a Verona, simili sia nell'impiego di forme geometriche complesse, sia nei loro decori, sia nelle fasce di contorno, bianche e con una linea rossa interna. Paccagnini datava le pitture mantovane alla fine del Trecento, quando l'ambiente doveva essere una loggia aperta verso il brolo<sup>37</sup>; poiché le decorazioni veronesi dovrebbero porsi all'età di Cansignorio della Scala (1359-1375), la cronologia delle nostre si può forse stringere all'incirca allo stesso periodo<sup>38</sup>. Se poi valesse il termine *ante quem* del 1365 precedentemente suggerito per la fabbrica, stante l'esistenza della loggia al piano terreno, esso potrebbe diventare circa un *ad quem* per gli affreschi. Sul lato nord, in alto, un po' a sinistra rispetto alla posizione centrale del camino, la decorazione trecentesca sembra coperta per un breve tratto da una fascia con elementi

fitomorfi che inquadrano un cerchio con dentro una sorta di stella o raggiera, che potrebbe essere degli anni di Francesco I, quindi una fase intermedia tra la decorazione "a compassi" e il ciclo arturiano.

- Questo pur sommario inquadramento architettonico della sala del Pisanello è la premessa necessaria per capire l'approccio del nuovo allestimento, che vuole far apprezzare l'incredibile qualità delle pitture di Pisanello. Da qui, la necessità di consentire al visitatore un miglior punto di vista rispetto alla situazione attuale, nonché di offrire una miglior leggibilità delle pitture con l'illuminazione.

- Si è pertanto pensato di costruire una pedana sovrelevata, per consentire un punto di vista corretto del ciclo; il rialzo è di ben 119 cm, per arrivare alla quota dell'attiguo appartamento di Guastalla. Non mi vergogno affatto di dire che ho preso ampiamente ispirazione da un progetto di Roberto Soggia, redatto quando era soprintendente Filippo Trevisani, nel 2008. Quel progetto non ebbe esito, ma inquadrava già i due punti sostanziali del nuovo intervento: la pedana rialzata e l'illuminazione della sala. La pedana è riscaldata, per garantire condizioni più apprezzabili di visita. L'illuminazione ha invece richiesto un approccio non filologico, ma di tutela. Non ho dubbi che l'esposizione a sud con due grandi finestre servisse a garantire copioso ingresso di luce in sala: una luce che non avrebbe trovato l'ostacolo degli altissimi tigli che oggi ombreggiano piazza Lega Lombarda. Se un tempo la luce naturale, generosamente entrando dalle ampie arcate ogivali, ravvivava la polimatericità delle pitture, oggi è invece necessario garantire un'illuminazione controllata sulla superficie pittorica e limitare l'immissione di ultravioletti, a discapito delle vibrazioni e della ricchezza cromatica che l'illuminazione originaria offriva.



- Altro problema affrontato è stato quello della fascia inferiore delle pareti. Lo stacco netto tra i pannelli applicati a parete e la parete stessa spiazza il visitatore, il quale tende a leggere i pannelli come un corpo aggiunto; inoltre, l'intonaco spatolato sottostante suggerisce una lettura delle pitture pisanelliane come fregio, mentre forse esse scendevano fino a terra. Un frammento di intonaco tratteggiato a verzura sulla parete nordovest, d'angolo con quella nordest, rimane a parete sotto i pannelli rimontati, a un'altezza di circa un metro e mezzo dalla quota originaria della pavimentazione. Proprio sopra quelle fronde tratteggiate in rosso sull'intonaco, c'è una porzione di sinopia molto poco leggibile, ma nella quale pare di cogliere una figura femminile seduta, con il panneggio ad aprirsi al suolo: un dettaglio che ora sarà meglio visibile e che ci può aiutare nella comprensione delle decorazioni, vista la perdita della loro fascia inferiore<sup>39</sup>. La traccia di verzura lascia presumere che le pitture coprissero interamente le pareti e guida la lettura della sala.

- Non sappiamo se la fascia inferiore fosse dipinta a verzure, anziché a specchiature a finto marmo, come nel casino Borromeo a Orese, o a cortine, come a Palazzo Trinci, o a finto arazzo, come nel monumento Serego di Giambono in Sant'Anastasia a Verona, ma una zoccolatura dipinta distinta dalle pitture soprastanti poteva comunque avere un'altezza massima di 140 cm circa.

- Definiti questi obiettivi, il progetto di allestimento è stato affidato al Politecnico di Milano, sede territoriale di Mantova. Il responsabile della ricerca è Eduardo Souto de Moura; il coordinamento tecnico spetta a Federico Bucci e Barbara Bogoni, assieme a un gruppo di ricerca che ha incluso Elena Montanari, Manlio Mazzon, Francesco Cancelliere, Matteo Colla, Luigi Fregonese e Laura Taffurelli. Prezioso è stato il supporto interno di Antonio Giovanni Mazzeri, di Alice Festa e di Fabrizio

D'Amato, per dare concretezza e fattualità al progetto. Ciò che ne è scaturito è una pedana sopraelevata nella sala del Pisanello, finita da un rivestimento di bambù, a coprire l'intera superficie della sala, salvo una tasca nell'area del camino, lasciato pienamente in vista; il bambù è tanto scelta estetica quanto funzionale, per la sua elevata termotrasmittenza.

- La sala viene quindi a trovarsi in quota con l'attiguo appartamento di Guastalla, come in origine, mentre la sala dei Papi serve tanto da raccordo, con scale e rampe di collegamento tra le diverse quote degli ambienti limitrofi, quanto da luogo di racconto della scoperta del ciclo pisanelliano: alla grande sinopia della *mêlée*, si aggiungono altre sinopie e strappi del ciclo arturiano, foto storiche della sua scoperta e persino un rullo in legno di sorprendenti dimensioni, adoperato per gli strappi negli anni sessanta.

- L'illuminazione è stata risolta facendo scendere le luci dal soffitto e concentrandole sulle porzioni di parete rivestite dalle pitture di Pisanello; il raccordo tra i pannelli e pavimentazione rimane irrisolto. Il riallestimento della sala ha carattere duraturo, svincolato dalla durata dell'esposizione, per quanto facilmente rimovibile (se necessario) poiché semplicemente sovrapposto all'esistente. Con questo intervento, ho la speranza di aver offerto al visitatore e allo studioso un approccio filologicamente corretto e una miglior fruizione dello straordinario ciclo mantovano, che la tenacia di Paccagnini riportò alla luce mezzo secolo fa.

- Nelle pagine a seguire, due interventi inquadrano la produzione artistica nella Mantova di primo Quattrocento – Giulia Marocchi per l'architettura, la pittura e la miniatura, Laura Cavazzini per la scultura –, seguiti da un resoconto critico della scoperta del ciclo, a firma di Monica Molteni, e da un quadro degli studi sul ciclo mantovano nei cinquant'anni

7  
Pitture nel sottotetto della sala dei Papi

8  
Edificio di origine tardogotica, prospetto est



dalla sua scoperta, di Michela Zurla. Andrea De Marchi affronta quindi il cuore dell'esposizione, ossia il ciclo arturiano, mentre Tiziana Franco analizza nel dettaglio le due principali imprese veronesi. Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani presentano i risultati di una campagna di studio sulla tecnica esecutiva del ciclo mantovano e sul suo stato di finitura, mentre Giulia Zaccariotto affronta la produzione medagliistica del nostro artista.

- La cronologia del ciclo indicata in queste pagine è compresa tra il 1430 e il 1433, o subito prima o subito dopo il soggiorno romano, comunque prevedendo che la sala mantovana sia stata approntata in vista della venuta dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo.

- Il 6 maggio 1432 l'imperatore, a Parma, concedeva a Gianfrancesco il titolo di marchese, da trasmettere per via ereditaria, rinnovando poi la concessione il 22 settembre 1433, con una cerimonia tenutasi in piazza San Pietro (oggi piazza Sordello). Se fu in questo intervallo di tempo che si decise di decorare la sala, pur non potendo facilmente immaginare la velocità di esecuzione da parte di Pisanello e dei suoi collaboratori, sembra difficile pensare che Gianfrancesco si aspettasse ragionevolmente di vedere compiuta in così poco tempo una decorazione di oltre 300 metri quadrati. Non si può escludere che all'evento si alluda nel ciclo, dato che, come attesta una cronaca dell'epoca, l'imperatore "donò le insegne del marchesato al signore Giovanni Francesco e fece cavallieri tre suoi figliuoli, cioè Lodovico, Carolo et Alessandro"<sup>40</sup>.

- La cronologia del ciclo rimane dunque il suo aspetto più enigmatico, in mancanza di puntuali fonti d'archivio o anche solo di copie o derivazioni che ci offrano termini di riferimento. Venute meno le ipotesi "estreme" di Paccagnini, agli inoltrati anni quaranta, e quella di Boskovits agli anni venti, De Marchi

in queste pagine sostiene con validi argomenti una datazione prima del 1433. Va detto che la decorazione è priva di riferimenti araldici al marchesato: le aquile imperiali che dal 1433 arricchirono lo stemma gonzaghesco. Sembra poco probabile che un ciclo di tale respiro non celebrasse un traguardo tanto importante, ma va detto che le ampie lacune non consentono di escludere che l'elemento araldico fosse in qualche brano mai realizzato o perduto.

- Una data più tarda non è comunque, forse, da accantonare definitivamente. L'impresa delle Esse, presente nel fregio, offre un controverso termine legato alla concessione avvenuta nel 1436 a Gianfrancesco. Nel 1440 Pisanello era impiegato a Marmirolo e può sembrare curioso che la sala mantovana fosse trascurata, ma l'artista poteva gestire più progetti contemporaneamente: si pensi al Mantegna al lavoro per un decennio nella Camera degli Sposi, ma non solo lì.

- Concorrono alla definizione della data dei murali di Pisanello la composizione, i ritratti, le scritte, e si vorrebbe sposare questi elementi con le fonti d'archivio e con le vicende storiche, per trovare una coerenza complessiva. L'organizzazione dello spazio sulle pareti mantovane è stata ritenuta arcaica. Non ne sono persuaso. La scena del *Torneo* è concepita con una concentrazione di figure che dagli angoli procedono frontalmente, dispiegandosi, come un drappo non troppo teso, di profilo al centro; e tra la parte alta e la parte bassa delle pareti le dimensioni delle figure sono lievemente scalate. La composizione è paragonabile a quella della londinese *Visione di sant'Eustachio* e tutto sommato al *San Giorgio* veronese. Rispetto a quest'ultimo, in particolare, la differenza sostanziale sta nel punto di vista prefissato a Verona e dinamico a Mantova, ma in entrambi i casi l'orizzonte è altissimo e assiepatto di edifici. Medesima la cura nelle architetture, tracciate a Mantova da linee



9 Due colonne a sostegno della scala lapidea, al piano terreno della Corte Vecchia, in adiacenza alla sala sottostante quella del Pisanello

assonometriche e curate nel minimo dettaglio, che chiudono in alto il cielo, medesimo l'impiego di figure che solcano lo spazio in profondità: il cavaliere nano che sulla destra incede frontalmente a Verona è analogo al presunto Gianfrancesco nel *Torneo*. Trai due murali veronesi, San Fermo e Sant'Anastasia, continuo a pensare che il nostro ciclo sia assai più prossimo al secondo che al primo e che, anzi, mostri persino maggior sicurezza nella resa anatomica, maggior varietà di pose, maggior complessità di scorci. Un'architettura nella sinopia rossa mostra anche un accenno di fregio classico.

- Tra la sinopia del *Torneo* e le pitture, il pittore ha deciso, forse su richiesta del committente, di alzare o togliere gli elmi ad alcuni cavalieri e mostrarci i ritratti di coloro che stanno entrando in scena. È stato riconosciuto Niccolò d'Este, per altri sarebbe Lionello e forse la seconda ipotesi è più credibile: la sua presenza potrebbe essere legata al matrimonio con Margherita Gonzaga, avvenuto nel 1435?

- La gotica allungata delle scritte nere sulle sinopie rosse potrebbe suggerire una cronologia alta, ma una grafia simile si riscontra in registri di curia del 1441-1442<sup>41</sup> e si tratta forse di una scelta coerente al soggetto dipinto, supponendo che Pisanello fosse in grado di calibrare grafie diverse in base al contesto: la capitale classica nelle medaglie, una gotica per i soggetti arturiani. Si può anche ricordare la perdurante fortuna del genere cavalleresco a Mantova, dalla biblioteca trecentesca<sup>42</sup>, fino alle tarde vicende dei *romances* spagnoli, che vedono il *Marques de Mantua* agire nella trama delle imprese di Baldovino, paladino dell'epoca di Carlo Magno<sup>43</sup>.

- Non offrono un appiglio determinante neppure le vicende storiche e politiche di Gianfrancesco. Dal 1425 il Mantovano fu gravato da continue guerre, nel perdurare dell'alleanza con

Venezia; la giravolta politica avvenne nel 1438, stipulando un trattato di pace decennale con Filippo Maria Visconti, ma non cambiò lo scenario nell'immediato e il primo periodo di pace duratura iniziò a novembre 1441. Il 1442 costituisce in ogni caso il termine ultimo per la presenza a Mantova di Pisanello, al quale, il 17 ottobre di quell'anno, fu assegnato domicilio coatto a Venezia, con il divieto di spostarsi a Mantova.

- Lasciamoci quindi guidare dai testi che seguono, per cercare di districarci in questa materia complessa e, chissà, forse ancora foriera di sorprese.

1 Agosti 2018, p. 26 nota 2.

2 Paccagnini 1972, p. 73 nota 1, ritiene che il nome della sala dipenda dal fatto che le sue pitture rimasero incompiute.

3 Niccolò fu forse ritratto nella Camera degli Sposi (Nosari, Canova 2015, pp. 41-42).

4 Cordellier 1995, pp. 176-177 doc. 82.

5 Archivio di Stato di Mantova, Registros Notarili, anno 1472, c. 472r.

6 Carpeggiani, Lorenzoni 1998, p. 276 n. 369.

7 Thornton 1992, p. 60.

8 Berzaghi 1985, p. 47; Berzaghi 1997, p. 112.

9 Gli strappi discussi in L'Occaso 2011a, pp. 238-239 nn. 276-279, appartengono quindi, con ogni probabilità, a due fasi distinte e non alla sola campagna del 1595.

10 Berzaghi 1985, p. 55.

11 Si corregge nel testo originale la traduzione proposta da Schizzerotto 1981, p. 147; Berzaghi 1985, p. 47.

12 Berzaghi 1985, p. 47.

13 Archivio di Stato di Mantova, Scalcheria, b. 52.

14 Si riprende, correggendolo, quanto scritto in L'Occaso 2003a, pp. 144-145.

15 Carpeggiani 1994, in part. p. 44.

16 Berzaghi 1985, pp. 47-52; Carpeggiani 1994, p. 43.

17 L'Occaso 2005a, pp. 339-340.

18 Cicinelli 1994-1995, p. 58.

19 Castrichini 2019, pp. 94-95.

20 Signorini 1985, pp. 186-190.

21 Sulla chiesa: L'Occaso 2018 (con bibliografia).

22 L'Occaso 2005a, p. 340.

23 Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, rispettivamente b. 396, c. 259v e b. 323 c. 6 (27 novembre 1401); cfr. L'Occaso 2003a, pp. 153 e 160. Per Isidoro di Kiev: Signorini 2003, pp. 363-364.

24 De Marchi 2013, p. 448.

25 Rodella 2003, p. 31.

26 Rodella 2003, p. 32.

27 Paccagnini 1972, p. 11; Rodella 2003, p. 37.

28 Rodella 2003, p. 37.

29 Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 328, c. 77 (1365: "intra palacium habitationis infrascripti magnifici domini Guidonis de Gonzaga videlicet sub lodia glorie posita in civitate Mantue in contrata listarum Sancti Alexandri"); Ivi, Archivio Gonzaga, b. 322, 16 giugno 1386; Ivi, Registros notarili, anno 1422, c. 49 ("in broylo sito intra palatia residence magnifici et excelsi domini domini infrascripti iuxta lodiam cesaream in contrata Acquille").

30 Cfr. L'Occaso 2005a, pp. 337-338; L'Occaso 2021a, pp. 103-104.

31 L'Occaso 2005a, pp. 337-339. Un documento del 1442 ricorda la loggia come contigua all'appartamento di Paola Malatesta (L'Occaso 2005a, p. 339; Archivio di Stato di Mantova, Registros notarili, anno 1442, c. 354: "in camera contigua lodie Cesaris a latere illustrissime domine marchionisse") e uno del 1447 è redatto "in curtilli ante lobiam Cesaris positam in curia et palatio residentie": Davari 1903, p. 39 nota 1.

32 L'Occaso 2005a, p. 328. Sul prato degli struzzi: L'Occaso 2022, p. 22.

33 Davari 1903, p. 40.

34 *Poemetti* 1941. Il testo include versi dedicati alle storie di Alessandro Magno e alla guerra di Troia.

35 Ricordo, per inciso, che una *Farsaglia* fu copiata e forse miniata da Raffaello Buti da Pistoia nel 1456, in un codice manoscritto realizzato per il marchese Ludovico, oggi presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (ms. Triv. 692).

36 L'Occaso 2005a, p. 338. Sulla funzione della sala si veda anche Woods-Marsden 1988, pp. 127-144.

37 Paccagnini 1972, p. 11.

38 L'Occaso 2021a, p. 100.

39 Cfr. Paccagnini 1972, p. 16.

40 *Cronaca di Mantova* ed. 2020, II, p. 194 nota 631.

41 Bellù 1987, p. 130.

42 Sulla questione, si veda anche Canova 2019, pp. 40-41.

43 L'Occaso 2010, p. 162.

## Il tardogotico a Mantova: un inquadramento

- Due date separate da sessant'anni possono costituire i riferimenti ideali di un quadro d'insieme delle arti a Mantova nella prima metà del Quattrocento: l'anno 1401, al cui mese di ottobre risale l'accordo con Pietro Paolo Dalle Masegne per il completamento dell'apparato scultoreo dei prospetti del Duomo<sup>1</sup>, e il 1461, anno in cui Girolamo da Cremona subentra a Belbello da Pavia nell'opera di illustrazione del Messale di Barbara di Brandeburgo<sup>2</sup>.

- Dai prospetti grandiosi della cattedrale di Mantova, con il loro carattere di presenza viva per la città, alla pagina miniata di un messale destinata all'esclusiva fruizione del principe, sembra delinearsi una stagione fiorita con la più grandiosa delle imprese e tramontata nella riservatezza di un codice sfogliato in silenzio: l'arte, pare suggerirci questa immagine, volterà gradualmente pagina. Se l'epoca del governo di Gianfrancesco Gonzaga – quinto capitano del popolo dal 1407, primo marchese dal 1433 – vide la convivenza di espressioni artistiche e protagonisti della cultura afferenti ad aree di gusto opposte – basti pensare che, negli stessi anni di attività di Pisanello per la corte, Gianfrancesco e la moglie Paola Malatesta chiamarono a Mantova il celebre pedagogo e umanista Vittorino da Feltre (1423), incaricandolo dell'educazione dei propri figli, o che nel 1435 Leon Battista Alberti dedicò al marchese il suo *De Pictura* in versione latina<sup>3</sup> –, con l'avvento di Mantegna sul finire del sesto decennio si dovrà riconoscere l'evidenza del "passaggio dal gusto gotico, o meglio tardogotico, all'apertura rinascimentale"<sup>4</sup>.

- Gli anni a cavallo tra Trecento e Quattrocento coincisero con l'affermarsi della signoria gonzaghesca su quanto sopravvissuto delle strutture comunali: un processo culminato con la pubblicazione dei nuovi statuti cittadini, nel 1404, e segnato anche dal punto di vista urbanistico – dunque simbolico –

dal decisivo intervento del signore in opere di forte impatto architettonico. Con Francesco I (1388-1407) sboccia, infatti, quella che è stata definita "la passione del bell'edificio"<sup>5</sup>, che porterà, nel giro di pochi anni, alla nascita di opere di prim'ordine per la città: il castello di San Giorgio, innanzitutto, edificato forse entro il 1397<sup>6</sup> e attribuito a Bartolino Ploti da Novara, già autore del castello di Ferrara, ma anche i rinnovati prospetti della cattedrale, il monumento funebre per Margherita Malatesta e, nel contado, il santuario di Santa Maria delle Grazie. Si tratta di imprese che, dal punto di vista stilistico, denunciano la contemporanea presenza di influssi diversi, riconducibili ai due poli di attrazione della strategia politica – ancor prima che della vita artistica – di Mantova, in questo momento: Milano e Venezia.

- Tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV raggiungono il culmine le mire espansionistiche di Milano, guidata da Gian Galeazzo Visconti, e, sul lato opposto, le strategie di proiezione difensiva di Venezia. Nel 1392 Francesco I Gonzaga ratificava a Mantova la propria partecipazione alla lega antiveventina stipulata tra Firenze, Bologna, Padova, Ferrara, Imola e Ravenna, cui nel 1398 prendeva parte anche Venezia: l'orientamento filovenetiano della politica paterna fu inizialmente portato avanti da Gianfrancesco (1407-1444), anche in ragione della fedeltà alla Serenissima del proprio tutore, lo zio Carlo Malatesta, signore di Rimini, fratello della madre Margherita e marito della zia Isabetta Gonzaga. Sposando nel 1409 Paola Malatesta, figlia di Malatesta dei Malatesta di Pesaro e di Elisabetta Varano dei conti di Camerino, Gianfrancesco prosegue quell'alleanza matrimoniale con il casato romagnolo inaugurata a inizio Trecento e consolidata proprio con le unioni del padre e della zia Isabetta. Il quarto decennio del secolo, cruciale per la nomina a primo marchese da parte dell'imperatore Sigismondo, nel 1433, vede

1  
Lato orientale della chiesa  
cattedrale di San Pietro  
di Mantova



Gianfrancesco dapprima capitano generale della Serenissima, quindi, dal 1438, alleato di Milano contro Venezia: un azzardo strategico che non porta ad alcun accrescimento territoriale, per i Gonzaga, bensì alla perdita di alcuni possedimenti (come Asola, Lonato, Peschiera)<sup>7</sup>. Purtroppo, l'alleanza con Venezia, che contraddistingue le scelte sul piano politico della casata negli anni a cavallo dei due secoli, è il fattore determinante l'inclinazione delle arti a Mantova verso il Veneto, e la Laguna in particolare.

- L'impresa di maggior rilievo tra i cantieri cittadini verso la fine del XIV secolo e agli albori del successivo<sup>8</sup> è dunque il rinnovamento della cattedrale di San Pietro, voluto dal vescovo Antonio degli Uberti (1390-1417) e da Francesco I Gonzaga, e affidato ai veneziani Jacobello e Pietro Paolo Dalle Masegne. Oltre alla costruzione di una serie di cappelle laterali, si provvide a modificare i prospetti esterni della chiesa: un intervento di cui rimane unico testimone il lato orientale dell'edificio sacro, caratterizzato da un coronamento ad archi carenati (fig. 1). Se, per quanto riguarda le vicende costruttive e le committenze legate alle cappelle si rinvia alla messe documentaria sondata da L'Occaso<sup>9</sup> – riservandoci, qui, solamente di ricordare che tra di esse figurava una cappella dedicata a Sant'Eustachio, fatta dipingere e ornare entro il 1416, per la quale Berzaghi suggeriva un possibile legame con la celebre tavola londinese di Pisanello<sup>10</sup> –, qualche considerazione in merito all'apparato scultoreo messo in campo dai Dalle Masegne potrà suggerire la fisionomia di un'impresa davvero eccezionale nel panorama dell'Italia padana agli albori del Quattrocento<sup>11</sup>. Una recente proposta di lettura di frammenti scultorei sparsi tra Mantova e provincia in relazione ai prospetti del Duomo<sup>12</sup> consente di ricostruire, almeno in parte, l'aspetto della facciata e del fianco destro della chiesa, i cui lavori risultano documentati dal 1395

al 1401. Nel 1395 Jacobello fu incaricato di realizzare la struttura architettonica da sovrapporre alla facciata romanica e alcune sculture, ossia i due leoni stilofori del protiro e le statue della *Vergine Annunciata*, dell'*Arcangelo Gabriele* e di *San Pietro*, destinate ai tabernacoli posti a coronamento della facciata; da luglio del 1400 fino a ottobre del 1401 compare documentato il fratello di Jacobello, Pietro Paolo, al quale il 28 ottobre 1401 vengono commissionate altre sculture: tra queste, un *San Giovanni Battista* e un *San Giorgio* per il coronamento di facciata e il gruppo della *Madonna con Bambino*, *Sant'Agostino* e *San Ludovico* destinato al portale laterale, verso il palazzo dei Gonzaga. La coppia di leoni del protiro fu trasferita nel Settecento a Quingetole, dove tuttora si trova, antistante l'ingresso della chiesa fatta erigere dal vescovo Antonio Di Bagno. Parte delle sculture ricordate dai documenti sarebbe invece individuabile in opere sparse sul territorio, di cui alcune esposte per la prima volta una accanto all'altra in occasione di questa mostra: oltre al *San Giorgio* del Museo Diocesano (n. cat...) – già riconosciuta opera di Pietro Paolo Dalle Masegne per la facciata della cattedrale e presentata, con questa attribuzione, nel 1972 in Palazzo Ducale –, proverrebbero dai prospetti del Duomo una cornice d'arco a sesto acuto decorata a dadi e fogliami, murata su un lato del cortile del Castello di San Giorgio<sup>13</sup>; una *Madonna con Bambino* reimpiegata nella parrocchiale di San Michele di Villa Saviola (n. cat...), forse opera del collaboratore Filippo di Domenico; infine, il *Sant'Antonio Abate* collocato sul timpano dell'accesso monumentale meridionale di San Benedetto Po. La cornice ogivale e la *Madonna con Bambino*, in particolare, dovevano costituire parte del portale collocato lungo il fianco destro della chiesa.

- Ulteriori frammenti scultorei costituirebbero le testimonianze superstiti di un'altra, significativa, impresa artistica del periodo,



2 Mantova, Palazzo Ducale, chiesa di Santa Croce in Corte: una delle semicolonne d'imposta dell'arco interno, poi tamponato

3 Mantova, Palazzo Ducale, appartamento di Santa Croce, sala delle Calendule: parte del fregio ornamentale a calendule e scudi con emblemi gonzagheschi

che vide coinvolti nuovamente i fratelli Dalle Masegne in anni coincidenti con gli impegni per San Pietro<sup>14</sup>. Nel 1399, infatti, in base a un primo accordo, Jacobello fu incaricato di erigere, nella cappella di San Ludovico da Tolosa in San Francesco, il monumento funebre di Margherita Malatesta, consorte di Francesco I e madre di Gianfrancesco. Il contratto fu infine formalizzato con il solo Pietro Paolo, a Venezia, in data 5 aprile 1400. Rimarrebbero, a testimonianza della tomba, smembrata tra 1797 e 1798, in origine addossata alla parete sinistra della cappella, l'epigrafe dedicatoria<sup>15</sup>, due mensoline a fogliami<sup>16</sup>, due colonne tortili<sup>17</sup>, frammenti (perduti?) di una cornice a fogliami<sup>18</sup> e alcune figure: il *Crocifisso* attualmente collocato in San Leonardo – precedentemente attribuito a Jacopino da Tradate<sup>19</sup> –, la *Vergine Annunciata* oggi sulla facciata di palazzo Magnaguti a Sermide<sup>20</sup>, nonché il *Cristo benedicente* a mezzo busto collocato nella cappella di San Luigi Gonzaga in Sant'Andrea e la figura, anch'essa a mezzo busto, di *San Francesco d'Assisi*, recentemente acquistata dal Museo di Palazzo Ducale<sup>21</sup>.

• Le due imprese appena ricordate, che ebbero per protagonisti i due scultori veneziani, fecero di Mantova un modello: non solo il “bizzarro coronamento a doppio arco inflesso” di San Pietro trovò “decine di repliche a Venezia”<sup>22</sup>, ma fu subito imitato a Milano, dove nel 1399 i due fratelli furono chiamati ad aggiornare la facciata romanica della vecchia cattedrale di Santa Maria Maggiore. Inoltre, il sepolcro di Margherita Malatesta – con la sua struttura a parete caratterizzata da un'arca decorata frontalmente da figure a mezzo busto entro cornici quadrilobate, e sovrastata da figure intese poggianti su peducci, disposte ai lati di un *Crocifisso* centrale – trovò di lì a breve un parallelo nella tomba di Paola Bianca, cugina di Margherita Malatesta, a Fano, opera del 1413-1415 di Filippo di Domenico<sup>23</sup>.

• La temperie culturale di orientamento veneto venutasi a delineare con il cantiere del Duomo si rifletterebbe, secondo alcuni, anche in alcune scelte stilistiche ricorrenti nelle fabbriche di corte. Probabilmente nel secondo decennio del Quattrocento, su iniziativa di Gianfrancesco, infatti, le originarie finestre a tutto sesto del Palazzo del Capitano sarebbero state sostituite dalle più ampie bifore ad arco acuto che, con la loro bicromia e con la lieve carenatura degli archetti interni, denuncerebbero influenze veneziane, raffinando il tipo di finestra bifora messo in campo poco tempo prima nel castello di San Giorgio. Per inciso, è stata avanzata l'ipotesi che al lavoro per le finestre della residenza gonzaghesca, in questo giro d'anni, potesse trovarsi il maestro di vetrate Zanino di Francia<sup>24</sup>: tra il 1416 e il 1420 risultano a suo nome, infatti, varie commissioni di corte, distribuite anche negli appartamenti di Paola Malatesta. La prima attestazione della sua presenza a Mantova risale però al 1394, in quanto coinvolto in una contesa riguardante le pitture di casa della Molza, sulle quali avremo modo di tornare<sup>25</sup>. Anche il corpo di fabbrica che ospita la sala di Pisanello e la sala dei Papi, risalente alla seconda metà del secolo XIV, fu interessato, sul lato verso piazza Lega Lombarda, dall'apertura di grandi bifore, forse proprio a imitazione di quelle delle facciate del Palazzo del Capitano (e della Magna Domus) sopra ricordate<sup>26</sup>.

• Sempre nell'ambito delle iniziative architettoniche riguardanti Corte Vecchia si colloca, tra il 1421 e il 1425, la costruzione della chiesa di Santa Croce, oggi pressoché solo intuibile in traccia a causa delle radicali trasformazioni settecentesche subite da quest'area<sup>27</sup>. Si tratta di un capitolo forse ancora poco noto dello sterminato racconto che gli ambienti di Palazzo Ducale riservano al visitatore e che si inserisce tra le imprese architettoniche di maggior rilievo del periodo in esame. Strutturata su due livelli sovrapposti



secondo il modello delle chiese palatine francesi, essa dovette essere concepita, secondo la tesi di L'Occaso<sup>28</sup>, entro la fine del Trecento da Francesco I Gonzaga che, accompagnando Valentina Visconti in sposa a Ludovico di Valois nel 1389, potrebbe aver tratto elementi di ispirazione dalle forme della Sainte-Chapelle parigina. L'architetto responsabile della costruzione potrebbe essere identificato con Pace di Giovanni d'Arezzo, documentato a Mantova dal 1394 al 1433, nel 1423 detto “*ingenarius*” di Gianfrancesco Gonzaga, cui spetterebbe anche la progettazione della chiesa di Santa Paola<sup>29</sup>. La stretta facciata della chiesa palatina è leggibile nel suo ingombro e nelle sue principali articolazioni osservando il prospetto settentrionale del cortile di Santa Croce, mentre importanti elementi architettonici riaffiorano tra i tamponamenti degli interni: i due vani a pianterreno erano divisi da un arco a sesto acuto, parzialmente sopravvissuto (fig. 2), impostato su semicolonne con capitelli fittili, ornati da motivi fitomorfi. Preziose, per la loro rarità, sono le tracce di policromia apprezzabili su questi elementi, così come sulle formelle in cotto che ornano il sottarco. In uno dei due vani originari del piano superiore della chiesa, riservato alle funzioni per la corte ristretta, si può inoltre osservare il rosone lapideo che apriva l'ambiente verso il castello di San Giorgio, il cui disegno *flamboyant* ricollega la genesi dell'architettura a modelli transalpini. Secondo quanto riportato in una visita pastorale del 1576, la facciata era decorata da elementi scultorei costituenti la scena dell'Annunciazione, che potrebbero corrispondere alle sculture acquistate nel 1423 da Emanuele da Ponte per Paola Malatesta, ma la notizia, risalente all'Ottocento, che a scolpire questo apparato scultoreo fosse stato Jacopino da Tradate non trova elementi probanti<sup>30</sup>. Il sacello di Santa Croce è all'incirca coevo alla palazzina che ospita, a pianterreno, parte dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este e, al piano nobile, l'appartamento degli Arazzi: almeno alcune delle stanze isabelliane, nelle quali si conservano fregi alle pareti databili agli anni venti del Quattrocento (fig. 3)<sup>31</sup>, dovevano costituire la residenza di Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco. I fregi, che interessano la cosiddetta sala delle Calendule e un secondo ambiente poi diviso in due camerini in epoca isabelliana, presentano una teoria di bifore contenenti scudi con imprese araldiche gonzaghesche, alternate a balconate dalle fini colonnine bianche di gusto veneziano: la decorazione è stata posta in relazione ad alcuni disegni pisanelliani oggi al Louvre

(Département des Arts graphiques) – Pisanello è documentato come residente a Mantova dal 1422 –, due dei quali esposti in mostra (nn. catt...) per favorire il confronto con i fregi dipinti<sup>32</sup>.

• Le numerose imprese urbanistiche e architettoniche promosse da Gianfrancesco Gonzaga diedero alla città quell'immagine che, nelle sue linee principali, si manterrà sostanzialmente invariata nei secoli a venire<sup>33</sup>: il cuore della *civitas nova* trova un assetto regolarizzato grazie all'integrazione nel sistema viario delle due piazze del Broletto e delle Erbe, anche attraverso interventi di trasformazione degli slarghi del Salaro (dove sorge la basilica di Sant'Andrea) e della porta di San Pietro. Proprio la basilica benedettina di Sant'Andrea, con l'annesso monastero, è interessata a partire dal 1413 dalla prosecuzione dei lavori di rinnovamento dell'antica chiesa promossi sul finire del secolo XIV dall'abate Antonio Nerli e interrotti nel 1405: rientrava in questa campagna la nuova facciata, poi rifatta secondo il progetto di Leon Battista Alberti, che doveva aprirsi alla piazza antistante con un grande portale sovrastato da un rosone<sup>34</sup>. Dopo il 1418, ed entro il 1440<sup>35</sup>, viene eretto il campanile, sopravvissuto alle trasformazioni albertiane: la decorazione in cotto che vi si esprime costituisce un esempio di apparato ornamentale che godrà, a Mantova, di particolare fortuna nel corso del secolo, quando il gusto per motivi plastici in stile tardogotico potrà anche pacificamente convivere con forme architettoniche ormai orientate alle novità rinascimentali<sup>36</sup>. Con il suo coronamento piramidale e i quattro pinnacoli angolari, il campanile di Sant'Andrea è esempio di una tipologia architettonica molto diffusa nel Mantovano in età tardogotica, riscontrabile ad esempio nel santuario di Santa Maria delle Grazie, fatto erigere da Francesco I Gonzaga nel 1399 e consacrato il 15 agosto 1406, in Santa Maria degli Angeli (1429-1440) o nella chiesa cittadina di Ognissanti<sup>37</sup>: anche la chiesa di Santa Croce in Corte, sopra ricordata, era affiancata da un campanile dalle caratteristiche simili. Il disegno lombardo della torre campanaria di Sant'Andrea convive, secondo la lettura di Marani, con “risonanze venete” negli elementi ornamentali, e in particolare nelle grandi trifore<sup>38</sup>.

• La più volte citata figura di Paola Malatesta riveste un ruolo di primo piano nella vita culturale e, soprattutto, religiosa del periodo: alla sua iniziativa, infatti, si devono costanti attenzioni verso il decoro di chiese cittadine, come Santo Spirito, San Cristoforo, Sant'Agnese e Sant'Antonio, anche se il suo nome resta principalmente legato alla chiesa del Corpo di Cristo (poi

Santa Paola), una delle maggiori imprese architettoniche della prima metà del XV secolo a Mantova<sup>39</sup>. La costruzione di questa chiesa, dalla caratteristica facciata a capanna simile a quella (di poco successiva) di Santa Maria degli Angeli, ornata da motivi in cotto, ebbe luogo a partire dal 1414 circa: fu consacrata nel 1416, e una seconda volta nel 1430, e nel 1421 vi predicò Bernardino da Siena. I documenti relativi ai lavori che vi si svolsero ricordano la presenza, nel 1417, dei pittori Pier Matteo da Fabriano e Zanino Corradi da Cremona, autore, quest'ultimo, di una pala probabilmente destinata all'altare maggiore. Tra gli altri nomi menzionati dalle carte figura, nel 1436, il tagliapietra Andriolo Bugatto, impegnato nella costruzione di una cappella che potrebbe corrispondere alla "cappella della Madonna" presso l'ingresso della chiesa. Le molteplici trasformazioni attuate nel XVI secolo sotto la direzione di Giulio Romano hanno radicalmente trasformato gli interni del tempio: solo un frammento superstite di affresco di primo Quattrocento, raffigurante la testa di un santo, potrebbe forse spettare a Piermatteo da Fabriano<sup>40</sup>.

- Il nome del fabrianese ricorre anche in relazione alla chiesa agostiniana di Sant'Agnesa, tempio eretto nei decenni centrali del Trecento e demolito con parte del suo complesso nel 1806: fu infatti pagato dal 1417 al 1422 per la realizzazione di un "armarium" in cui riporre l'ancona della cappella di San Ludovico (di giuspatronato Malatesta-Gonzaga), e nel 1422 realizzò un'anconetta e un *Cristo* su un'ulteriore ancona<sup>41</sup>. Nella prima metà del Quattrocento la chiesa e il convento furono interessati da una serie di lavori di abbellimento, tra i quali si colloca una campagna decorativa ad affresco: alcune fotografie di inizio Novecento permettono di riconoscere, tra quanto scoperto all'epoca, una *Santa Lucia* a figura intera, datata 1422<sup>42</sup>, forse attribuibile per via documentaria a Zanino Corradi da Cremona. Come evidenziato da L'Occaso<sup>43</sup>, Zanino fu, con Piermatteo da Fabriano, il pittore maggiormente documentato a Mantova tra il 1417 e il 1433, attivo nei più importanti cantieri dell'epoca: oltre alla citata Sant'Agnesa, dove nel 1419 dipinge nella cappella di San Ludovico, risulta impegnato, ad esempio, in lavori in Santo Spirito – costruita nel 1416 per volere di Paola Malatesta –, Santa Maria delle Grazie, San Cristoforo. In relazione a quest'ultima chiesa, già destinataria, nel corso del secondo decennio del Quattrocento, di particolari cure da parte della Malatesta, Zanino viene infatti pagato nel 1436 per un'ancona (perduta)<sup>44</sup>.

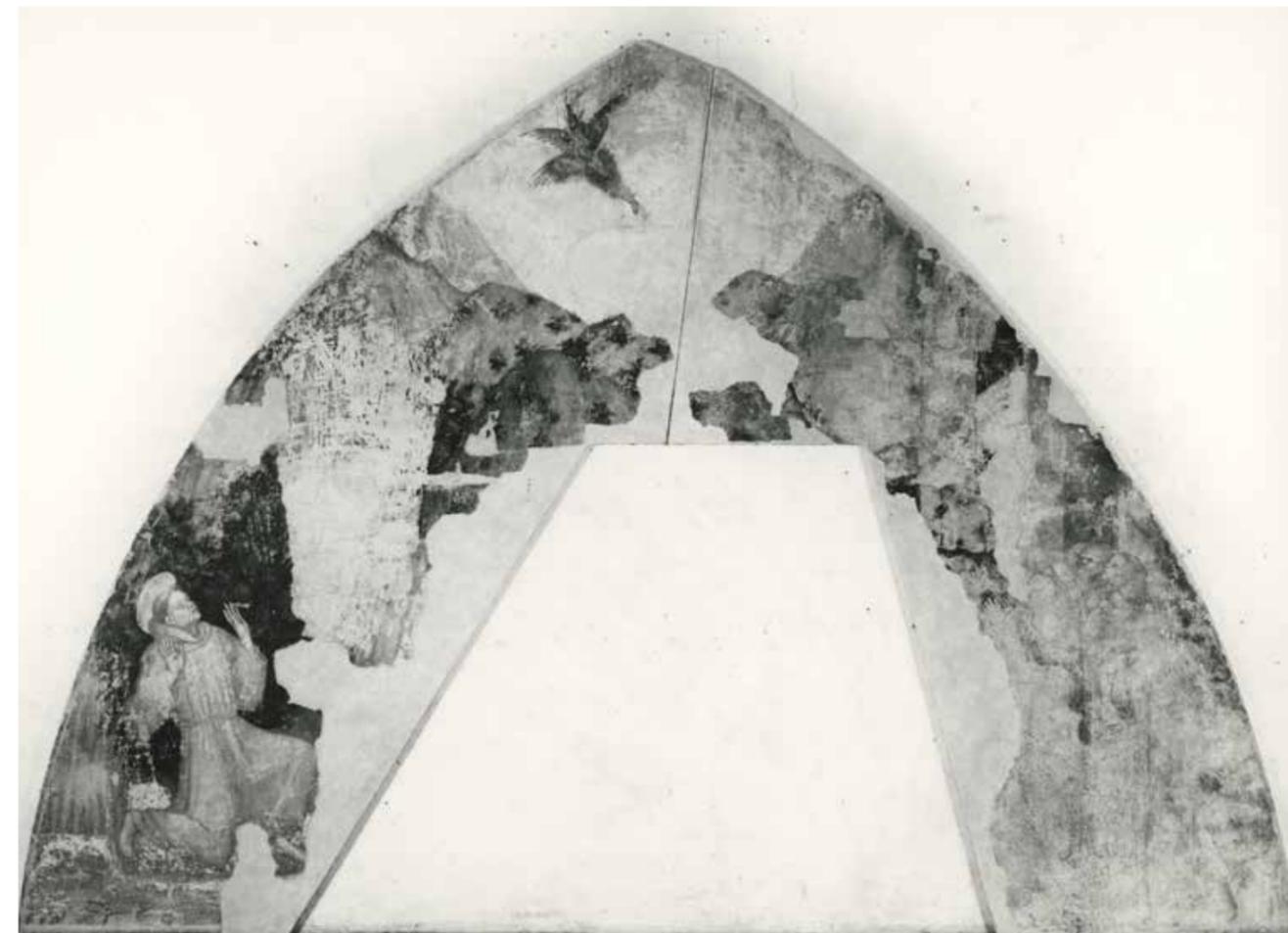
- Come già evidenziato da Pia Girolla, cui si deve uno dei primi studi mirati all'approfondimento delle fonti d'archivio per le arti a Mantova tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, a fronte di un'abbondanza di dati documentari, si deve riconoscere la sopravvivenza di "scarsi avanzi"<sup>45</sup> in ambito pittorico: un dato di fatto che le più recenti indagini di L'Occaso<sup>46</sup> hanno contribuito a confermare, attraverso la messa a fuoco di un panorama ricco e fervente di artisti di varia provenienza al quale tuttavia non fanno riscontro altrettante opere.

- Nell'ambito della corte, alla quale abbiamo già fatto riferimento per alcuni episodi pittorici che il discorso ha portato ad anticipare in relazione alle strutture, traccia di

una decorazione murale risalente all'ultimo ventennio del Trecento è conservata nel corridoio detto del Passerino, in corrispondenza di uno dei numerosi ambienti che in origine formavano una lunga sequenza affacciata su piazza Sordello<sup>47</sup>. Un parato murario coronato da una merlatura, e animato da balconate aggettanti in corrispondenza di aperture a schiena d'asino, si colloca al di sotto di un fregio a tralci vegetali nel quale si scorgono le imprese di Francesco I Gonzaga del logoro e della cervetta<sup>48</sup>: la propensione verso l'elemento araldico e cavalleresco ritorna nei murali del voltone tra piazza Sordello e piazza Lega Lombarda, databili tra primo e secondo decennio<sup>49</sup>, per proseguire negli accennati fregi della palazzina di Paola Malatesta e culminare, come noto, nel ciclo pisanelliano.

- Una delle testimonianze più importanti dell'avvio della stagione tardogotica in pittura riguarda tuttavia una commissione esterna alla corte, per quanto a essa correlata. Prima del 1394, presso l'abitazione di Filippo della Molza – il già citato consigliere di Francesco I Gonzaga, ambasciatore di corte nel ducato visconteo tra il 1389 e il 1392 –, risulta infatti impegnato, con Alberto di Corrado d'Alemagna, il pittore Stefano di Jean d'Arbois (o da Verona). La dimora della Molza, poi nota come Palazzo del Cardinale, e ora sede dell'Accademia Virgiliana, era dotata di due logge sovrapposte: nell'inferiore i due artisti attesero a un ciclo murale, per il quale è documentata una lite tra il 1394 e il 1397, probabilmente da identificare con una serie di *Uomini illustri*, rinvenuti nel 1890 ma di seguito scomparsi<sup>50</sup>. La presenza di Stefano da Verona – uno degli indiscussi protagonisti del tardogotico – a Mantova<sup>51</sup> non si limita a questa commissione ma riguarda anche un secondo soggiorno, da collocare a poco più di trent'anni di distanza dal primo. Come ricordato da Giorgio Vasari<sup>52</sup>, Stefano realizzò a Mantova una "bellissima Nostra Donna" e alcune pitture nella cappella di Sant'Orsola nella chiesa di San Domenico e, nella strada detta "Rompilanza" (forse da identificare con il quartiere Bellalancia), un affresco raffigurante una *Madonna con Bambino* e *angeli* su uno sfondo di alberi ricolmi di frutti. Di queste due imprese non resta traccia e, anzi, la critica ha sollevato dubbi in merito all'effettiva esecuzione da parte di Stefano da Verona<sup>53</sup>; la testimonianza vasariana trova invece conferma in un terzo cantiere pittorico, che vide la luce nella chiesa di San Francesco. Qui, scrive l'aretino, in una delle cappelle fatte erigere dai Della Rama "è dipinto nella volta, di mano di Stefano, i quattro Evangelisti a sedere, e dietro alle spalle loro, per campo, fece alcune spalliere di rosai, con uno intessuto di canne a mandorle e variati alberi sopra, et altre verdure piene d'uccelli e particolarmente di pavoni. Vi sono alcuni Angeli bellissimi. In questa medesima chiesa dipinse una S. Maria Maddalena grande quanto il naturale, in una colonna, entrando in chiesa a man ritta [...]". Ad eccezione della figura della *Maddalena*, della quale non sussistono elementi, la ricostruzione del ciclo ricordato da Vasari in una cappella Della Rama<sup>54</sup> è in parte possibile grazie alle fotografie che lo Studio Calzolari di Mantova realizzò nella chiesa di San Francesco durante i lavori di restauro immediatamente precedenti i devastanti bombardamenti alleati

4 Stefano da Verona, *San Francesco riceve le stimmate*, affresco strappato e ricollocato, Mantova, chiesa di San Francesco



del 1944: a salvarsi fu un solo affresco, *San Francesco riceve le stimmate*, strappato e tuttora visibile in controfacciata (fig. 4)<sup>55</sup>. Benché non menzionato da Vasari, questo dipinto, attribuito a Stefano da Verona fin dal 1952<sup>56</sup>, doveva trovare collocazione in una lunetta della cappella di Sant'Antonio (attuale atrio), eretta tra il 1428 e il 1439 su volontà di Pietrobono Pomponazzo, e poi passata al giuspatronato di Francesco Della Rama<sup>57</sup>; sulla volta di questo stesso ambiente sarebbero stati dipinti i quattro *Evangelisti in trono*, tutti perduti, di cui solo uno recuperabile attraverso una foto Calzolari (fig. 5). La contigua prima campata della navata di destra, invece, doveva ospitare nelle quattro vele di volta altrettante figure di *Profeti seduti* (fig. 6)<sup>58</sup> e, sempre stando alla documentazione fotografica, un'*Annunciazione* sul lato esterno dell'arco verso la navata centrale. L'attribuzione di quest'ultima scena a Stefano da Verona è tuttora controversa, in ragione di caratteri prorinascimentali particolarmente marcati nella figura dell'arcangelo Gabriele<sup>59</sup>.

- Il dibattito attorno alla formazione a Pavia<sup>60</sup>, oppure a Milano<sup>61</sup>, a seguito del padre Jean, impegnato per la corte viscontea, non inficia nella sostanza la lettura dell'opera di Stefano, improntata a quello stile veramente internazionale

ereditato dal padre<sup>62</sup>, e certamente arricchito dal clima di fervore artistico creato dai cantieri più importanti del momento – il castello e la Certosa di Pavia e il duomo di Milano, ad esempio –, distribuiti tra le due città del ducato visconteo e segnati dall'attività di Michelino da Besozzo. Se ancora da chiarire sono i termini della committenza a Stefano del ciclo di affreschi in San Francesco, la chiamata a Mantova sul finire del terzo decennio dovette attuarsi in un contesto di mutati rapporti politici rispetto alla fine del secolo precedente, ossia nell'ambito delle relazioni privilegiate con Venezia. Sappiamo infatti che nel 1396 Stefano è documentato a Padova e che negli anni venti del XV secolo risulta attivo a Verona, città in cui ritornerà dopo il secondo soggiorno mantovano<sup>63</sup>.

- È stato notato che i modi espressi dalle figure di Stefano in San Francesco, connotati da eleganti falcate di panneggi e minute attenzioni naturalistiche, troverebbero un riflesso in una *Madonna dell'Umiltà*, databile al terzo o al quarto decennio del secolo<sup>64</sup>, e in una poco più tarda *Madonna col Bambino e un angelo*<sup>65</sup>, rinvenute nella cappella Aliprandi del santuario di Santa Maria delle Grazie<sup>66</sup>. A questi due brani L'Occaso aggiunge un frammento di affresco strappato da un'abitazione

privata nei pressi della chiesa di San Domenico a Mantova, raffigurante la Madonna (il Bambino è perduto) e due angeli, nel quale “il ritmo fluido del panneggio e l’eleganza del tratto potrebbero non disdire allo stesso Stefano”<sup>67</sup>.

- Se le imprese mantovane di Stefano da Verona, collocate in decenni piuttosto distanti tra loro, ci hanno condotto, con San Francesco, a ridosso del quarto decennio, una digressione sarà utile per contestualizzare alcune, ulteriori testimonianze pittoriche prive di collegamenti sia con l’operato di Stefano sia con il magistero di Pisanello. Ci si riferisce, in particolare, a una delicata *Madonna del latte* strappata nell’Ottocento da casa Fiera, ricondotta ad ambito cremonese e databile tra il 1410 e 1420 (cat. XVIII), e alla decorazione di tipo profano emersa nel 2009 in due camere del palazzo che fu di Francesco di Marsilio Gonzaga (in via Marangoni), per le quali è stata anche avanzata la proposta di un’identità di mano<sup>68</sup>. Si tratta, in quest’ultimo caso, di frammenti di scene di caccia e di gioco degli scacchi all’interno di una composizione delimitata da un fregio sotto-soffitto con elementi vegetali alternati a stemmi gonzagheschi e da una zoccolatura inferiore (fig. 7). Il tema degli svaghi cortesi, reso con un linguaggio attento alla descrizione dei costumi e ai dettagli di natura – oltre ai lussureggianti verzieri di fondo si intuisce la presenza di un ghepardo – costituisce, finora, un *unicum* per la città. Com’è stato notato, gli affreschi, realizzati a ridosso del 1411 – anno di acquisto del palazzo da parte di un importante esponente di un ramo cadetto della famiglia Gonzaga – dialogano tipologicamente con le decorazioni di tema cortese di alcuni casini lombardi e possono suggerire, da un punto di vista iconografico, quello che doveva essere l’aspetto dei numerosi ambienti tardotrecenteschi, perduti ma ricordati dagli inventari, del Palazzo del Capitano<sup>69</sup>, oltre che delle dimore di molti affiliati ai Gonzaga.

- Sempre al secondo decennio del secolo, e precisamente tra il 1417 e il 1418, risale una notizia di notevole importanza per Mantova, poiché riferita a un’opera – una tavola – realizzata da Gentile da Fabriano per Carlo Malatesta, zio di Gianfrancesco Gonzaga. Il pittore si trovava in quegli anni a Brescia, al servizio di Pandolfo III Malatesta, e il dipinto in questione, forse perduto o forse ancora da identificare, sarà in seguito registrato come “maestà” nel testamento del 1432 di Isabetta Gonzaga, vedova di Carlo. Isabetta lascerà la tavola in legato ai Minori Osservanti di Santa Maria delle Grazie di Rimini<sup>70</sup>.

- I frammenti di Mantova tardogotica – per citare un importante contributo di Alessandro Conti<sup>71</sup> – possono essere colti in poche altre testimonianze pittoriche della prima metà del secolo, tutte recentemente ripercorse da L’Occaso<sup>72</sup>. Tra queste meritano, a nostro avviso, di essere ricordati almeno tre esempi di decorazione murale. Il primo si riferisce a una frammentaria decorazione emersa in alcuni ambienti del palazzetto detto dell’Abate, collocato a fianco della basilica di Sant’Andrea<sup>73</sup>: sulla parete di fondo della cappella figura una *Madonna in trono tra un santo cavaliere e san Giovanni Battista* di inizio Quattrocento (fig. 9), posta in relazione, soprattutto per la struttura del trono, con la coeva cultura veronese<sup>74</sup>; in un locale adiacente, un fregio

con stemmi entro cornici polilobate ricorda molto da vicino, nella sua struttura compositiva, i fregi emersi nel palazzo di Francesco di Marsilio Gonzaga, orientando verso una medesima cronologia (secondo decennio del secolo).

- Il secondo esempio si svolge, analogamente, in un contesto sacro: si tratta degli apparati decorativi del santuario di Santa Maria delle Grazie, consacrato nel 1406, la cui profusione di ornati floreali, forse da identificare con calendule gonzaghese, ben si ricollega a quel gusto per il fregio araldico che troverà ampia diffusione sotto Gianfrancesco Gonzaga, dentro e fuori la corte<sup>75</sup>. Allo stesso momento decorativo appartengono le tracce di una *Annunciazione* dipinta sull’arco trionfale che apre sul presbiterio, databile ai primi due decenni del XV secolo<sup>76</sup>.

- Un ulteriore caso di decorazione murale tardogotica si colloca all’interno dell’antica Masseria della città<sup>77</sup>, ed è riconducibile al genere tutto profano della veduta topografica: si tratta di vedute della città e degli altri *castra* del territorio gonzaghese, a comporre una sorta di mappa delle fortificazioni erette sotto Ludovico I e Francesco I Gonzaga. La cronologia della decorazione è piuttosto dibattuta: la presenza al centro della volta dello stemma gonzaghese alle con le quattro aquile, risalente al 1432 e già considerato un riferimento cronologico, potrebbe non ancorare la decorazione della sala a quella data, essendo dipinto su uno strato anteriore, comunque quattrocentesco e coerente con le vedute alle pareti<sup>78</sup>. Anche la supposta derivazione della continuità di lettura, oltre i limiti imposti dalle pareti, dal ciclo pisanelliano<sup>79</sup> verrebbe a cadere di fronte a una cronologia antecedente l’impresa pittorica in Corte Vecchia.

- Anche nel campo dell’illustrazione libraria, la documentazione archivistica del periodo in esame restituisce molti nomi di calligrafi e miniatori attivi per la corte, benché dei codici superstiti pochissimi siano quelli identificabili con i testi citati nelle carte: tra di essi, il più noto è certamente il Messale di Barbara di Brandeburgo<sup>80</sup>. Nonostante l’assenza di un riscontro con opere esistenti, dovettero essere protagonisti nel settore, all’epoca di Gianfrancesco Gonzaga, il “miniator” Jacopo da Padova, priore di San Martino, e il calligrafo e miniatore Jacopo Galoppini. Ben documentato tra la fine del Trecento e il terzo decennio del Quattrocento è inoltre Ramo Ramedelli, calligrafo e segretario prima di Margherita Malatesta, poi della nuora di lei, Paola, cui spetta il codice dell’*Africa* di Petrarca della Biblioteca Medicea Laurenziana, del 1398<sup>81</sup>. Come noto, una delle fonti di conoscenza dell’entità e della natura della raccolta libraria gonzaghese del periodo è l’inventario dei beni stilato alla morte di Francesco I Gonzaga, avvenuta il 26 aprile 1407<sup>82</sup>. Nella libreria di corte figuravano trecentonovantadue manoscritti suddivisi per materia: tra di essi, ben sessantasette erano codici “in lingua francigena”, molti dei quali miniati, espressione di quell’interesse per la materia cavalleresca della corte mantovana destinato a perdurare fin verso la metà del Quattrocento. Dal punto di vista dell’illustrazione, tuttavia, le istanze tardogotiche, in alcuni casi anche in forma di influenze pisanelliane, paiono concentrate in codici di autori classici e

(foto da richiedere ELECTA all'Archivio di Stato di Mantova).



testi religiosi, la cui produzione cominciò a livello locale nel corso degli anni venti del Quattrocento, come conseguenza dell'attività di Vittorino da Feltre. Tra questi figurano il ms. Plut. 69.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plutarco, *Vitae Parallelae*), copiato nel 1431 proprio per Vittorino da Feltre da Gerardo da Patrasso e miniato da un artista mantovano aggiornato su stilemi lombardi; uno *Psalterium* conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 772) – forse realizzato per Paola Malatesta o per la figlia Cecilia – miniato in due fasi, di cui la più antica, affidata attorno al 1430 a tre miniatori mantovani, rivela suggestioni lombarde desunte da Michelino da Besozzo e stilemi pisanelliani; infine, il Breviario di Barbara di Brandeburgo della Biblioteca Palatina di Parma (ms. Pal. 6), anch'esso decorato in più momenti e, nelle illustrazioni più precoci (post 1457), caratterizzato da citazioni ferraresi unite a "precisi ricordi della fase veneta di Michelino da Besozzo"<sup>83</sup>. Oltre a questi esempi, sono da ricordare gli splendidi frontespizi miniati del trattato *Arba'a Turim* di Jacob ben Asher della Biblioteca Vaticana (ms. Ross. 555), realizzato nel 1435 per un committente ebreo mantovano, già letti in chiave pisanelliana (fig. 10)<sup>84</sup>, e il *Pandecta sinonimorum ciborum et medicinarum*

*simplicium* di Matteo Selvatico della Biblioteca Comunale di Mantova, ms. 138 (A.V.8), codice trecentesco inserito nell'inventario dei beni del medico Francesco Acerbi del 1465, la cui illustrazione, eseguita nel XV secolo, è stata avvicinata al ciclo cavalleresco di Pisanello<sup>85</sup>.

• Un interessante caso vede l'attribuzione a uno stesso artista di alcuni codici miniati mantovani e di parte di un ciclo murale distribuito nella zona absidale della chiesa di Santa Maria di Valverde nei pressi di San Benedetto Po<sup>86</sup>. Il cosiddetto "Maestro del 1449" deriva il suo nome dal Breviario polironiano Ms. 142 (A.V.12) della Biblioteca Comunale di Mantova (datato 1449, fig. 11) che, con un salterio proveniente dallo stesso contesto monastico oggi conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Mantova, costituisce la base di confronto con gli affreschi della piccola chiesa, collocabili in anni immediatamente successivi al 1445. In particolare, i *Profeti* del sottarco e la decorazione fitomorfa delle due fasce tra sottarco e abside – quasi un'illustrazione da erbario – sono gli elementi che accomunano con più evidenza le miniature dei due codici e le figure di Valverde, appartenenti, con i loro panneggi fluenti e le



5 Stefano da Verona, *Evangelista in trono (San Matteo)*, affresco perduto, già Mantova, chiesa di San Francesco

6 Stefano da Verona, *Profeta seduto*, affresco perduto, già Mantova, chiesa di San Francesco

7 Dettaglio di affresco raffigurante una scena di gioco degli scacchi, Mantova, Palazzo di Francesco di Marsilio Gonzaga

8 Dettaglio di affresco raffigurante una scena di caccia, Mantova, Palazzo di Francesco di Marsilio Gonzaga

9 Affresco raffigurante la *Madonna in trono tra un santo cavaliere e san Giovanni Battista*, Mantova, Palazzetto dell'Abate



loro tipologie fisiognomiche, alla stessa cultura delle immagini realizzate da Belbello da Pavia per il Messale di Barbara di Brandeburgo<sup>87</sup>.

• Quest'ultimo codice (cat. XXVI), legato al nome della consorte di Ludovico II Gonzaga per la presenza delle sue insegne, fu in verità commissionato anni prima da Gianluccio Gonzaga, figlio di Gianfrancesco Gonzaga, e iniziato a Pavia attorno al 1442. Giovanni Belbello lavorò alle illustrazioni del testo in più momenti: tra il 1442 e il 1444, tra il 1448 e il 1450 e infine tra il 1459 e il 1461 per l'ultima committente che, come noto, promosse il coinvolgimento di un nuovo miniatore – Girolamo Corradi da Cremona – allontanando Belbello dall'impresa. Le illustrazioni spettanti al pavese, scalate nei tre momenti della sua attività, evidenziano secondo la critica un iniziale accostamento ai modi di Michelino da Besozzo e una successiva apertura ai richiami pisanelliani dei miniatori della Bibbia di Borso d'Este (iniziata nel 1455). Le figure rivestite di panni dalle pieghe morbide e abbondanti, le ambientazioni prive di un inquadramento prospettico esatto e la profusione di dettagli naturalistici, unite a una straordinaria raffinatezza materica, oltre che formale, sono gli stilemi di un linguaggio alle sue battute finali: esemplare, in questo senso, è il confronto tra la – ormai pienamente rinascimentale – *Crocifissione* di Girolamo (c. 182v) e il *Te igitur* di Belbello (c. 183r).

• Sappiamo che l'oro, impiegato in gran quantità e varietà di tecniche, nelle miniature di Belbello proveniva, almeno in parte, dalle forniture del mercante Boniforte da Concorezzo, uno dei molti a trattare questo genere di commerci, in una Mantova che tra Trecento e Quattrocento dovette sviluppare con vivacità l'arte orafa: lo testimonierebbero non solo i numerosi nomi di orefici, di varia provenienza, anche nordeuropea, restituiti dai documenti, ma anche la notizia secondo cui Gentile da

Fabriano, impegnato nella decorazione del Broletto di Brescia nel secondo decennio del Quattrocento, si rifornisse di lamine metalliche a Venezia o a Mantova<sup>88</sup>. Un oggetto di particolare pregio, nel contesto della produzione orafa del periodo, dovette essere la maestosa croce in argento dorato che nel 1393 gli orefici Francesco di Pietro, da Venezia, e Bartolomeo Rossetti, mantovano, erano impegnati a realizzare per la cattedrale su disegno del veronese Altichiero<sup>89</sup>.

• Gli inventari di corte sono tra le fonti che meglio restituiscono la ricchezza del patrimonio di oggetti preziosi posseduto dai Gonzaga, in gran parte disperso o ancora non individuato. Tra le tante, possibili voci si possono isolare casi di particolare interesse, come le *navi* e gli *alberi* attestati tra gli oggetti destinati alle mense. Le prime erano saliere in forma di nave, diffuse dalla Francia a partire dal XIV secolo, usate per segnare il posto del principe o di altra persona di alto rango nel banchetto; potevano anche contenere stoviglie di piccolo formato o, spesso, sostanze ritenute efficaci contro i veleni: due pezzi di questo tipo, particolarmente elaborati e dal peso considerevole, sono ricordati nell'inventario del 1381 (aggiornato sino al 1402), e nell'inventario del 1414. Gli *alberi* erano invece oggetti dotati di rami, a volte in corallo, nascenti da una base, e alle cui estremità erano incastonate "lingue di serpente", ossia denti fossili di squalo, ritenute anch'esse capaci di neutralizzare i veleni: il loro uso sulle mense signorili europee è ben attestato fino a tutto il Quattrocento. Ben sei di questi suggestivi oggetti sono elencati nell'inventario del 1381<sup>90</sup>. Una caratteristica ricorrente della decorazione di molti preziosi registrati negli inventari è quella di essere ornati da immagini di imprese, secondo quel gusto che abbiamo visto espresso in molteplici campi durante tutto il periodo considerato. Un inventario dei gioielli di Anna Visconti, terza moglie di Francesco I Gonzaga,

[da richiedere ELECTA]

10  
Jacob ben Asher, *Arba'a Turim*,  
frontespizio raffigurante  
scena di matrimonio, Città del  
Vaticano, Biblioteca Apostolica  
Vaticana, ms. Ross. 555, 1435,  
c. 220r.

steso nel 1404, ricorda ad esempio collane ornate dalle imprese della cervetta e della ginestra, mentre altri documenti coevi registrano monili recanti le divise della tortora e della cervetta<sup>91</sup>. Risale al 1416 la registrazione inventariale di una collana in oro decorata con le "S", prima notizia della divisa concessa a Gianfrancesco e a Paola, sua moglie, dal re d'Inghilterra Enrico VI, destinata a riapparire nel fregio del ciclo pisanelliano: la stessa fonte registra anche un "zoyelum auri cum cygno albo ad divisam regis Anglie cum uno balasso grosso et uno adamante grosso in pectore cum uno zoyelo ad catenellam cygni cum una perla pulcra cum quinque adamantinis", avvicinato da Toesca al *Cigno di Dunstable* del British Museum (1400 circa, fig. 12), oltre che al dettaglio del pendente nella divisa dipinta da Pisanello<sup>92</sup>.

- Poche sono le oreficerie riconducibili ai decenni tra la fine del Tre e il principio del Quattrocento giunte a noi: tra di esse, ricordiamo almeno il reliquiario cuspidato del Santuario di Santa Maria delle Grazie, opera di bottega veneta del secondo quarto del XV secolo<sup>93</sup>, e la croce astile della cattedrale di Mantova, forse di manifattura mantovana, certamente lombarda, del terzo quarto del secolo, in passato già identificata con la croce su disegno di Altichiero commissionata a Francesco di Pietro da Venezia e Bartolomeo Rossetti<sup>94</sup>.

- Una certa quantità di dati d'archivio, non corrisposta da opere superstiti, riguarda anche altri campi artistici, come la manifattura di arazzi e l'intaglio ligneo. I Gonzaga possedevano arazzi fin dal XIV secolo ma solo negli anni Venti del Quattrocento sarebbe stata introdotta una manifattura locale, grazie all'operato di arazzieri francesi e fiamminghi, ai quali si associarono poi operai del posto: i nomi restituiti dalle carte sono infatti sintomatici della provenienza straniera di tali specialisti<sup>95</sup>. È stato anche ipotizzato che lo stesso Pisanello, cui si devono figurini di dame e giovani in sfarzosi abiti da cerimonia ornati con divise e colori gonzagheschi, possa aver fornito disegni per tessuti alla corte mantovana, che nel 1420 e nel 1427 stipendiava inoltre Giovanni (il già ricordato Zanino) Corradi, per la fornitura di cartoni per arazzi<sup>96</sup>.

- Nel campo dell'intaglio e della scultura lignea, si ha notizia di una (dispersa) *Madonna con Bambino* in Santa Maria del Carmine, realizzata nel 1399 su iniziativa dell'omonima Compagnia. Il tempio carmelitano, peraltro, conserva sul suo fianco destro parte della decorazione fittile dovuta al rinnovo iniziato nel 1443, confrontabile con quella della cappella di San

Gottardo in San Leonardo (1448-1461)<sup>97</sup>. I due fratelli Giovanni e Marco Triboli da Ferrara, divenuti cittadini mantovani nel 1425, furono gli autori degli stalli del coro di San Francesco, commissionato da Bonamente Aliprandi nel 1420 ma realizzato nel corso di vari anni a seguire e forse rinnovato dalla famiglia Della Rama già nel 1487. Gli stalli dovevano essere cuspidati, secondo il modellino disegnato in margine al legato contenuto nel testamento di Aliprandi, ornati da una figura intagliata di san Francesco e completati da finiture in azzurro. Anche altri intagliatori lavorarono al coro, tra cui il francese Egidio. Giovanni lavorò anche a Bologna, mentre Marco, alla fine degli anni Cinquanta, era a Venezia, dopo alcuni soggiorni ferraresi<sup>98</sup>.

- La prima metà del Quattrocento a Mantova è quindi un'epoca di grande fervore in ogni settore della produzione artistica che, pur a fronte di un numero di opere conservate molto limitato, suggerisce un contesto vivacemente *internazionale* e uno scenario di inclinazioni e tendenze destinato a trovare la propria, compiuta espressione nel ciclo pisanelliano.

11  
*Breviarium monasticum*,  
Mantova, Biblioteca Comunale,  
ms. 142 (A.V.12), 1449, f. 1r.

12  
Manifattura francese, *Cigno di Dunstable*, Londra, British Museum, Department of Medieval and Later Antiquities, inv. 1966 7-3, 1, 1400 circa

[da richiedere ELECTA]

[da richiedere ELECTA]

**1**  
Il contratto data 28 ottobre 1401, e i pagamenti per i lavori proseguono fino al 1406 (si veda il recente L'Occaso 2021b, con bibliografia precedente). Per questo e altri cantieri architettonici dei primissimi del secolo si rinvia al paragrafo dal significativo titolo "1401" in L'Occaso 2005a, pp. 14-22.

**2**  
Il 10 novembre 1461 la marchesa Barbara di Brandeburgo Gonzaga, consorte di Ludovico II, scrivendo al figlio Francesco, esprime la volontà di revocare a Belbello da Pavia l'incarico di miniare il Messale di Casa Gonzaga, affidando il completamento dell'illustrazione del codice a un "zovene di questa terra el quale minia molto bene", identificato con Girolamo Corradi, detto Girolamo da Cremona (si rinvia a Toniolo 2006, p. 101, nota 1).

**3**  
Protagonisti e relazioni indagati, in particolare, in Vaini 2010 e Gardoni 2012.

**4**  
Perina 1961, p. 239.

**5**  
Marani 1961, p. 7.

**6**  
Il castello è detto in fase di conclusione nell'epigrafe metrica di San Barnaba del 1397 (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. gen. 12294). Bartolino di Giovanni Ploti da Novara è documentato con una certa continuità a Mantova dal 1396: il castello dovette essere, dunque, eretto in breve arco di tempo, nonostante il protrarsi di alcuni lavori per tutto il primo decennio del nuovo secolo. La ristrutturazione del maniero promossa da Ludovico II ebbe invece inizio nel 1457 o 1458: nel 1460 la corte risulta già qui trasferita dal nucleo più antico della reggia (cosiddetta Corte Vecchia). Si vedano Rodella 2003, pp. 42-52, e L'Occaso 2005a, *ad vocem*, pp. 63-65 e pp. 334-337.

**7**  
Per alcuni dati d'inquadramento storico si rinvia, ad esempio, a Mozzarelli 1987, pp. 3-21, e Lazzarini 2001.

**8**  
Per un quadro d'insieme sull'architettura religiosa e civile a Mantova nella prima metà del Quattrocento restano un riferimento, per quanto precisate o talora corrette negli studi a seguire, le pagine dedicate al tema da Marani, 1961, pp. 3-43.

**9**  
L'Occaso 2005a, pp. 241-249.

**10**  
L'Occaso 2005a, p. 246.

**11**  
Rinviando, per un approfondimento sulla scultura a Mantova in età tardogotica, al saggio in catalogo di Laura Cavazzini.

**12**  
L'Occaso 2021b, pp. 49-54.

**13**  
Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. gen. 11862 (proprietà Comune di Mantova).

**14**  
L'Occaso 2021b, pp. 54-61 (si rinvia alla bibliografia precedente ivi citata in merito ai singoli frammenti scultorei presi in esame).

**15**  
Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. gen. 12250.

**16**  
In pietra d'Istria: una murata presso il primo altare a sinistra della chiesa mantovana di San Leonardo; la seconda, di proprietà comunale, murata nella Sala di Mezzo del Castello di San Giorgio (inv. gen. 16209) (L'Occaso 2021b, p. 59, figg. 18 e 20).

**17**  
Le due colonne, in pietra rossa di Verona, sono murate nella cappella di San Gottardo in San Leonardo (L'Occaso 2021b p. 59, fig. 19).

**18**  
Ne resta testimonianza una fotografia dello Studio Calzolari conservata presso l'Archivio Fotografico del Museo di Palazzo Ducale, risalente al 1942 (L'Occaso 2021b, p. 59, fig. 21).

**19**  
Questa la posizione di Renato Berzaghi (Marinelli 2002, p. 229), ripresa da Cavazzini (Cavazzini 2004, pp. 96-97; Cavazzini 2018, pp. 20-21, nota 11).

**20**  
L'Occaso 2021b, p. 60, fig. 22.

**21**  
Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. statale 122381 (M. Zurla, in *Museo di Palazzo Ducale* 2022, pp. 62-63, n. cat. 18).

**22**  
Cavazzini 2012b, p. 242.

**23**  
Cavazzini 2012b pp. 242-243.

**24**  
Marani 1961, pp. 20-21; inoltre, Rodella 2003, pp. 36, 48. Diversa l'opinione di L'Occaso in merito alla cronologia delle bifore del Capitano, a suo avviso pienamente trecentesche (com. or.).

**25**  
Entro il 1420 realizza inoltre le vetrate della cappella di Sant'Anselmo e del battistero della cattedrale: L'Occaso 2005a, *ad vocem*, pp. 161-162; p. 173.

**26**  
Rodella, p. 37. Sulle vicende architettoniche di questa parte della corte gonzagesca si veda il contributo di Stefano L'Occaso in catalogo.

**27**  
Sulla chiesa di Santa Croce in Corte si rinvia, in particolare, a G. Rodella 2003, pp. 38-42; L'Occaso 2003b, pp. 61-62; L'Occaso, 2005b; L'Occaso 2018.

**28**  
L'Occaso 2005b, p. 20.

**29**  
L'Occaso 2005a, p. 134.

**30**  
Ipotesi avanzata da Carlo D'Arco nel 1857: in merito all'apparato scultoreo in oggetto si veda, con bibliografia precedente, S. L'Occaso 2005a, p. 113; pp. 115-116, nota 4.

**31**  
Due porzioni del fregio della sala delle Calendule sono state strappate e sono attualmente conservate nei depositi del Museo di palazzo Ducale (nn. invv. stat. 2042-2043; L'Occaso 2011, p. 103, nn. catt. 26-27).

**32**  
G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 219.

**33**  
Suitner, Nicolini 1987, pp. 44 sgg.

**34**  
Cfr. L'Occaso 2005a, p. 301. Nella pianta di Mantova inserita nella mappa del territorio veronese (1439 circa) detta "carta dell'Almagià" (ASVe, Miscellanea mappe, dis. 1438, in L'Occaso 2005a, p. 185, fig. 8) si intuisce una facciata a capanna con queste caratteristiche, priva di quel coronamento a doppio arco inflesso efficacemente suggerito, invece, per la facciata di San Pietro, oggetto di importanti lavori nello stesso giro d'anni.

**35**  
Livio Volpi Ghirardini confuta infatti la tradizionale datazione del campanile agli anni 1413-1414, in Volpi Ghirardini 2010.

**36**  
Come per la cosiddetta Casa del Mercante (1455), prossima alla stessa basilica di Sant'Andrea. Una più marcata persistenza di modi architettonici e stilemi decorativi di gusto tardogotico lombardo si riscontra nelle chiese di San Cristoforo e di Santa Maria della Vittoria, entrambe erette nella seconda metà del Quattrocento.

**37**  
Rodella, 2003, p. 42.

**38**  
Marani 1961, pp. 13-14.

**39**  
Per la quale si rinvia a L'Occaso, 2005, pp. 304-306 e a Berzaghi 2009.

**40**  
L'Occaso 2019, p. 24.

**41**  
L'Occaso 2005a, *ad vocem*, pp. 139-143.

**42**  
Ivi, p. 344; Benedusi 2009, pp. 9-10, fig. 2.

**43**  
L'Occaso 2005a, *ad vocem*, pp. 157-161.

**44**  
L'Occaso, 2005a, p. 158; L'Occaso 2009 p. 59.

**45**  
Girolla 1920.

**46**  
Ci si riferisce, in particolare, a L'Occaso 2005 a (in particolare pp. 28-34 e Dizionario, *ad vocem*), L'Occaso 2006 e L'Occaso 2019, pp. 11-53.

**47**  
Si veda L'Occaso 2021a, da ultimo, pp. 99-105.

**48**  
Bazzotti 1992, p. 73.

**49**  
L'Occaso 2003b, p. 60.

**50**  
La vicenda è resa nota da Girolla 1920, pp. 181-184, e ripercorsa, con ipotesi sul piano iconografico, da L'Occaso 2019, p. 18 e p. 72. Rappresentante, nel 1394, degli interessi del cimitero Stefano contro Alberto d'Alemagna nella citata contesa fu il maestro vetratista Zanino di Francia (cfr. L'Occaso 2005a, *ad vocem*, pp. 161-162).

**51**  
Su Stefano da Verona, e in particolare per la sua opera grafica, Karet 2003a.

**52**  
Vasari ed. 1971, p. 619.

**53**  
Cfr. L'Occaso 2019, pp. 18-19, in particolare note 19 e 26.

**54**  
Per le vicende critiche relative al ciclo pittorico si rinvia ad Artoni 2017 e ai contributi ivi richiamati, ai quali si aggiunga S. L'Occaso 2019, pp. 18-19. In merito all'originaria collocazione degli affreschi, piuttosto dibattuta, si accolgono le precisazioni avanzate da Paola Artoni.

**55**  
Il dipinto fu esposto alla mostra di Palazzo Ducale su Pisanello del 1972 (*Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 44-45, n. cat. 26).

**56**  
Gli affreschi Della Rama sono resi noti e attribuiti a Stefano da Verona, detto allora "da Zevio", da Ozzola 1952.

**57**  
Cfr. L'Occaso 2005a, p. 275 con bibliografia precedente.

**58**  
Delmoro (2004, pp. 154-157) propone di riconoscere gli "Evangelisti a sedere" vasariani nelle figure del primo ambiente, assise su troni collocati davanti a spalliere di rose, come testimoniato dal *San Matteo* in foto Calzolari: i roseti non sono visibili, al contrario, nelle immagini riferite a figure maschili sedute a terra, in abiti di foggia orientale – meglio identificabili come *Profeti* –, non menzionati da Vasari al pari dell'*Annunciazione* forse perché occultati da scialbi. Concordiamo con L'Occaso (L'Occaso 2019, p. 19, con bibliografia precedente) nel ribadire il nesso, già evidenziato da Fiocco e Magagnato, tra i due *Profeti* seduti del British Museum di Londra, foglio inv. n. 1895-9-15-788, e i *Profeti* dipinti in San Francesco.

**59**  
Si rinvia al quadro fornito, in merito, da Artoni 2017, pp. 128-129.

**60**  
Karet 1992a, con l'accento sulla componente "micheliniiana" dell'artista.

**61**  
Delmoro 2004, pp. 126-150, con la proposta di riconoscere nel padre Jean d'Arbois la vera fonte di formazione di Stefano, basata sulla conoscenza della coeva pittura francese e aperture verso i costrutti postgiotteschi propri della cultura padovana e veronese.

**62**  
Pittore di corte di Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, dal 1373 al 1375, disceso in Lombardia prima e dopo il soggiorno presso la corte borgognona, morì a Pavia nel 1399 (Delmoro 2004, pp. 126 sgg). Secondo Delmoro, Jean d'Arbois è da identificare nell'autore delle miniature più raffinate del *Guiron le Courtois*, codice realizzato per Bernabò Visconti nel 1377 circa (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. Nouv. Acq. fr. 5243), oltre che dei dipinti comunemente assegnati al cosiddetto "Maestro del *Guiron*".

**63**  
Sui dati biografici si rinvia in particolare a: G. Fossaluzza, in *Arte in Lombardia* 1988, p. 240, n. cat. 66; Karet 2002b; L'Occaso 2005a, pp. 11-13.

**64**  
*Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 43, n. cat. 24, con un accostamento "più che alle opere di Stefano da Verona, alla Madonna della Quaglia di Pisanello".

**65**  
*Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 43, n. cat. 25.

**66**  
Bazzotti 1993, p. 244.

**67**  
L'Occaso 2019, pp. 19-20.

**68**  
A. De Marchi, in *Una dimora* 2009, pp. 2-3, in part. p. 3 (De Marchi accosta la decorazione di via Marangoni al piacentino Antonio de' Carro, cui potrebbe spettare anche la *Madonna del latte* sopra richiamata); Gheroldi 2009, p. 53.

**69**  
A. De Marchi, in *Una dimora* 2009, pp. 2-3 e A. De Marchi 2013, pp. 443-444. Per gli ambienti menzionati nell'inventario di corte del 1407 si veda L'Occaso 2021a, pp. 101-105.

**70**  
S. L'Occaso 2005a, pp. 216, 222-223. Per l'attività di Gentile da Fabriano a Brescia (1414-1419), si rinvia a De Marchi 1993b, pp. 291-295.

**71**  
Conti 1990.

**72**  
L'Occaso, 2019, pp. 11-33.

**73**  
Giovannoni 1995.

**74**  
L'Occaso 2019, p. 23.

**75**  
Alcuni esempi di decorazioni floreali con elementi araldici in dimore patrizie sono riportati in L'Occaso 2019, pp. 32-33.

**76**  
L'Occaso 2019, pp. 30-31. Per l'apparato decorativo murale del santuario si rinvia a Bertelli 2005, pp. 18-28 e pp. 52-53.

**77**  
La sala in questione dovrebbe corrispondere a quella adoperata dai Gonzaga come tesoreria almeno dal 1405 (L'Occaso 2005a, p. 187).

**78**  
L'Occaso 2019, pp. 28-29 (con bibliografia precedente).

**79**  
Suitner 1989, p. 13; G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 215-216; Bazzotti 1993, p. 249.

**80**  
Sui calligrafi e miniatori emersi dalle carte mantovane, si vedano Meroni 1966, pp. 47-50 e L'Occaso 2005a, pp. 34-37 (con relative voci in Dizionario).

**81**  
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnamiano 1014 (Meroni, 1966, p. 49 n. 11; p. 76 n. cat. 9, tav. 77).

**82**  
ASMn, AG, b. 329, 26 aprile 1407, per il quale si rinvia a Girolla 1923 (richiamato, con altri fondamentali contributi in merito, da Pagliari 2002, p. 113).

**83**  
Per i tre codici menzionati si rinvia a Zanichelli 2006 e G.Z. Zanichelli, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga* 2006, pp. 202-203, n. cat. III.1; pp. 206-207, n. cat. III.3; pp. 216-217, n. cat. III.8. Si veda, inoltre, Mariani Canova 2006, pp. 83-84.

**84**  
Si rinvia, in particolare, a Boskovits 1988, pp. 18-20 e a Zanichelli 2006, p. 92.

**85**  
L'Occaso 2005a, pp. 200-202 (p. 201, fig. 9).

**86**  
Piva 1981; P. Piva, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 216-217; Piva 1993. L'ipotesi, avanzata ma in seguito sfumata dallo stesso Piva, di riconoscere nel "Maestro del 1449" il pittore Michele Liombeni da Pavia, non trova al momento conferme.

**87**  
Da leggere in questo stesso contesto alcuni altri codici di provenienza pollioniana oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Mantova, quali il ms. 332 (C.III.12), il ms. 199 (B.II.22) e il ms. 444 (D.III.18). Per questi codici si rinvia a Zanichelli 2009, pp. 22-25 e a R. Benedusi, in *Iste liber est* 2009, pp. 140-145, n. cat. 28; pp. 152-153, n. cat. 32; pp. 156-157, n. cat. 34.

**88**  
Si rinvia a L'Occaso 2005a, pp. 38-44, sia per quanto riguarda l'arte orafa sia per documentazione inerente l'intaglio ligneo, la produzione di armature, l'arte vetraria, e alcuni artefici del settore musicale.

**89**  
L'Occaso 2005a, p. 39; *Ibidem*, *ad vocem*, p. 87.

**90**  
Per queste notizie tratte dagli inventari menzionati si rinvia a Bazzotti, 2002, pp. 98-99. Riguardo l'inventario di gioie del 1414 si veda anche L'Occaso 2005a, pp. 178-179, in cui è appunto ricordato il "*Capitulum arborum*".

**91**  
L'Occaso 2005a, pp. 172-173.

**92**  
Toesca 1977, p. 351; si vedano inoltre Toesca 1981 e D.S. Chambers, in *Splendours of the Gonzaga*, 1981, p. 106, n. cat. 8.

**93**  
Conservato dal 1996 presso il Museo Diocesano Francesco Gonzaga di Mantova (Venturelli 2012, pp. 24-25, n. cat. 24).

**94**  
Venturelli 2012, pp. 87-89, n. cat. 26.

**95**  
Perina 1961b, p. 581.

**96**  
De Marchi 1993b, p. 297.

**97**  
L'Occaso 2011b, pp. 92-93, 112. Sulla chiesa di San Leonardo, si veda L'Occaso 2012.

**98**  
Perina 1961b, p. 580; L'Occaso 2005a, p. 41; pp. 97-101, *ad vocem*.

### Pisanello e gli scultori, tra Verona e Mantova

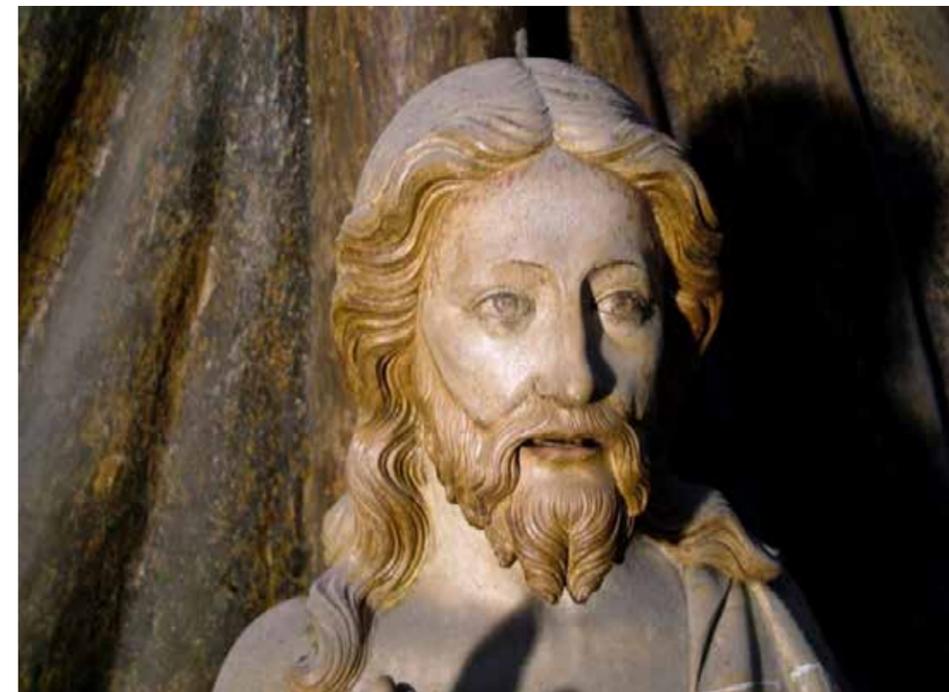
- Può sembrare pretestuoso, nel catalogo di una mostra dedicata a un pittore, tentare di individuare il filo rosso delle sue relazioni con gli scultori contemporanei. Eppure, è il percorso stesso di Pisanello a garantire del suo legame speciale con il mondo della scultura, non fosse altro che per il ruolo centrale che ebbe nell'invenzione di un genere, quello della medaglia encomiastica, che si cala a tutti gli effetti nell'alveo vasto di quell'arte, sebbene in dimensione "micro".
- Del resto, la sua formazione – avvenuta tra Verona e Venezia – dovette assai per tempo sollecitarne una naturale dimestichezza con le botteghe dei maestri di pietra. È infatti in Veneto che lungo l'autunno del Medioevo il genere del monumento funebre assunse la connotazione di "opera d'arte totale", in una sinergia creativa tra pittura, scultura e arti congeneri<sup>1</sup>. Ed è significativo che la prima opera certamente datata di Pisanello sia proprio l'intervento pittorico realizzato nel 1426 a completamento del lavoro di uno scultore. A ingaggiare il maestro fu Francesco Brenzoni, che intendeva onorare con un cenotafio spettacolare nella chiesa francescana di San Fermo Maggiore a Verona la memoria del padre Nicolò, e l'intervento di Antonio doveva intrecciarsi e armonizzarsi con quello di uno scultore fiorentino, Nanni di Bartolo soprannominato il Rosso, che era stato in patria il primo allievo di Donatello; la sua carriera aveva subito una brusca sterzata nel 1423, quando era stato costretto a lasciare Firenze per sfuggire alla giustizia, trovando a Venezia una seconda patria<sup>2</sup>. Entrambi i colleghi ebbero il diritto di tracciare nell'opera comune la propria sottoscrizione: più sobria quella di Pisanello ("Pisanus pinsit"), maggiormente ambiziosa sul piano letterario quella del Rosso ("Quem genuit Russi Florentia tusca Johanis istud sculpsit opus ingeniosa manus").

- È difficile stabilire oggi se spetti all'uno o all'altro

l'invenzione dell'insieme, che si sviluppa altissimo e maestoso sulla parete; certo è che il pittore e lo scultore sembrano perfettamente coordinati, e le figure e le decorazioni dipinte integrano in modo organico le parti plastiche, che a loro volta si calano senza difficoltà nella trama pittorica. Così, al di sopra della scena scolpita della *Resurrezione*, sigillata entro una cornice in breccia rossa di rigore geometrico, poggiata su un rigoglioso mensolone vegetale e spettacolarmente svelata agli occhi dello spettatore #di# sotto un padiglione spalancato da due spiritelli come fosse il sipario di un teatro, si svolge l'episodio dell'*Annunciazione*, dipinto entro i limiti del perimetro scultoreo con una pittura densa di atmosfera, sullo sfondo di una città goticissima e immanente, impreziosita da abbondanti tocchi d'oro e animata da un repertorio di animaletti tratteggiati con incantevole sensibilità naturalistica. In cima al padiglione, poi, esuberante rispetto all'inquadratura, il Rosso ha collocato un *Profeta* dallo sguardo inquieto, vestito di abiti dai panneggi tormentati, come negli anni fiorentini il giovane allievo aveva imparato da Donatello. Per quel *Profeta* animato e concreto, memore della galleria di statue di eclatante naturalezza e di altissima temperatura emotiva scolpite da Donato proprio con l'aiuto del giovanissimo Rosso per il Campanile di Giotto a Firenze, Pisanello ha dipinto un baldacchino di verzura, affiancandogli due figure di *Arcangeli* protette da analoghi pergolati a forma di edicola gotica, in un illusionistico riverberarsi della pittura nella scultura e viceversa.

- La logica lascerebbe credere che Pisanello sia intervenuto sull'insieme dopo che Nanni lo aveva messo in opera; una considerazione forse non sufficiente per riferire senz'altro allo scultore il progetto del complesso, che trova in vero pochi confronti. Di fatto, l'unica scultura analoga nell'impaginazione

<sup>1</sup> Jan Prindall, *Angelo portacero*, Verona, chiesa di San Fermo, Monumento Brenzoni (particolare)



che si può evocare a confronto è il grandioso ritratto marmoreo di *Martino V* scolpito da Jacopino da Tradate per il nuovo Duomo di Milano (commissionato nel 1418 e già in opera nel 1424), anch'esso caratterizzato da un rigoglioso mensolone vegetale a sostenere l'effigie papale, a sua volta sigillata entro una nitida cornice rettangolare, che rinserra il fluente drappo d'onore alle spalle del pontefice<sup>3</sup>.

- È lecito chiedersi se a Pisanello non vada riferita la responsabilità della sontuosa policromia, ricca di dorature, che completa le sculture del monumento Brenzoni, armonizzandole con le parti dipinte; certo è che questa preziosa e omogenea pelle colorata ha a lungo impedito di mettere a fuoco la natura eterogenea dell'insieme plastico. Come ha chiarito per prima Anne Markham Schulz, infatti, Nanni di Bartolo ha inglobato nel monumento alcune figure realizzate da un altro scultore<sup>4</sup>: sia i due *Angeli* reggicero sia il *Cristo risorto* non partecipano infatti della verve donatelliana degli altri personaggi, rivelando di contro tangenze flagranti con il linguaggio scultoreo maturato in Borgogna all'ombra del grande Claus Sluter<sup>5</sup>. Ad accomunare i tre "intrusi" veronesi alle figure scolpite da Sluter per il duca Filippo l'Ardito sono il perentorio senso plastico, che gonfia i panneggi e tornisse i volumi in netti chiaroscuri, o l'impeccabile senso del ritmo, abbreviato e incalzante, senza alcun compiacimento per la divagazione calligrafica. Il profilo pieno e sodo dei due *Angeli* cerofori, poi, con le gotiche colme di adolescenti, li rende parenti stretti delle creature alate che si dolgono alla base dello spettacolare *Calvario* che troneggiava in origine al centro di uno dei chiostri della Certosa di Champmol (e che recano ancora consistenti le tracce della smagliante policromia stesa da Jean Malouel), anch'essi incorniciati da corolle di ricci di incontenibile esuberanza. Rispetto agli *Angeli* e ai *Profeti* di Digione, risulta semmai ridimensionata, a Verona,

la flagranza naturalistica, così come è attenuata la temperatura sentimentale.

- Le tre smaglianti figure "reimpiegate" da Nanni di Bartolo non trovano confronti nella produzione del territorio (Giovanni Previtali le avrebbe definite "opere fuori contesto"); si può tuttavia ricordare un caso parallelo, quello della *Vergine stante* della chiesa di Santa Sofia a Venezia, la cui origine oltralpina è stata messa a fuoco per la prima volta da Wolfgang Wolters<sup>6</sup> e per la quale Fulvio Zuliani ha poi individuato un confronto assai stringente nella *Madonna* conservata nella chiesa di St. Nicolas a Meursault, non lontano da Beaune, tanto da indurre lo studioso a riferire le due figure a un medesimo autore<sup>7</sup>; un maestro di una generazione precedente rispetto all'autore delle sculture Brenzoni, rivolto a modelli che stanno a monte della rivoluzione naturalista di Sluter, che orienta semmai il proprio linguaggio sulle eleganze grafiche di André Beauneveu.

- Non è affatto escluso che quei tre esotici capolavori fossero destinati fin da principio al cenotafio di Nicolò Brenzoni. Certo è che, un po' sorprendentemente, l'opera che si presta nel modo più efficace a un confronto diretto con essi non si incontra in Veneto bensì in Piemonte, all'interno della collegiata di Chieri. È una monumentale *Madonna col Bambino* in pietra policroma, originariamente collocata sopra al portale di ingresso all'edificio, per la quale è stato credibilmente proposto un riferimento allo scultore fiammingo Jan Prindall, documentato come aiutante di Sluter a Champmol, passato nel 1409 al servizio di Amedeo VIII di Savoia e attestato nel ducato savoiano fino al 1421<sup>8</sup>. Le analogie sono così profonde da avvalorare l'ipotesi che le quattro statue siano uscite dal medesimo scalpello; che al monumento Brenzoni abbia insomma contribuito anche Prindall.



• Tanto Pisanello quanto Nanni di Bartolo si mostrano tutt'altro che insensibili all'eleganza mondana e alle complesse articolazioni delle luci e dei volumi dell'artista di origini fiamminghe, e nessuno dei due pare resistere alla tentazione di far propria l'invenzione sua più straordinaria, ovvero le mirabolanti chiome vaporose di boccoli nitidamente disegnati dei due *Angeli*: il primo lo fa nell'*Arcangelo Michele* dipinto nel coronamento di verzura, il secondo nell'*Angelo* che scoperchia il sepolcro di Cristo, la cui messa in piega riccia appare tuttavia scomposta e franante per via dello sforzo. Ma quelle chiome mirabolanti, indifferenti alla legge di gravità, fecero proseliti in tutta Verona, tanto tra i pittori quanto tra gli scultori, dando origine a una generazione intera di creature angeliche dai capelli impeccabilmente acconciati in boccoli gonfi e graficamente definiti.

• Il monumento Brenzoni restituisce in modo emblematico il senso di quella stagione che a partire dalla felice definizione che ne diede Louis Courajod oltre un secolo fa ci siamo abituati a chiamare "Gotico internazionale"<sup>9</sup>, quando cioè, nei lustri a cavallo dell'anno 1400, l'ampia e rapida circolazione delle idee, delle esperienze, delle opere e degli artisti diffuse in tutta Europa il gusto per un linguaggio figurativo caratterizzato dalla ricercatezza, dall'amore per i materiali pregiati e rari, e in generale per tutto ciò che sta fuori dai canoni. Un gusto che trovò in Francia il suo epicentro e il suo motore nella gara mecenatistica ingaggiata dai "principi del fior di giglio": Carlo V di Valois e i suoi fratelli, i duchi di Angiò, di Berry e di Borgogna. Non c'è dubbio che l'omaggio reso da Francesco Brenzoni al padre nella chiesa francescana veronese corrisponda perfettamente all'ideale del "fuori norma" della moda del tempo: non solo il monumento scardina sul piano tipologico come su quello iconografico la consolidata

tradizione veronese della tomba gentilizia, trasmettendo ai posteri la memoria del defunto senza tuttavia custodirne il corpo (sepolto a terra, ai piedi della *Resurrezione*), ma perviene all'esito paradossale e unico di tenere insieme e obbligare alla convivenza due tradizioni figurative d'avanguardia ma solitamente incommunicanti, la scuola di Sluter e quella di Donatello. A ben rifletterci, in San Fermo sembrano trovare un'equilibrata convergenza le tre tendenze maggiori dell'arte europea nella prima metà del Quattrocento: un monumento scolpito dal più antico e originale allievo di Donatello, che si fonde alla pittura del più grande interprete della lezione di Gentile da Fabriano e che incastona tre rari esemplari di un altissimo allievo di Sluter. Una sintesi che sembra percorrere di trent'anni il quadro dei valori dell'arte europea tracciato da Bartolomeo Facio nel *De viris illustribus*<sup>10</sup>.

• Anche il più celebre tra i dipinti murali di Pisanello giunti fino a noi, quello con *San Giorgio e la principessa*, la cui fama è stata garantita nel tempo dalla ammirata descrizione di Vasari, è concepito di fatto come introduzione all'opera di uno scultore: una delle invenzioni più estrose di un altro toscano, Michele di Niccolò Dini, noto come Michele da Firenze<sup>11</sup>. Allievo di Ghiberti, al cui linguaggio rimase sempre fedele, Michele aveva fatto della coroplastica una vera e propria specializzazione, rivelandosi il più creativo in tale genere, che seppe applicare ai contesti e alle finalità più diversi. A lui spetta, inoltre, il merito di avere esportato nella Valle del Po quella tecnica cara agli antichi, sostanzialmente dimenticata nel corso del Medioevo e riportata in auge a Firenze agli esordi del Quattrocento con straordinario successo di pubblico. Nella seconda metà degli anni trenta Michele ideò per la cappella Pellegrini nella chiesa domenicana di Sant'Anastasia una decorazione senza precedenti: un ciclo di storie cristologiche modellate nella creta a rivestire per intero



le pareti di quell'alto sacello gotico. A Pisanello toccò il compito di decorare il prospetto della cappella al di sopra dell'arco di ingresso.

• Nel corso dei lunghi anni passati a nord degli Appennini, Michele da Firenze propose ai suoi committenti, tra cui figura anche il marchese Niccolò III d'Este, opere in terracotta di ogni tipo e formato: accostanti immagini sacre destinate alla devozione personale, polittici d'altare di piccole dimensioni per le chiesette di campagna o maestosi e degni di una cattedrale, come quello realizzato nel 1442 per l'altare maggiore del Duomo di Modena, sperticato e articolato su più registri. In terracotta il Dini realizzò inoltre statue colossali, come la *Madonna col Bambino* che troneggia dal 1427 sulla facciata della Cattedrale di Ferrara<sup>12</sup>, che pare ricordarsi del gigantesco *Giosuè* modellato da Donatello per Santa Maria del Fiore a Firenze, e ancora *Crocifissi* monumentali, come quello per la chiesa del convento di San Benedetto in Polirone<sup>13</sup>. Si deve poi a Michele la realizzazione di almeno due *Compianti sul Cristo morto*: quello, da poco restaurato, oggi alla Galleria Estense di Modena, e quello, di cui sopravvive solo la figura del protagonista, giunto solo in tempi recenti in San Giovanni a Reggio Emilia<sup>14</sup>, che sono gli antesignani della lunga serie di compianti in terracotta disseminati nelle chiese della valle del Po nel XV e poi nel XVI secolo, da Niccolò dell'Arca a Guido Mazzoni ad Antonio Begarelli.

• È molto probabile che Michele (spesso citato nei documenti d'archivio come pittore) avesse dipinto da sé i rilievi della cappella Pellegrini, che vediamo oggi privati di ogni traccia di colore in seguito a un restauro ottocentesco. Insomma, benché non lo si possa escludere del tutto, è poco probabile che il compito di colorire le *Storie di Cristo* di Sant'Anastasia fosse stato affidato a Pisanello. In compenso, non si può fare a meno di riflettere sul fatto che fu proprio negli anni dei lavori Pellegrini e dei suoi contatti con il Dini – specialista indiscusso nel campo della coroplastica – che Pisanello ideò la sua prima medaglia onoraria, quella di Giovanni VIII Paleologo<sup>15</sup>. La tecnica della fusione, da lì in avanti costantemente impiegata dall'artista e preferita al conio, presuppone infatti una familiarità con la pratica della modellazione, che a Pisanello poté forse venire anche dalla frequentazione degli allievi di Ghiberti e di Donatello emigrati in Veneto.

• La dimestichezza che Antonio Pisano ebbe sempre con il mondo degli scultori è avvalorata infine da quella che probabilmente fu l'ultima commissione che ricevette

nella sua Verona: un ciclo di affreschi che avrebbe dovuto decorare la cappella del canonico Antonio Malaspina nel Duomo, dialogando e integrando le figurazioni di una pala d'altare scolpita, affidata a Giacomo Moranzon, erede della più prestigiosa bottega di intaglio ligneo attiva a Venezia<sup>16</sup>. È tuttavia probabile che il pittore non sia mai riuscito ad accontentare il suo committente, per via del bando cui lo condannò la Serenissima come pena per essersi schierato a fianco di Gianfrancesco Gonzaga quando questi assediò Verona nel 1439.

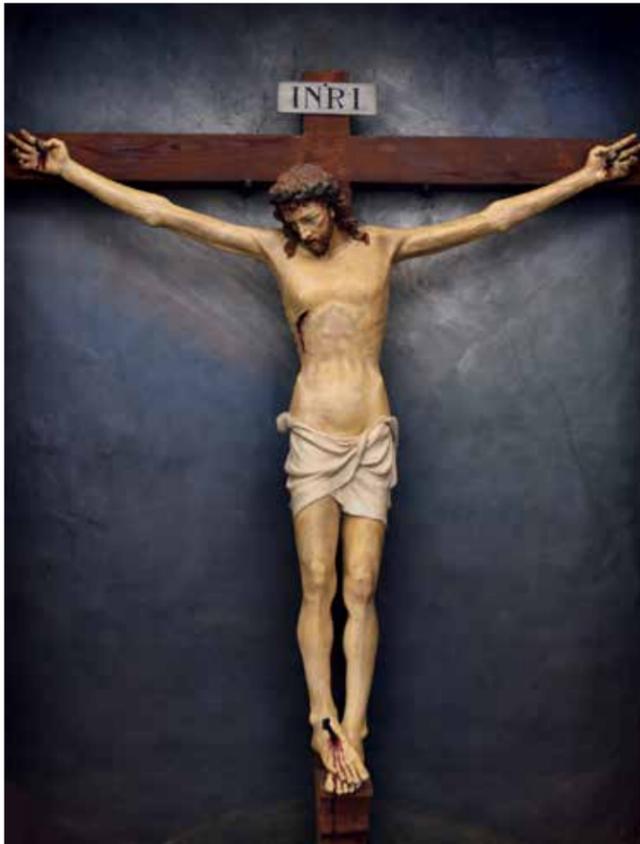
• Oltre ai fiorentini Nanni e Michele e al veneziano Giacomo, nella Verona di Pisanello operavano, tenendovi un ruolo centrale, anche due scultori lombardi: Filippo Solari e Andrea da Carona<sup>17</sup>. Ticinesi d'origine, i due soci furono capaci di organizzare una efficientissima bottega, evidentemente gremita di allievi e collaboratori, grazie alla quale si assicuraron nel corso del secondo quarto del XV secolo un gran numero di commissioni in un territorio assai vasto e articolato, che spazia da Genova a Venezia, passando per Milano, Ferrara e, appunto, Verona. Benché non rimangano tracce di una collaborazione diretta tra i due scultori originari di Carona e Pisanello, il tono umanistico delle loro invenzioni, il repertorio decorativo ispirato al mondo classico, in un trionfo di festoni e girali d'acanto, gli Amorini, gli Ercolini, le Vittorie alate e i guerrieri armati all'antica posti a guardia dei sepolcri, dei portali o dei fonti battesimali usciti dal loro atelier si aprono a un dialogo intimo e diretto con l'opera di Pisanello. Le imprese condotte dalla bottega lombarda a Verona si connotano in ogni caso per il loro dialogo serrato con la pittura, trovando spazio oltretutto nelle stesse chiese che ospitano il monumento Brenzoni e la cappella Pellegrini: in San Fermo rimangono – oggi sparsi in punti diversi della grande chiesa – consistenti avanzi di un *Compianto su Cristo morto* in pietra dipinta che si sospetta fosse in origine completato dalla decorazione pittorica di Stefano da Verona; in Sant'Anastasia si conserva ancora, benché non più nella collocazione originaria, il grande gruppo con la *Deposizione di Gesù nel sepolcro*, destinato a onorare la memoria di Gianesello da Folgaria (1426-1430 circa), anch'esso integralmente policromo<sup>18</sup>.

• Nel corso dei suoi frequenti spostamenti tra la Laguna e le corti dell'Italia padana, i tragitti di Antonio dovettero incrociarsi a più riprese con quelli degli scultori conosciuti a Verona, non meno propensi a inseguire la promessa di nuove e allettanti commissioni di città in città: a Venezia, dove furono attivissimi



4 Michele da Firenze, *Crocifisso*, San Benedetto Po (Mantova), Abbazia (particolare)

5 Michele da Firenze, *Crocifisso*, San Benedetto Po (Mantova), Abbazia



tanto Filippo e Andrea quanto Nanni di Bartolo, come a Ferrara, dove i due instancabili ticinesi lasciarono pure il proprio segno e dove lavorò a più riprese Michele da Firenze. Quest'ultimo, poi, come gli studi hanno messo a fuoco solo di recente, dovette lavorare anche nei territori dei Gonzaga, dove sono tornate alla luce varie testimonianze della sua arte<sup>19</sup>. A lui spetta il languido *Vir dolorum* oggi conservato al Museo Diocesano di Mantova ma fino al 2012 custodito nella chiesa dei Santi Erasmo e Agostino a Governolo (cat. **XXV**); l'attività mantovana del modellatore fiorentino annovera poi lo straordinario *Crocifisso* di San Benedetto in Polirone e vari frammenti sparsi sul territorio, provenienti con tutta probabilità da un polittico andato nel tempo smembrato, sul genere di quello, anch'esso disperso, realizzato per conto di Niccolò III d'Este a Ferrara, in Santa Maria degli Angeli a Belfiore, o di quello realizzato per la cappella Pellegrini a Verona, di cui pure sopravvivono solo piccole porzioni<sup>20</sup>, o ancora del cosiddetto *Altare delle statue*, ancora esistente nel Duomo di San Geminiano a Modena<sup>21</sup>. Se, come è ragionevole credere, Pisanello realizzò il ciclo arturiano nella sala di rappresentanza di Gianfrancesco Gonzaga attorno al 1430<sup>22</sup>, né il polittico, né il *Crocifisso* del Polirone né il *Cristo in pietà* di Governolo ancora esistevano. Come è stato ipotizzato, infatti, il Dini lavorò con tutta verosimiglianza nel mantovano negli anni a cavallo fra il quarto e il quinto decennio del secolo<sup>23</sup>. Non è escluso però che i tragitti dei due artisti si siano incrociati a Mantova negli anni successivi; prima del 1442, in ogni caso, quando Antonio fu bandito tanto da Verona quanto da Mantova.

- Benché la sua attività sia oggi risarcibile solo per frammenti, non v'è dubbio che la presenza di Michele da Firenze e la sua specializzazione nella modellazione della creta furono cruciali per l'avvio di una tradizione scultorea che possa propriamente dirsi mantovana. Attingendo a un materiale economico e facilmente disponibile lungo le rive del Mincio e del Po, il ricorso alla coroplastica fu in grado di allargare il bacino della committenza, in un processo di vera e propria democratizzazione del genere della scultura che a partire dalla metà del XV secolo costituisce un tratto caratteristico della storia sociale dell'arte a Mantova. Di fatto, è solo dopo il passaggio di Michele dal territorio che emergono nelle notizie d'archivio e nelle opere i primi scultori mantovani, che sono per l'appunto plasticatori, da Elia della Marra<sup>24</sup> a Gian Marco Cavalli<sup>25</sup>.

- A differenza di Verona, infatti, dove l'abbondanza dei materiali lapidei consentì assai per tempo la genesi di una tradizione scultorea sviluppatasi poi nei secoli senza soluzione di continuità e costellata da eccezionali picchi qualitativi (basti pensare al trecentesco Maestro di Sant'Anastasia), a Mantova, come in tutte le città dove l'approvvigionamento del marmo e della pietra risultava faticoso e oneroso, mancarono del tutto nel corso del Medioevo botteghe stanziali specializzate nella scultura. I lapicidi venivano così ingaggiati in relazione a progetti mirati, cercandoli sulle piazze relativamente più vicine e nelle città con cui Mantova intratteneva i rapporti politici e commerciali più stretti: Milano e Venezia innanzitutto.

6 Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne, *Crocifisso*, Mantova, chiesa di San Leonardo



Ma era la natura stessa della committenza a differenziare in modo sostanziale Mantova da Verona. Nella città veneta fin dall'inizio del Trecento i membri delle famiglie dominanti (prima i Castellarco poi i della Scala) avevano individuato proprio nella spettacolarizzazione della scultura funeraria uno strumento di efficace propaganda politica; col tempo, tuttavia, e specialmente dopo la conquista veneziana del 1405, il ricorso a sepolcri di grande impatto visivo, in cui il lavoro dei pittori si integrava con quello degli scultori, divenne patrimonio comune dei maggiori della città e le chiese degli ordini monastici si riempirono letteralmente di memorie funebri di grande eminenza<sup>26</sup>. A Mantova invece le commissioni scultoree provennero quasi immancabilmente dai Gonzaga, o tutt'al più dai membri della corte e dagli esponenti più in vista del clero cittadino, tanto nel Trecento quanto nel Quattrocento. A essere convocati per quelle prestigiose commissioni furono scultori provenienti soprattutto da Venezia, che potevano con facilità far arrivare le pietre e i marmi sfruttando la navigazione delle acque del Po. Non mancarono però maestri giunti dai territori viscontel, specie nei tratti della storia mantovana in cui le relazioni con lo Stato di Milano furono più intense e significative.

Così, se nel sepolcreto dei Gonzaga – la cappella dedicata a San Ludovico di Tolosa nella chiesa del convento di San Francesco – per realizzare la grande arca pensile destinata ad accogliere le spoglie del padre Guido (morto nel 1369), del fratello Francesco e di se stesso Ludovico ricorse ai servizi di un seguace veneziano di Andriolo de Sanctis<sup>27</sup> – ovvero lo scultore che impose una sorta di monopolio stilistico nel Nordest per buona parte della seconda metà del XIV secolo –, quando nel 1381 morì sua moglie, Alda d'Este, il sepolcro magnifico che doveva preservarne la memoria, posto isolato all'ingresso della cappella, alto su colonne e rilucente d'oro, fu commissionato al lombardo Bonino da Campione, l'artista prediletto da Bernabò Visconti, che a Verona aveva già scolpito il monumento equestre di Cangrande della Scala, oreficeria gotica fuori scala irta di guglie e pinnacoli, che spicca per sfarzo nel palinsesto antistante Santa Maria Antica, e a Milano aveva ideato l'eterodosso ritratto a cavallo di Bernabò Visconti, che incombeva dietro l'altare maggiore di San Giovanni in Conca<sup>28</sup>. Allorché poi, una ventina d'anni più tardi, Francesco Gonzaga volle a sua volta onorare la memoria della seconda moglie Margherita Malatesta (morta nel 1399) con un sepolcro che



impaginare centrata

non fosse da meno rispetto a quello della madre Alda, tornò a guardare a Venezia, rivolgendosi alla bottega di Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne, che negli ultimi lustri del XIV secolo si era guadagnata una notorietà senza confronti tra i committenti della valle padana grazie a un'eleganza disegnativa e a un virtuosismo esecutivo che avevano gettato nell'ombra la salda e un po' monotona tradizione del Trecento locale incarnata da Andriolo de Sanctis e dai suoi tanti epigoni<sup>29</sup>. Veri e propri imprenditori della scultura, attivissimi anche nel commercio dei materiali, grazie all'organizzazione di una bottega affollata ma gestita con efficienza i due fratelli furono in grado di soddisfare sia le ambizioni delle grandi istituzioni pubbliche, tanto civili quanto religiose, sia i desideri personali dei dogi, dei signori o dei professori universitari di chiara fama: a loro ricorsero i fabbricieri di San Marco a Venezia come quelli del Duomo di Milano, la corporazione dei Mercanti di Bologna e gli ordini mendicanti della medesima città, il doge Antonio Venier e gli eredi di Giovanni da Legnano, eminente professore dello Studio bolognese, e ancora Gian Galeazzo Visconti e Francesco Gonzaga, appunto.

- La tomba di Margherita Malatesta si addossava in origine a una delle pareti della cappella di San Ludovico. Smantellata in età napoleonica, fino a tempi recentissimi si è pensato che ne fosse sopravvissuto solo il ritratto della defunta giacente, giunto al Palazzo Ducale di Mantova. Oggi sappiamo che quell'identificazione era sbagliata<sup>30</sup>, ma in compenso un approfondimento delle ricerche ha chiarito meglio la sua storia e ha fatto riemergere alcuni frammenti dell'opera perduta, sia architettonici che figurati<sup>31</sup>. Tra questi ultimi spicca senz'altro il Crocifisso marmoreo oggi conservato nella chiesa di San Leonardo a Mantova, per il quale è dunque da accantonare il riferimento a Jacopino da Tradate<sup>32</sup>. Esso si stagliava in origine contro la parete, sotto un'arcata gotica, tra le figure della Madonna e di San Giovanni dolenti e di altri santi. Dell'insieme possiamo farci un'idea insperabilmente precisa grazie da una parte al dettagliato contratto giunto fino a noi stipulato tra Francesco Gonzaga e Pierpaolo dalle Masegne<sup>33</sup>, dall'altra alla vera e propria replica che se ne vede ancora oggi nella chiesa di San Francesco a Fano, destinata ad accogliere le spoglie della cugina di Margherita, Paola Bianca Malatesta, ed eseguita attorno al 1415 da un collaboratore dei Dalle Masegne, Filippo di Domenico<sup>34</sup>.

- Proprio Filippo ebbe un ruolo non indifferente nel



compimento di un'ulteriore impresa per la quale Francesco Gonzaga si era rivolto ai due veneziani: il progetto per un nuovo prospetto da addossare alla vecchia cattedrale romanica dedicata a San Pietro, che contemplava anche l'aggiornamento del fianco meridionale dell'edificio, prospiciente la residenza dei signori. Il fiorito prospetto che ne derivò, col suo sontuoso carico di sculture, segnò per secoli l'immagine della città, almeno fino a quando, nel 1755, il vescovo Antonio Guidi ne decretò la demolizione e la sostituzione con l'attuale facciata classicheggiante<sup>35</sup>. Nessuna delle molte figure che arricchivano la fronte e il fianco meridionale del Duomo si conserva oggi nella cattedrale rinnovata, e tuttavia – come era lecito attendersi – almeno una parte di quelle sculture, apprezzate forse più come testimonianze della storia cittadina che come opere d'arte, sopravvisse alla demolizione e finì reimpiegata in sedi periferiche dove presto si perse memoria della loro origine. È il caso dei due leoni in breccia rossa del protiro, che oggi, con le loro criniere fluenti, fanno la guardia alla settecentesca parrocchiale di Quingentole<sup>36</sup>, o ancora della preziosa *Madonna col Bambino* in marmo di Carrara, un tempo posta sul portale del fianco sud e oggi venerata in un altare settecentesco nella frazione di Villa Saviola (cat. XXIII). Quest'ultima statua è opera inconfondibile di quel Filippo di Domenico che avrebbe in seguito scolpito il già ricordato monumento malatestiano di Fano. Il contributo al cantiere masegnesco di questo scultore, evidentemente bene inserito nelle dinamiche della bottega di Jacobello e Pierpaolo ma dotato di una personalità propria e ben riconoscibile, si estese almeno a una seconda statua, ovvero quella dell'azzimato *San Giorgio* oggi custodito al Museo Diocesano di Mantova, intagliato in una più vile pietra e dalla storia conservativa travagliata (cat. XXII). Rimasto a lungo vincolato a una sola opera, la tomba di Paola Bianca Malatesta<sup>37</sup>, negli ultimi anni il profilo di questo scultore si è finalmente andato chiarendo, lasciando emergere una personalità assolutamente centrale nella storia della scultura tardogotica padana, presente nei più importanti cantieri del tempo, dal Duomo di Mantova al San Petronio di Bologna<sup>38</sup> alla Basilica di San Marco a Venezia<sup>39</sup>, e al centro di una fitta rete di relazioni che gli consentì di estendere la propria attività da Venezia alle terre dei Gonzaga, degli Este, dei Malatesta<sup>40</sup>. Negli ultimi anni di attività della bottega dei Dalle Masegne, e in particolare dopo l'uscita di scena di Jacobello, Filippo seppe evidentemente conquistarsi la fiducia di Pierpaolo, coadiuvandolo nelle imprese

più tarde: a Mantova, appunto, nella decorazione del fianco meridionale della Cattedrale, ma anche a Venezia, dove i suoi modi pungenti emergono in alcune delle statue di *Virtù* pensate per decorare il balcone della Sala del Maggior consiglio di Palazzo Ducale.

- La presenza dei Dalle Masegne sul cantiere di San Pietro finì per attirare in città, sebbene in modo incidentale, un ulteriore maestro veneto, Antonio da Mestre, assai attivo anche a Verona, chiamato da Francesco nel 1401 assieme al collega Rinaldino di Francia per stimare i lavori della facciata del Duomo. Fu forse in quella occasione che Antonio pose le basi per quelle relazioni in città che gli permisero di conquistarsi in seguito l'incarico di eseguire il sepolcro del vescovo di Mantova Antonio degli Uberti (morto nel 1417)<sup>41</sup>.

- Le imprese gonzaghesche legate alla committenza di Francesco, fra Tre e primo Quattrocento, con i loro riflessi diretti, costituiscono il capitolo più prestigioso della scultura tardogotica mantovana, ma stanno tutte a monte, evidentemente, dell'operato di Pisanello per la corte. Mentre le storie dei cavalieri della tavola rotonda prendevano forma all'interno della residenza di famiglia negli anni in cui a governare Mantova era Gianfrancesco, per le strade cittadine doveva semmai aggirarsi uno scultore lombardo, ai suoi tempi una vera celebrità: Jacopino da Tradate. Fin dai primi anni del secolo aveva diretto la nutritissima squadra degli scultori nel cantiere del Duomo di Milano, una fabbrica che fin dalla sua fondazione, nel 1386, aveva attirato lapicidi e architetti da tutta Europa, diventando ben presto il laboratorio di un linguaggio figurativo cosmopolita e à la page. Il nome di Jacopino sparisce dai registri contabili della Fabbrica nel 1425 e le tracce della sua biografia riemergono, se pure a fatica, proprio a Mantova<sup>42</sup>. In particolare, un codice quattrocentesco conservato presso la Biblioteca Capitolare di Treviso composto da Felice Feliciano per l'amico Samuele da Tradate, figlio dello scultore, tramanda il testo dell'epitaffio dell'artista, descrivendolo "Mantue, in ecclesia sancte Agnesis [...] in claustro"<sup>43</sup>. Quello dell'attività di Jacopino a Mantova è in vero un caso delicato, nel quale le scarse indicazioni delle fonti antiche e, soprattutto, la flagrante testimonianza delle opere, non riescono ancora a stabilire un nesso con le testimonianze degli archivi mantovani, pur così battuti dalle ricerche di Stefano L'Occaso, implacabilmente muti per quanto concerne il maestro varesotto. I soli indizi, benché



**9**  
Jacopino da Tradate, *Madonna col Bambino*, Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco

**10**  
Jacopino da Tradate, *Madonna della Misericordia*, Mantova, via Scarsellini, 15

indiretti, restituiti dalle carte d'archivio per tentare di inseguire le tracce dello scultore in città stanno nelle attestazioni documentarie relative a personaggi strettamente legati a Jacopino, dal figlio Samuele al fido collaboratore dei tempi milanesi Andriolo Bugatto<sup>44</sup>, che nel 1436 costruì una cappella per iniziativa di Paola Malatesta nella chiesa delle clarisse di Santa Paola e che tra il 1441 e il 1442 risulta tra gli stipendiati dei Gonzaga<sup>45</sup>.

- Una volta bonificato dal *Crocifisso* di San Leonardo, il catalogo mantovano di Jacopino da Tradate si riduce di fatto al bellissimo ma malconcio rilievo raffigurante la *Madonna della Misericordia* murato sul portale di ingresso all'ex orfanotrofio femminile in via degli Scarsellini, 15. Tuttavia, nella Lombardia meridionale, sulle rive del Po, si conserva un'opera che presenta i caratteri più tipici del grande protagonista del cantiere del Duomo di Milano a un livello di qualità pari solo ai suoi più celebrati capolavori milanesi. È un altorilievo di grandi dimensioni scolpito nel marmo di Candoglia che raffigura *Cristo depresso* adagiato sul sudario (cat. XXIV), la cui storia è ancora avvolta nel mistero. La chiesa francescana di Casalmaggiore che oggi la ospita non è certamente la sua sede di origine, e se la vicinanza tra Casalmaggiore e Mantova rende seducente una sua provenienza dalla città dei Gonzaga, il materiale in cui è intagliato (lo stesso marmo utilizzato per la fabbrica del Duomo di Milano) e il prestigio stesso dell'opera, che implica la presenza delle figure dei dolenti (probabilmente anch'esse scolpite nel marmo, anche se non si può escludere che fossero magari solo dipinte), lasciano aperta la possibilità di una sua provenienza proprio da Milano

**1**  
Franco 1996 e Franco 1998.

**2**  
Bellosi 1990a-1988-1989, pp. 209-210.

**3**  
Cavazzini 2004, pp. 68-72.

**4**  
Schulz 1997, pp. 43-44.

**5**  
Cavazzini, Galli 2001, pp. 121-124; Cavazzini 2002, pp. 196-199; in questi due interventi sono discussi come opera di uno dei collaboratori di Sluter a Champmol, Jan Prindall, i soli due *Angeli* cerofori; un restauro successivo, che ha permesso di valutare le sculture da vicino, ha rivelato come sia inequivocabilmente della stessa mano anche il *Cristo risorto*, come ho avuto modo di spiegare intervenendo al convegno *Scultura in chiesa*, organizzato da Tiziana Franco all'Università di Verona il 4-5 giugno 2012.

**6**  
Wolters 1967-1968.

**7**  
Zuliani 2013.

**8**  
Per l'attribuzione della *Madonna di Chieri* a Jan Prindall cfr. G. Romano, in *Giacomo Jaquerio e il Gotico Internazionale* 1979, pp. 32-33, 238, 239; Romano 1982. Al medesimo scultore vanno riferite una *Madonna col Bambino* conservata a Candia Canavese (G. Romano, in *Tra Gotico e Rinascimento* 2001, pp. 72-74, cat. 21 e 22), una terza statua di analogo soggetto un tempo della Galleria di Carlo Orsi a Milano e un'anconetta di formato "tascabile" conservata al Louvre (inv. R.F. 4379; L. Cavazzini, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 560-561, cat. 59).

**9**  
Courajod 1901.

**10**  
Baxandall 1964.

**11**  
Galli 1992; Id. 2016.

**12**  
Bellosi 1990b, pp. 6-7; G. Gentilini, in *Da Biduino ad Algardi* 1990, p. 34 cat. nn.???; Ferretti 1991, pp. 370-371; Galli 1992, pp. 16-17.

**13**  
Galli 2016, p. 29.

**14**  
F. Piccinini, in *Emozioni in terracotta* 2009, pp. 96-98, cat. 3.

**15**  
Weiss 1966.

**16**  
Cfr. Dominique Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 356-357, cat. 238; *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 82-85, doc. 31. In Brugnoli, Vinco 2008 si può leggere una trascrizione integrale del testamento di Antonio Malaspina, rogato il 27 maggio 1440; i due studiosi suppongono che in prima battuta il canonico avesse inteso affidare a Pisanello stesso anche l'esecuzione della pala d'altare (che sarebbe dunque stata una pala dipinta anziché intagliata nel legno).

**17**  
Il quadro critico più aggiornato sulla bottega di Filippo Solari e Andrea da Carona è quello offerto da Galli 2018.

**18**  
Franco 2007, pp. 40.

**19**  
Cavazzini, Galli 2007, pp. 20-21; Galli 2013, pp. 43-46; Galli 2016, p. 29.

**20**  
Galli, Napione 2008.

**21**  
Cfr. Beatrice Rosa in questo stesso volume, cat. XXV.

**22**  
Il dibattito relativo alla cronologia dei murali mantovani di Pisanello è, come noto, molto articolato e gli studi non sono pervenuti a un'ipotesi condivisa; per un ragguglio documentato della vicenda critica cfr. T. Franco, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 60-71, cat. 4 e Michela Zurla in questo stesso catalogo. Circa gli argomenti a sostegno di una datazione attorno al 1430 si veda qui Andrea De Marchi.

**23**  
Galli 2016, pp. 27-29.

**24**  
L'Occaso 2009b.

**25**  
Su Gian Marco Cavalli, originario di Viadana, di cui le carte d'archivio restituiscono il profilo di un orafo apprezzato e di cui Andrea Canova ha recuperato il ruolo di incisore in rapporto alle invenzioni di Andrea Mantegna (Canova 2001), getta ora nuova luce Marco Scansani (in c.d.s.), mettendone a fuoco l'attività proprio nel genere della scultura. Nella seconda metà del Quattrocento sono documentate a Mantova anche alcune botteghe di veri e propri lapidisti, tra cui spiccano quelle a carattere familiare dei Rusconi e dei Frisoni, originarie del Ticino (L'Occaso 2019b).

**26**  
Varanini 1996, pp. 31-34.

**27**  
Pantiglioni 2000; Artoni 2013; Gorio 2021-2022, pp. 254-265. Recentemente Stefano L'Occaso ha proposto di riferire il monumento Gonzaga ad Andrea da San Felice, uno dei creati di Andriolo de Sanctis (L'Occaso 2021a, p. 123), sulla base dei confronti con l'arca di Giovanni Dolfin nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, ovvero l'opera su cui si fonda la ricostruzione del catalogo dello scultore. Gigliola Gorio ha invece suggerito di battezzare l'autore del sepolcro gonzaghese col nome convenzionale di "Maestro di Pietro Maser" (da individuare anch'esso tra gli allievi e i seguaci di Andriolo de Sanctis), sulla base delle analogie (che a me paiono più puntuali) tra il sepolcro mantovano e un rilievo conservato all'esterno della chiesa di San Martino de Geminis a Venezia, raffigurante la *Madonna con Bambino*, di cui un'epigrafe in dialetto veneziano indica il committente in "ser Pietro Maser" e la data di esecuzione nel 1362 (Gorio 2021-2022, pp. 282-293).

**28**  
Cavazzini 2012b.

**29**  
Dopo un primo accordo sottoscritto con Jacobello, fu con il fratello Pierpaolo che il 5 aprile dell'anno 1400 Francesco Gonzaga stipulò un formale contratto per la realizzazione del sepolcro (Torelli 1913, pp. 67-71). Sulla tomba di Margherita e più in generale sull'attività dei Dalle Masegne a Mantova cfr. L'Occaso 2019b che, rileggendo con nuova lucidità critica le evidenze archivistiche e le opere superstiti, è stato in grado di fornire un quadro rinnovato del ruolo avuto dai due maestri nella storia dell'arte mantovana.

**30**  
Cavazzini 2012b.

**31**  
Cavazzini 2018b, pp. 55-56; L'Occaso 2019b, *passim*.

**32**  
Il *Crocifisso* di San Leonardo è stato riferito a Jacopino da Renato Berzaghi, la cui opinione è stata resa nota da Marinelli 2002, p. 229. L'attribuzione ha avuto fin da subito una certa eco negli studi, e io stessa, come Stefano L'Occaso, l'ho accolta (Cavazzini 2004, pp. 96-97). Fin dal 2012 L'Occaso ha poi individuato la provenienza del marmo da San Francesco (L'Occaso 2012, p. 114), chiarendone in fine in modo inequivocabile l'originaria appartenenza alla sepoltura di Margherita Malatesta e dunque la paternità masegnesca (L'Occaso 2019b).

**33**  
Cfr. nota 30.

**34**  
lorio 1997, pp. 230-242.

**35**  
Sulle vicende della costruzione e della decorazione della nuova facciata del Duomo si veda L'Occaso 2020 2021c, pp. 49-55.

**36**  
Cavazzini 2012b, p. 207 [il volume era già presente come Cavazzini 2012b ma la pagina non rientra nel range indicato 241-268].

**37**  
A rendere noti i pagamenti effettuati tra il 1413 e il 1416 dal signore di Fano in favore di Filippo di Domenico per la realizzazione della sepoltura della moglie Paola Bianca è stato Zonghi 1888, p. 49.

**38**  
Supino 1910, p. 29.

**39**  
Cavazzini 2012a, pp. 614-615.

**40**  
Per un resoconto della fortuna critica relativa a Filippo di Domenico cfr. Cavazzini 2012a.

**41**  
Erano parte della tomba del vescovo un *Santo Papa* oggi a Palazzo D'Arco (attribuito ad Antonio da Laura Cavazzini, in *Floriologio d'arte* 1999, pp. 28-30, *cat. nn.????*), nonché un *San Paolo* e un *San Pietro* che presenta il vescovo *Uberti* (evidentemente a una *Madonna col Bambino* andata perduta o non ancora rintracciata) in collezione privata, riconosciuti e ricondotti al monumento funebre vescovile da L'Occaso 2021c.

**42**  
Cavazzini 1997 1998.

**43**  
"B. M./ Jacobino de Tre/ date patri suaviss./ qui tanquam/ Praxiteles vivos/ ex marmore fin/ gebat vultus Sa/muel observa(n) tiss./ F. V. F.". Sul codice di Treviso si vedano Chiarlo 1984, pp. 296-297; Quaquarelli 1998, pp. 333-334.

**44**  
Cavazzini 2004, nota 5 p. 106.

**45**  
L'Occaso 2005a, pp. 54-56.

### “Speranza, Pazienza et Perseveranza”. Giovanni Paccagnini e la riscoperta del ciclo di Pisanello

• A mezzo secolo di distanza, il recupero del ciclo cavalleresco di Pisanello da parte di Giovanni Paccagnini negli anni compresi fra il 1963 e il 1968 è impresa che sotto tutti i punti di vista mantiene intatto il suo valore, continuando a suscitare sentimenti di ammirazione. Certo per l'importanza in sé della riscoperta ~~#certo#~~, che per estensione, complessità narrativa e qualità delle pitture e delle sinopie aggiungeva un capitolo fondamentale – seppur ancora oggi denso di quesiti irrisolti – alla conoscenza del pittore, del palazzo, del mecenatismo e della cultura della corte gonzaghesca. Ma anche, e non in ultimo, per la difficoltà materiale dell'operazione, il cui fortunato esito è a sua volta rappresentativo dell'illuminata acribia che guidò il soprintendente nei meandri di una ricerca poggiate su esilissimi presupposti storiografici.

• “Speranza, Pazienza et Perseveranza”<sup>1</sup>, dunque, a far da contraltare al quasi sconcertante silenzio delle fonti, che, pur conservando lusinghiera memoria dei perduti cicli murali eseguiti da Pisanello a Venezia, Pavia e Roma, avevano completamente mancato di registrare l'esistenza della sala dipinta nella reggia mantovana. Nel quadro delle intricate stratificazioni che nei secoli avevano via via trasformato la *facies* degli spazi del palazzo, si trattava di una lacuna disorientante e all'apparenza insormontabile, sebbene a posteriori perfettamente comprensibile. Per un verso è in effetti del tutto verosimile che la condizione di “non finito” del ciclo ne avesse inibito la tempestiva iscrizione nella panegiristica coeva, sia perché percepita come elemento di imperfezione, sia perché motivo per rimandarne la memorizzazione, infine lasciandola in sospeso. D'altra parte, il lungo oblio toccato in sorte alle pitture si ricollega indubbiamente anche a circostanze più concrete, ovvero ai fatti rovinosi e alle trasformazioni subite dall'ambiente nel corso dei secoli, con un sovrapporsi di fasi decorative che

andarono a occultare le pitture quattrocentesche già alla fine del secolo successivo.

• La ricerca di testimonianze scritte sulla sala ha insomma nel tempo sortito esiti assai modesti, portando al solo ritrovamento di alcuni documenti in cui i riferimenti all'impresa pisanelliana sono quanto mai vaghi, non offrendo indicazioni né sui soggetti dipinti, né sulla loro ubicazione in palazzo, ma viceversa delineando un'infausta sequenza di eventi che da sola sarebbe valsa a scoraggiarne la ricerca.

• Il breve carteggio in questione è riproposto in questo volume nel saggio di Stefano L'Occaso, al quale rimando anche per la preziosa aggiunta di un nuovo documento datato 1472 che, così come la lettera del 12 dicembre 1471 pubblicata da Martindale nel 1974 (ovvero a un decennio di distanza dalla scoperta di Paccagnini)<sup>2</sup>, insiste sulla destinazione della parte del palazzo in cui si trova il ciclo pisanelliano all'ospitalità di Niccolò d'Este, figlio di Leonello d'Este e di Margherita Gonzaga, dunque nipote di Ludovico II. Le questioni specifiche trattate nelle epistole – nel 1471 la richiesta di Niccolò di far installare una nuova cucina “per più sua secureza su la sala del Pisanelo” dove fino ad allora aveva mangiato con il suo seguito, facendo di conseguenza spostare la sala da pranzo nella Camera dei cani; nel 1472 il ricevimento “super saletam quadam posita intra pallacium curiae” di un'ingente fornitura di armi e armature inviate da Brescia – incorporano indizi, pur flebili, sulla localizzazione dell'ambiente, dei quali però Paccagnini, nell'avviare le sue ricerche, non poté fruire, non conoscendo i due documenti. In una prospettiva più allargata, essi rimangono a ogni modo fondamentali per ricostruire le vicende occorse alla sala, evidenziando il fatto che all'epoca quest'ultima era ancora considerata uno spazio aulico, perfettamente agibile e decoroso, tanto da poter accogliere un personaggio di rilievo

quale Niccolò d'Este, al tempo stesso individuandone però un elemento di fragilità strutturale nel soffitto ligneo, che si temeva marcisse a causa del “guazzo” che l'allestimento al piano superiore di una cucina avrebbe irrimediabilmente prodotto.

• Le preoccupazioni relative all'integrità della copertura della sala costituiscono una significativa premessa all'episodio oggetto dei documenti immediatamente successivi, ovvero tre lettere, tutte datate 15 dicembre 1480, nelle quali si faceva riferimento al crollo avvenuto la sera prima di una trave e di parte del soffitto ligneo dell'ambiente.

• Nell'informare del fatto il marchese Federico Gonzaga, che si trovava allora a Goito, Filippo Andreasi forniva altre interessanti notizie sullo stato del locale, specificando che, nel corso di un sopralluogo effettuato insieme all'architetto di corte Luca Fancelli, aveva avuto modo di constatare che le travi rimaste erano marcite dentro la muratura e assai malandate, sicché, per evitare ulteriori incidenti che potessero mettere a rischio gli abitanti del palazzo, era stato necessario attivare un provvedimento d'urgenza. Sulla natura di tale intervento relazionava poi al marchese lo stesso Fancelli, che, precisando che le travi erano già state consolidate in passato perché “marze nel muro e senza sostegno alcuno”, dichiarava di averle fatte puntellare e di aver fatto smantellare il resto del soffitto.

• Non è dato sapere se simili esiti discendessero dall'installazione della cucina al piano superiore paventata nella lettera del 1471, ma certo è che, nel giro di meno di un decennio, una condizione di criticità pregressa, tale da aver già reso necessario un primo consolidamento della struttura, era improvvisamente precipitata, rendendo l'ambiente, se non del tutto inagibile, sicuramente non più fruibile in termini decorosi.

• Questa testimonianza, resa nota agli studi nel 1888<sup>3</sup>, ebbe un peso determinante nel disincentivare durante il secolo scorso la ricerca del perduto ciclo pisanelliano. L'unico dato che facesse supporre l'esistenza di quest'ultimo era infatti la denominazione della sala, ma in nessun documento comparivano riferimenti espliciti alle pitture, né indicazioni sulla possibile localizzazione dell'ambiente entro la complessa trama degli spazi del palazzo, il che rendeva di per sé estremamente arduo dare un indirizzo preciso alle indagini. D'altra parte la totale assenza di testimonianze archivistiche o letterarie sui dipinti posteriori alle lettere del 1480 finì per alimentare l'ipotesi che la sala non esistesse più, ovvero che le rovinose condizioni in cui era stata ridotta dal crollo del soffitto ne avessero comportato il definitivo abbandono e una riconversione che aveva causato la perdita definitiva delle pitture.

• Nel quadro delle ripetute campagne di ammodernamento ordinate nel tempo dai Gonzaga una simile circostanza non appariva inverosimile: anzi, nel concreto, essa rispecchiava in effetti parzialmente la sorte toccata alla sala, nella quale si succedettero diversi interventi di rimaneggiamento strutturale e di aggiornamento degli apparati decorativi, che tuttavia non cancellarono, come temuto, il ciclo pisanelliano, ma vi si sovrapposero e lo preservarono fino al momento del suo ritrovamento da parte di Giovanni Paccagnini.

• Inevitabilmente, il complesso e tormentato percorso che condusse alla riscoperta dei dipinti prese dunque avvio dal carteggio del 1480, fin lì considerato la “pietra tombale posta in memoria su un argomento di tanta importanza”<sup>4</sup>, dal quale viceversa lo studioso estrasse intelligentemente l'indizio fondamentale per orientare le sue ricerche. Accantonata la “petizione di principio”<sup>5</sup> che la sala e le sue decorazioni potessero essere andate perdute nelle demolizioni delle parti antiche del palazzo che erano state sacrificate per far spazio agli interventi giulieschi, la notizia del crollo del soffitto ligneo lo aveva portato a escludere anche l'eventualità che essa potesse trovarsi nel castello di San Giorgio, dove i Gonzaga avevano trasferito la propria residenza nel 1459. I lavori di ristrutturazione che vi erano stati condotti fra gli anni cinquanta e settanta del Quattrocento ne avevano infatti profondamente trasformato le originarie strutture trecentesche, creando una sequenza di locali riccamente decorati e strutturalmente tutti caratterizzati da “robuste volte in muratura” che andava a comporre un fastoso insieme residenziale, dove era impossibile pensare che nel 1480, dopo che i Gonzaga vi alloggiavano da quasi un ventennio, fosse ancora presente “una sala in condizioni così precarie da andare soggetta a crollo” mettendo a rischio la vita dei marchesi. La fatiscenza della copertura lignea dell'ambiente portava insomma a escluderne l'ubicazione in un settore del palazzo rinnovato di recente, suggerendone piuttosto la pertinenza a “una zona della corte rimasta a lungo priva di manutenzione e per questo sottoposta a un progressivo deperimento”<sup>6</sup>.

• Di conseguenza le ricerche si spostarono negli ambienti della Corte vecchia, dove i Gonzaga avevano abitato senza interruzione dal 1328 al 1459, e dove nei decenni iniziali del Novecento erano già state ritrovate tracce di decorazioni murali tardogotiche<sup>7</sup>.

• Dopo aver infruttuosamente tentato saggi in diverse parti della corte, le ricerche di Paccagnini si erano concentrate su un edificio minore che affacciava sul brolo interno, situato fra gli spazi della Corte vecchia e il palazzo del Capitano. Il fabbricato in questione – sulle cui caratteristiche strutturali e relative trasformazioni si rimanda in questo volume al saggio di Stefano L'Occaso – si sviluppava su due livelli. Al piano terreno, dove nel 1519 Isabella d'Este, rimasta vedova di Francesco II, aveva fatto trasferire il proprio appartamento, l'affiorare di motivi pittorici databili al primo Quattrocento aveva già offerto un primo indizio sull'originaria destinazione aulica del medesimo, al tempo stesso concorrendo a escluderne la possibile identificazione con la misteriosa sala pisanelliana.

• Al piano superiore, il corpo di fabbrica centrale era invece occupato da un vasto ambiente, noto all'epoca come sala dei Principi, o dei Duchi (fig. 1), in ragione del fregio che correva lungo il settore superiore della parete, nel quale, in diciannove medaglioni incorniciati da volute barocche, erano ritratti i membri della famiglia Gonzaga che nel tempo avevano avuto dignità di governo, a partire dal primo capitano Luigi. L'esecuzione di quest'ultimo, forse riferibile a un anonimo maestro lombardo, era collocabile con sicurezza nel 1701, data



1  
L'allestimento della sala dei Principi prima della riscoperta del ciclo di Pisanello

iscritta sotto al ritratto di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, ultimo duca regnante e committente delle pitture<sup>8</sup>.

- Il partito decorativo originario, che certamente aveva ricompreso anche la reintonacatura del settore inferiore delle pareti, aveva nel tempo subito vari rimaneggiamenti, il primo dei quali collocabile ai tempi dell'occupazione napoleonica, quando nel 1797 le pitture erano state scialbate<sup>9</sup>. Esse vennero poi ripulite nel 1806 da Giovanni Viviani, allievo della locale accademia di pittura<sup>10</sup>, poco prima che la sala venisse fatta oggetto di una ristrutturazione che comportò la sostituzione del soffitto allora in essere, segnalato da Antoldi come in pessimo stato<sup>11</sup>, con uno nuovo in camorcanna voltato a botte e impostato a un livello inferiore di circa un metro e mezzo rispetto al precedente. Tale operazione troncò la parte terminale del fregio settecentesco, come evidenziato dal ritrovamento dei relativi intonaci nel sottotetto<sup>12</sup>; il verosimile sfalsamento compositivo che si produsse fu risolto riquadrando i ritratti dei Duchi, che finirono incasellati in una decorazione di gusto neoclassico dipinta a tempera e rimossa durante la campagna di strappi del 1963-1964. Di quest'ultima, i ricordi che rimangono sono le foto d'epoca, le descrizioni di Antoldi e Pacchioni<sup>13</sup> e quella contenuta nella relazione sulla *Stima del valore venale del Palazzo* (1876)<sup>14</sup>, oltre a un documento datato 1812 che ne affida l'esecuzione ad Agostino Comerio, autore anche degli ornati del soffitto e delle pareti, consentendo dunque di collocare l'intervento nel contesto di un'estesa campagna decorativa che interessò numerosi ambienti della Corte vecchia, rinnovati in chiave neoclassica dallo stesso Comerio coadiuvato da un gruppo di aiuti<sup>15</sup>.

- Alle stesse date furono anche completamente rinnovati per ragioni conservative gli intonaci sottostanti al fregio, risultati di una composizione analoga a quelli del soffitto ottocentesco<sup>16</sup>. L'insorgere nel tempo di fenomeni di degrado innescati dall'umidità doveva infatti aver provocato un'irrisarcibile disgregazione delle malte settecentesche, circostanza che all'epoca era stata emendata secondo logiche differenti: la fascia con i ritratti, in ragione del suo interesse storico e iconografico, era stata salvata e restaurata, mentre nella porzione di muro compresa fra il margine inferiore del fregio e il pavimento gli intonaci erano stati completamente demoliti arrivando fino al vivo del muro, e dunque asportando tutte le fasi decorative preesistenti, comprese quelle pertinenti al ciclo pisanelliano, che certamente si estendeva quanto meno per un certo tratto anche sotto la quota attuale.

- Tali premesse restituiscono il quadro della situazione che si presentò a Paccagnini: un grande ambiente dalla banale *facies* neoclassica, all'apparenza scevro di elementi che incoraggiassero la ricerca di preesistenze quattrocentesche. E tuttavia, a favore della possibilità che l'allestimento ultimo in ordine di tempo potesse celare fasi decorative antecedenti, giocava il ritrovamento, fatto a inizio Novecento, dei resti di una decorazione geometrica di matrice tardotrecentesca nel sottotetto della sala, al di sopra del soffitto ottocentesco<sup>17</sup>. Inoltre, la rimozione degli intonaci dalle facciate esterne della palazzina, effettuato alla fine del XIX secolo, aveva portato in luce al piano terreno gli archi di un porticato pertinenti all'originaria struttura trecentesca, tamponati da una muratura quattrocentesca che continuava senza soluzione di continuità anche nel piano superiore, dove si leggevano le sagome di tre finestroni ogivali. Tamponati e sostituiti dalle attuali aperture rettangolari nel 1579, questi ultimi, per le grandi dimensioni, suggerivano che la sala fosse stata concepita come uno spazio aulico e di rappresentanza, nel quale non solo sussistevano condizioni di illuminazione favorevoli alla valorizzazione di un apparato decorativo cui si attribuiva un'importanza nodale, ma dove anche l'estensione delle pareti offriva una superficie continua e unitaria al dispiegarsi di un racconto pittorico<sup>18</sup>.

- L'insieme di questi elementi diede a Paccagnini lo spunto per procedere in un'indagine che, dopo i primi sfortunati esiti sortiti dai sondaggi effettuati nel settore delle pareti compreso fra il piano del pavimento e il margine inferiore del fregio dei Principi, dove sotto alle intonacature ottocentesche la demolizione sistematica degli strati soggiacenti non aveva lasciato null'altro che qualche piccola porzione di "un arriccio scuro privo di decorazioni"<sup>19</sup>, offrì qualche più interessante indizio sulla parete lunga di fronte alle finestre. In questa zona, sotto all'intonaco settecentesco su cui erano stati dipinti i medaglioni con i ritratti gonzagheschi, si intravedevano infatti alcune linee sfuggenti, interpretabili come tracce di una sinopia. La rimozione di porzioni d'intonaco nella parte inferiore del fregio portò alla scoperta di una sinopia dal chiaro *ductus* pisanelliano raffigurante un gruppo arboreo, la cui chioma restava per gran parte ancora celata, e che, per le sue dimensioni, faceva pensare di appartenere a un contesto più ampio. Se della composizione sussistevano altre parti, queste dovevano insomma trovarsi nella parte superiore delle pareti, sotto al fregio, e nel sottotetto, al di sopra del soffitto ottocentesco: il che significava che



2  
Soffitto della sala dei Principi. La parte superiore della Battaglia durante lo scoprimento

portare a compimento la ricerca avrebbe richiesto di "non lasciare alcuna zona dell'ambiente inesplorata"<sup>20</sup>.

- Una simile operazione incorporava numerose difficoltà, la prima delle quali riguardante il fregio dei Principi, che per consentire una ricognizione completa avrebbe dovuto essere strappato: sicché la necessità della sua conservazione andava ad aprire altre questioni collaterali, quali la collocazione del medesimo e il successivo riordino della sala. Per Paccagnini si trattava dunque di prendere una decisione onerosa sotto vari aspetti, che a sua volta si collocava nell'articolata e complessa cornice della generale revisione e restauro degli spazi del Ducale e del riallestimento delle collezioni, impegno che aveva assorbito il soprintendente fin dal 1954 trasformando il palazzo in un cantiere permanente (con il solo intermezzo della mostra dedicata a Mantegna nel 1961), all'epoca ancora *in progress*<sup>21</sup>.

- Nella percezione delle vicende del museo queste dinamiche parallele sono quasi regolarmente passate in secondo piano, oscurate dall'eclatante episodio della riscoperta del ciclo di Pisanello e dalla sua indiscutibile centralità, storica e museografica. Tuttavia esse sono fondamentali non solo ai fini della complessiva restituzione del profilo di Paccagnini, ma anche per delineare la linea critica del suo operato, quale premessa alla *ratio* che guidò i lavori nella sala allora dei Principi.

- Gli innumerevoli interventi promossi dal soprintendente si saldavano idealmente al programma di recupero e riadeguamento in chiave museale degli spazi del palazzo avviato a inizio secolo da Patricolo, Da Lisca e Cottafavi<sup>22</sup>, di cui venivano riprese le fila dopo la lunga cesura causata dalla seconda guerra mondiale e dagli strascichi determinati nel dopoguerra dall'emergenza immediata di recuperare e ricollocare le opere rimosse allo scoppio del conflitto e trasferite nei rifugi, così da poter riaprire al pubblico il museo. In questa lunga parentesi di abbandono e mancata manutenzione, i fenomeni di corruzione delle strutture architettoniche e degli apparati decorativi erano impietosamente avanzati, evidenziando la fatiscenza anche dei riallestimenti ottocenteschi che connotavano diversi ambienti, resi oltremodo indecorosi dalla sussistenza di polverose e lacere tappezzerie, o da "sommario tinteggiature o patinate fumose distese sulle pareti, quasi per nascondere pietosamente" il sottostante degrado<sup>23</sup>. La rimozione di questi ultimi aveva via via consentito l'emergere di fasi pittoriche più antiche, portando al recupero e al restauro di cicli decorativi rimasti sepolti sotto strati

di intonaci posteriori e, da ultimo, alle ritinteggiature ottocentesche.

- Rispetto alla questione posta dall'intervento nella sala dei Principi, si trattava indubbiamente di premesse incoraggianti, che, per raffronto, attribuivano un *quid* di concretezza all'ipotesi di un ritrovamento consistente che potesse giustificare lo strappo del fregio e che, per altro verso, incrociavano il progredire dei lavori di rinnovo e riordino degli ambienti pertinenti a questo settore del palazzo avviatisi già dal 1962<sup>24</sup>. E, ancora, lo smantellamento delle riquadrature neoclassiche dipinte sulle pareti della sala era a sua volta operazione che rientrava senza conflitto nelle linee di gusto e di metodo dello studioso, che già era intervenuto in questo senso in diversi ambienti dell'appartamento ducale, in particolare nella sala del Labirinto e in quella del Crogiuolo, dove le pitture di Comerio, anziché essere preservate con lo stacco, erano state distrutte per lasciare le pareti al neutro, in modo da poterle meglio sfruttare per nuovi allestimenti<sup>25</sup>.

- Lo strappo del fregio con i ritratti dei Gonzaga era a ogni modo operazione che richiedeva una fase di programmazione e tempistiche incompatibili con l'urgenza incontenibile di procedere nella ricerca delle perdute pitture di Pisanello, che fu perciò portata avanti percorrendo la via più semplice, ovvero spostando le perlustrazioni nel sottotetto, e ottenendo così immediatamente riscontri entusiasmanti. Le superfici parietali, seppur "in avanzato stato di disfacimento", conservavano infatti ancora resti di intonaci di varie epoche, "coperti da un impasto di sudicio solcato dallo stillicidio dell'acqua penetrante dal tetto"<sup>26</sup>. La situazione non era di immediata leggibilità, ma la disgregazione della malta settecentesca del fregio dei Principi, che correva lungo tutte le pareti e in altezza arrivava fino alla quota dei fori delle travi che sostenevano il coperto quattrocentesco, ovvero a un livello superiore di circa un metro alla linea d'imposta del canniccio ottocentesco, lasciava intravedere al di sotto la presenza di un parato cinquecentesco a finti marmi. I riscontri più stringenti e definitivi si ebbero sulla parete breve dal lato della sala dei Papi, dove la rimozione dell'intonaco settecentesco e dei soggiacenti resti di pittura cinquecentesca lasciarono affiorare una superficie ricoperta da uno spesso strato di sudicio, che, una volta pulita, rivelò la presenza del fregio araldico e di parti di figure pertinenti alla sottostante scena di battaglia, la cui autografia pisanelliana fu subito evidente (fig. 2).

**3** Soffitta della sala dei Principi. La parte superiore del *Baldacchino con dame* durante lo scoprimento

**4** Lo scoprimento della *Battaglia* al di sotto dell'intonaco settecentesco del fregio dei Principi

**5** Lo stato di conservazione delle pitture dopo lo strappo degli intonaci settecenteschi

**6** Le pitture riscoperte durante le fasi di pulitura

**7** La *Battaglia* dopo la pulitura e prima dello strappo

**8** I ponteggi usati per eseguire lo strappo e puntellare il soffitto dopo la rimozione delle centine



peculiari che non favorivano l'adesione degli strati soprapposti, poiché per l'intonachino pittorico l'artista non aveva utilizzato una miscela tradizionale di calce e sabbia, ma una sorta di scialbatura estremamente sottile, molto ricca di calce e in zone specifiche (quali le teste delle figure) addizionata di bianco San Giovanni, che per rendere più scorrevole il lavoro di pennello era stata pressata e tirata fino a risultare simile a una sorta di stucco rasato<sup>30</sup>.

- Difficile dire se poi, nel determinare la perdita quasi totale dei marmi dipinti, a queste circostanze non si fosse aggiunta anche un'operazione di raschiamento delle murature preliminare alla sovrapposizione della decorazione settecentesca. Certo è che il problema dell'adesione alla parete delle malte fu all'epoca trattato con una preventiva martellinatura in profondità delle pareti, che danneggiò ulteriormente e irreversibilmente la trama narrativa pisanelliana, senza però risolvere il problema della presa stabile dei nuovi intonaci, che all'atto dello stacco risultarono quasi ovunque sollevati, facilitando così l'intervento.

- Una volta completate queste operazioni, Paccagnini si trovò dunque di fronte al ciclo nella sua mutila interezza. Le fotografie dell'epoca illustrano in termini inequivocabili le condizioni di gravissimo deterioramento in cui versavano sia le parti dipinte (fig. 5), sia le stesse sinopie, coperte del medesimo strato di inquinanti a dimostrazione del fatto di non aver mai ricevuto una finitura pittorica.

- Nella monografia del 1972, Paccagnini racconta nel dettaglio il procedere dei lavori, che furono affidati a Ottorino Nonfarmale e ad Assirto Coffani e che da questo momento in poi – era il 1963 – subirono un'entusiastica accelerazione<sup>27</sup>.

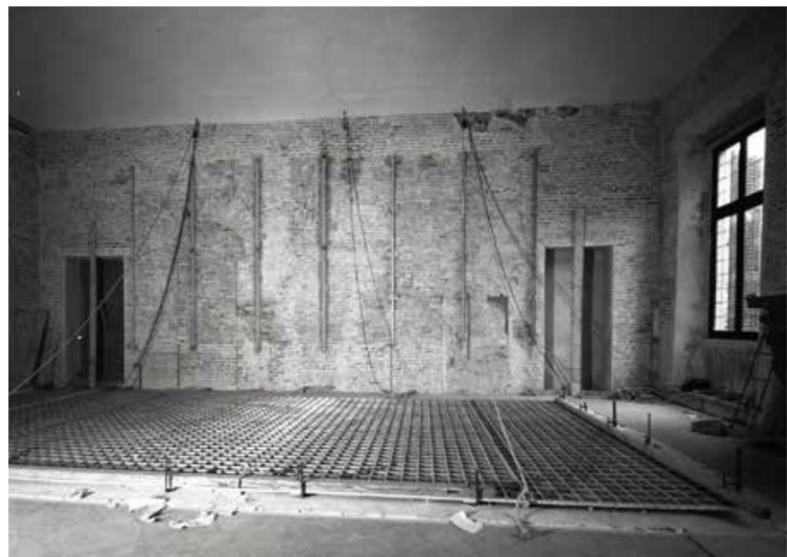
- Nel frattempo, mentre nelle soffitte affiorava la parte superiore delle scene dipinte (fig. 3) e delle sinopie che facevano proseguire il racconto là dove la pittura si era interrotta, la questione di procedere nella riscoperta rimuovendo il fregio dei Principi era diventata ineludibile.

- Prima di procedere all'intervento, vennero eliminati i rifacimenti a tempera ottocenteschi con i quali le effigi gonzaghesche erano state riquadrate da Comerio, riportando così in vista le volute barocche e le iscrizioni che accompagnavano ciascun ritratto. Dopo di che il fregio venne strappato, riportato su tele tensionate su appositi telai<sup>28</sup> e ricollocato nel corridoio del Passerino<sup>29</sup>. L'intervento fu in buona misura facilitato dalle caratteristiche dell'intonaco settecentesco e dallo stato di conservazione dei diversi livelli. La pittura era infatti stata eseguita su una malta a grana grossa, che solo parzialmente sormontava la decorazione a finti marmi, la cui stratigrafia, come qui evidenziato da Stefano L'Occaso, era in realtà più complessa di quanto non risultasse a Paccagnini, sussistendo la possibilità che sullo scorcio del Cinquecento vi fossero state almeno due campagne successive. All'epoca di realizzazione del fregio è da supporre che tali partiti pittorici fossero sopravvissuti solo in misura estremamente frammentaria, poiché, come Paccagnini aveva potuto constatare, le malte settecentesche quasi ubiquamente si sovrapponevano direttamente alle pitture pisanelliane (fig. 4) e addirittura alle stesse sinopie, a dimostrazione di come il ciclo fosse in effetti rimasto incompiuto. Il verificarsi di un simile fenomeno era stato dallo studioso correlato all'estrema sottigliezza, e dunque intrinseca fragilità, dell'intonaco cinquecentesco, aggravata, in termini di coesione alla parete, dalle caratteristiche delle sottostanti pitture quattrocentesche, che offrivano un piano di sovrappoggio assai poco affidabile. In superficie la materia di queste ultime si presentava infatti molto disomogenea, sia a causa dello spesso strato di sudiciume che vi si era accumulato nel lungo periodo approssimativamente compreso fra il 1480 e il 1580 in cui la sala era rimasta in stato di abbandono, sia perché intaccata e disgregata dall'umidità. Inoltre, benché i segni di martellinature di dimensioni più ridotte riscontrabili sulle pareti facciano pensare a un'ovvia operazione preliminare alla stesura degli intonaci cinquecenteschi, rimane che di per sé la malta usata da Pisanello aveva caratteristiche



- Sudicie, sfregiate, frammentate, coperte di muffe e fioriture biancastre di salnitro, nello stesso 1964 le superfici riportate alla luce vennero pulite (fig. 6) e fu eseguito il consolidamento delle aree cromatiche sollevate o pericolanti. Al termine del lavoro l'insieme riacquistò innegabilmente una leggibilità prima offuscata dagli spessi depositi che lo oscuravano, consentendo di apprezzare la straordinarietà stilistica e materica dell'impresa pisanelliana, ma al tempo stesso impietosamente rivelandone l'impoverimento dovuto all'estesa e ubiqua caduta delle finiture a secco e delle lamine, che completavano e facevano splendere la pittura come un prezioso lavoro di oreficeria.

- Dal punto di vista di Paccagnini, il rimpianto per ciò che era andato perduto veniva però secondo rispetto alla preoccupazione di mettere in sicurezza quanto ancora esistente. Sotto il profilo conservativo era infatti evidente una condizione di grande precarietà, che riguardava particolarmente le parti pittoricamente finite, messe a rischio dal fatto che l'intonaco dipinto si presentava quasi ubiquamente distaccato dal sottostante arriccio: condizione che si era peraltro accentuata dopo la rimozione del fregio settecentesco, che nel tempo aveva contribuito a stabilizzare la coesione degli strati sottostanti e a proteggerli dal contatto con gli agenti atmosferici. A fronte di una situazione che appariva



**9**  
Le pitture strappate e montate sui telai prima della loro ricollocazione sulle pareti

**10**  
I pesi utilizzati nella fase di adesione delle pitture strappate ai telai

**11**  
Le due fasce dello strappo della scena del Baldacchino con dame

**12**  
L'allestimento della sala durante la mostra del 1972

drammaticamente *in progress*, la scelta del soprintendente fu dunque quella di procedere allo strappo.

- L'intervento, il cui preventivo di spesa corrispondente a 4.950.000 lire era stato approvato dal ministero della pubblica istruzione ancora nel maggio del 1965<sup>31</sup>, si svolse nel 1967 "superando difficoltà non comuni"<sup>32</sup>. Per non traumatizzare ulteriormente le martoriare e fragili superfici sezionandole in dimensioni adatte allo strappo, Paccagnini fece infatti rimuovere le pitture e le stesse sinopie nell'interezza della loro estensione, utilizzando grandi rulli di legno di dimensioni corrispondenti all'esistente, ancora conservati nei depositi di Palazzo Ducale. La situazione era inoltre complicata dal fatto che le travi portanti del soffitto ottocentesco erano state inserite nel muro a una quota inferiore rispetto a quella della copertura quattrocentesca, il che non solo aveva ulteriormente danneggiato le decorazioni pisanelliane, intaccate in tutta la loro estensione dai fori praticati per inserirle nel muro, ma era anche di ostacolo allo strappo (fig. 7). Per procedere nell'esecuzione dell'intervento si decise dunque di sfilare le centine dal muro e puntellare il soffitto (fig. 8), in modo da poter lavorare sulla parete libera da vincoli: soluzione complicata e dispendiosa che in realtà venne adottata solo per il *Torneo* e la relativa sinopia, mentre, come ben evidenziato dalle foto scattate in corso d'opera (fig. 9), lo strappo del frammento dipinto con le dame sotto il baldacchino e quello della lunga sinopia che occupava l'intera parete del camino furono realizzati intervenendo separatamente sui due livelli corrispondenti all'estradosso e al settore sottostante alla linea d'imposta del soffitto ottocentesco, ricomponendo poi le due fasce su un unico telaio.

- Una volta rimosse dalle pareti, pitture e sinopie furono trasferite su un doppio strato di tela, restaurate e regolarizzate nella forma con l'intonazione a neutro delle parti mancanti, e infine riportate su supporti mobili con una struttura reticolare in alluminio (figg. 10-11)<sup>33</sup>.

- Al termine dei lavori, la riscoperta venne annunciata da Paccagnini in una conferenza stampa tenuta il 26 febbraio 1969, cui venne dato ampio risalto anche dalla stampa<sup>34</sup>, e fu riproposta in diversi articoli a firma dello stesso soprintendente<sup>35</sup>, nonché nel volume su Palazzo Ducale uscito nel 1969<sup>36</sup>. Fu però con la storica mostra del 1972 e la pubblicazione della monografia dedicata al ciclo mantovano<sup>37</sup> che le opere di Pisanello divennero concretamente fruibili al grande pubblico e agli studiosi, innescando un dibattito critico,

storico e iconografico che, a fronte dei molti enigmi ancora aperti, rimane tutt'oggi ricco di stimolanti spunti.

- Così come rimane aperta la questione museografica, che da Paccagnini venne risolta trattando gli strappi come opere mobili che furono distribuite in tre sale differenti<sup>38</sup>, valorizzando soprattutto l'impatto scenografico del grande *Torneo*, ricollocato *in situ* nella sala con le pareti riportate al nudo del mattone e con ancora in opera il soffitto ottocentesco (fig. 12), e della relativa sinopia, sistemata – come ancora al presente – nella retrostante sala dei Papi. La soluzione adottata dallo studioso offriva una lettura dei frammenti potentemente emozionante, ma al tempo stesso proponeva una fruizione del ciclo che ne spezzava la continuità, rendendo di pressoché impossibile comprensione l'articolarsi della narrazione e delle fasi materiali in un ambiente che, a sua volta, chiedeva di essere raccontato nella complessità delle sue stratificazioni architettoniche e decorative.

- L'attuale riallestimento della sala, avviato nel 1987-1988 con un finanziamento speciale e accompagnato dai restauri effettuati fra 1994 e 1995 da Marcello Castrichini sotto la direzione di Aldo Cicinelli<sup>39</sup>, ha certamente ristabilito le condizioni per una lettura unitaria e integrale dell'impresa nel suo contesto. Al nuovo allestimento in corso a cura di Stefano L'Occaso è ora affidato di proseguire nella sfida e completare quel progetto, dotando la sala degli strumenti e dei supporti necessari a ricreare nel visitatore l'incomparabile emozione, che all'inizio fu di Paccagnini, della visione ravvicinata di uno dei più raffinati e tecnicamente elaborati capolavori della pittura italiana del primo Rinascimento.



**1**  
Degenhart 1973, p. XXXX

**2**  
Martindale 1974, p. 101; da ultimo Cordellier (?) in *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 176-177 n. 82, con bibliografia precedente.

**3**  
Rossi 1888, pp. 453-456; da ultimo Cordellier *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 182-184 nn. 87-89, con bibliografia precedente.

**4**  
Paccagnini 1972b [non c'è b in bibliografia relativa al saggio], p. 9.

**5**  
Ibidem.

**6**  
Ibidem.

**7**  
Per la sequenza dei ritrovamenti in oggetto si vedano Gerola 1918; Girola 1921, pp. 4-5; Cottafavi 1932.

**8**  
L'Occaso 2011 [manca dalla bibliografia del saggio], pp. 378-391 catt. 467-486.

**9**  
Antoldi 1815, p. 5.

**10**  
L'intervento è attestato dal preventivo dello stesso pittore e dai pagamenti liquidati nel secondo semestre del 1806 per il ponteggio nella "sala dei Duchi": L'Occaso 2011??, p. 379.

**11**  
Valli 2014, p. 364.

**12**  
Paccagnini 1972b???, p. 12.

**13**  
Antoldi 1815, p. 5; Pacchioni 1921, p. 16.

**14**  
ASMn[?], SC, b. 150, f. V, doc. 1876.03.02., Mantova, *Stima abbreviata del valore venale del Palazzo ex Ducale di Mantova*: cfr. Valli 2014, pp. 364-365.

**15**  
Signorini, L'Occaso 2011, pp. 108-109.

**16**  
Paccagnini 1972 b???, p. 11.

**17**  
Pacchioni 1921, p. 17; Paccagnini 1972b???, pp. 10-11.

**18**  
Paccagnini 1972b???, p. 10; per l'analisi del contesto architettonico della sala e delle sue trasformazioni nel tempo si veda in questo volume il saggio di Stefano L'Occaso.

**19**  
Ivi, p. 11.

**20**  
Ibidem.

**21**  
Paccagnini 1956; Paccagnini 1959 e 1968b, per una sintesi degli interventi effettuati.

**22**  
Valli 2014, *passim*.

**23**  
Paccagnini 1968b, p. 34.

**24**  
Ivi, p. 36.

**25**  
Signorini, L'Occaso 2011, pp. 110-111.

**26**  
Paccagnini 1972b???, p. 12.

**27**  
Ivi, pp. 12-14.

**28**  
Le operazioni furono condotte fra il 1963 e il 1964 da Assirto Coffani: AsoMn [????], *Esercizio finanziario 1962/63*, pos. 3, *Restauro dipinti*; Ivi, *Esercizio finanziario 1963/64*, pos. 3, *Restauro di opere d'arte*: cfr. L'Occaso 2011????, p. 379.

**29**  
Paccagnini 1972b???, p. 19 nota 16.

**30**  
Per le caratteristiche dell'intonachino usato da Pisanello, Castrichini 1996, in particolare pp. 56-58.

**31**  
La relativa perizia di spesa era stata trasmessa al ministero da Paccagnini il 15 aprile 1965; la firma di approvazione era stata apposta dal ministro, che di conseguenza deliberava l'accreditamento della cifra richiesta alla Soprintendenza mantovana, il 29 maggio. Girato l'atto alla Corte dei conti per la registrazione, la delibera definitiva era emessa il successivo 1° luglio. Il 4 dicembre 1965 Paccagnini firmava il contratto di assegnazione dell'appalto ad Assirto Coffani: AsoMn [????], *esercizio finanziario 1967*, pos. 3.

**32**  
Paccagnini 1972b, ???p. 17.

**33**  
Le operazioni eseguite sono elencate da Coffani nella fattura emessa il 10 dicembre 1967, al termine dei lavori: "Applicazione sul retro degli affreschi di un doppio strato di tela, rovesciamento degli affreschi, asportazione del velo di protezione e di ogni altra materia estranea sovrapposta alla superficie pittorica, intonazione delle parti mancanti, riporto delle decorazioni su supporti speciali parchettati"; il prezzo finale rispettava la cifra (4.950.000 lire) esposta nel preventivo, che addizionata a 198.000 lire di IGE, portava il saldo a 5.148.000 lire. Il nulla osta al pagamento era formalizzato il 3 gennaio 1968, a seguito del collaudo del restauro: AsoMn[????], *esercizio finanziario 1967*, pos. 3; L'Occaso 2011????, p. 105. Ulteriori osservazioni sull'intervento del 1967 in Cicinelli 1994-1995, p. 57; Soggia 1994-1995, p. 93; Castrichini 1996, pp. 9-16.

**34**  
Gioli 2014, *ad vocem*.

**35**  
Paccagnini 1967, pp. 17-19; Paccagnini 1968a, pp. 253-258. Altri interventi dello studioso sul ciclo mantovano vennero pubblicati postumi: Paccagnini 1977a e 1977b.

**36**  
Paccagnini 1969.

**37**  
Paccagnini 1972a e 1972b????.

**38**  
Le sale in questione erano la sala dei Principi, dove vennero esposti il *Torneo* e i due frammenti laterali; quella dei Papi, destinata alla sinopia del *Torneo*; l'appartamento della Guastalla dove furono collocati la sinopia della parete lunga interna e quelle recuperate sulla parete contigua.

**39**  
Cicinelli 1994-1995, pp. 56-57; Soggia 1994-1995; Castrichini 1996 e 2019.

### Fortuna critica del ciclo cavalleresco di Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova

• Il 26 febbraio 1969 un “sensazionale annuncio” fu comunicato ai giornalisti radunati al Palazzo Ducale di Mantova dall'allora soprintendente Giovanni Paccagnini<sup>1</sup>. L'annuncio era davvero epocale: quello, cioè, della scoperta del ciclo dipinto da Pisanello in una delle sale della reggia gonzaghesca, un'incredibile testimonianza della pittura tardogotica di cui si erano da secoli perse le tracce. Guidato da profonda determinazione, Paccagnini aveva intrapreso, già da alcuni anni, un'ostinata ricerca di quella che le fonti definivano la “sala del Pisanello” e che, sino ad allora, era ritenuta irrimediabilmente perduta a causa dei continui rimaneggiamenti subiti dal Palazzo Ducale nel corso della sua lunga storia<sup>2</sup>. Eppure la sala era ancora lì, al piano nobile di un edificio annesso al Palazzo del Capitano, pronta a stupire il mondo intero mano a mano che gli strati di pittura che la coprivano venivano strappati dal muro con certissima pazienza. L'eco di questo incredibile rinvenimento si ripercosse nel mondo della storia dell'arte per la sua eccezionalità, legata all'importanza dell'artista coinvolto – uno dei protagonisti assoluti nel contesto italiano della prima metà del Quattrocento –, così come all'estensione del ciclo decorativo e alla sua peculiare iconografia. Il fascino di questa opera riemersa dall'oblio era ulteriormente accresciuto dalla pressoché totale assenza di attestazioni documentali, a eccezione di due riferimenti che rivelavano l'esistenza di una sala all'interno del Palazzo Ducale associata, nel corso dell'ottavo decennio del Quattrocento, al nome di Pisanello. Nel 1471 la “sala del Pisanello” è citata in riferimento all'ubicazione di un ambiente, a essa soprastante, che Niccolò d'Este, al tempo ospite presso la corte mantovana, intendeva adibire a cucina<sup>3</sup>. Risalgono, invece, al 1480 tre lettere che danno conto delle precarie condizioni del soffitto della stanza, in parte già crollato<sup>4</sup>. Dopo queste testimonianze calò un lungo silenzio

interrotto dalla scoperta di Paccagnini: da quel momento le opere venute alla luce si imposero all'attenzione degli studiosi, suscitando un'intensa mole di riflessioni che, fino ai giorni d'oggi, ruotano attorno ad alcune tematiche principali, quali la genesi del ciclo e la sua datazione, le scelte iconografiche e il loro significato in relazione alla committenza, l'identificazione dei personaggi raffigurati<sup>5</sup>. A complicare ulteriormente le carte di questo rompicapo, ma anche ad aumentarne l'intramontabile fascino, è l'aspetto non finito del ciclo, che riguarda sia la scena del *Torneo*, la quale presenta una parziale finitura pittorica ad affresco e a secco con l'aggiunta di inserti in lamina metallica<sup>6</sup>, sia le altre pareti caratterizzate da un disegno a sinopia rossa estremamente accurato.

• Al momento della presentazione del ciclo pisanelliano di Palazzo Ducale tramite la mostra allestita nel 1972 (fig. 1), Giovanni Paccagnini pubblicò due contributi che illustrarono, con il corredo di un ricco apparato iconografico, le vicende della scoperta insieme a un primo tentativo di ricostruzione storiografica dell'opera<sup>7</sup>. Secondo lo studioso, la decorazione della sala fu voluta da Ludovico II Gonzaga all'indomani della nomina come capitano generale delle truppe fiorentine nel 1447. Pisanello vi lavorò, pertanto, a partire da questa data, con un'interruzione dovuta al trasferimento a Napoli nel 1448-1450, lasciando in seguito l'impresa incompiuta a causa della morte sopraggiunta nel 1455<sup>8</sup>. Il soggetto della decorazione, tratto dai romanzi arturiani, viene ricondotto all'ampia fortuna riscossa da simili testi presso la corte dei Gonzaga<sup>9</sup> e collegato, più nel dettaglio, a due episodi del *Tristan en prose*<sup>10</sup>: il torneo presso il castello di Louverzep, raffigurato nella parete sud-est, e la partenza dei cavalieri per la ricerca del Graal nella parete lunga con il camino e in quella adiacente. La scelta di questo preciso tema è letta da Paccagnini in relazione a Ludovico

1 Allestimento della sala del Pisanello in occasione della mostra “Pisanello alla corte dei Gonzaga”, 1972, Mantova, Palazzo Ducale, Archivio fotografico



Il e al suo desiderio di celebrare le proprie doti militari e, di riflesso, quelle dell'intera casata, nonché di rievocare, tramite i personaggi di Lancillotto e Tristano, lo scontro con il fratello Carlo per il controllo sui territori gonzagheschi dopo la morte del padre Gianfrancesco<sup>11</sup>. Il ciclo diveniva così emblema di quell'“umanesimo cavalleresco” caratteristico dei primi anni di governo di Ludovico II<sup>12</sup>, in cui si mescolano la nostalgia per il mondo tardogotico, giunto ormai al canto del cigno, e il fascino per i nascenti ideali rinascimentali. Dal punto di vista della lettura stilistica delle creazioni pisanelliane, Paccagnini sottolinea la vicinanza con una serie di disegni accostati all'attività napoletana del pittore, così come con le medaglie di Ludovico e Gianfrancesco Gonzaga databili al 1445-1447, trovando ulteriori conferme per la datazione tarda<sup>13</sup>.

• La ricostruzione di Paccagnini ebbe il merito di avviare un vivace dibattito critico, impostando la discussione intorno ad alcune tematiche principali. Accanto a una serie di contributi che accolsero la visione proposta dal soprintendente<sup>14</sup>, altri, pur riconoscendo i suoi indiscussi meriti per l'eccezionale rinvenimento, se ne discostarono. Sotto l'aspetto della lettura iconografica, si deve a Valeria Bertolucci Pizzorusso una precisazione che è stata in seguito accolta in maniera pressoché unanime<sup>15</sup>. La studiosa si è soffermata su un dettaglio evidenziato anche da Paccagnini, ovvero la presenza delle iscrizioni in lingua francese accanto ad alcuni cavalieri erranti raffigurati nella sinopia rossa sulla parete del camino e in quella corta adiacente (fig. 2)<sup>16</sup>. Si tratta di cinque nomi, accompagnati da un epiteto e da un numero, che la studiosa ha posto in relazione con un episodio del *Lancelot du Lac* legato alla storia di Bohort, cugino di Lancillotto e anch'egli protagonista della ricerca del Graal, individuando una corrispondenza puntuale tra testo figurativo e fonte letteraria<sup>17</sup>. La narrazione inizia con

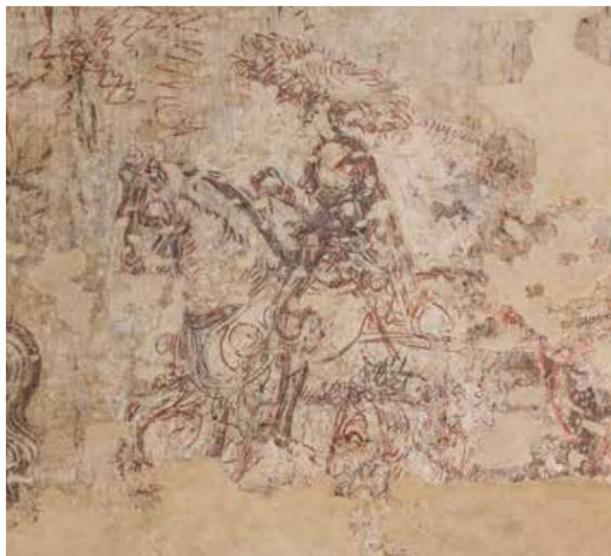
il torneo organizzato da re Brangoire presso il *chastel de la Marche*, al quale prende parte Bohort, venendo unanimemente riconosciuto come miglior cavaliere e suscitando le attenzioni della figlia del re. Durante il banchetto indetto per celebrare il vincitore insieme ad altri dodici valorosi combattenti, Bohort sceglie una damigella da dare in sposa a ciascun cavaliere ma, a causa del voto di castità fatto per dedicarsi alla ricerca del Graal, si trova a rifiutare la figlia del sovrano come propria sposa. Quest'ultima chiede ai dodici cavalieri di presentarle i voti che sarebbero disposti a compiere come ringraziamento per averli serviti a tavola e ciascuno espone la propria impresa. Profondamente offesa dalla scelta di Bohort, la dama convince la propria nutrice ad ammaliare il cavaliere tramite un sortilegio, riuscendo a passare la notte con lui. Da questa unione nascerà un figlio di nome Hêlain le Blanc che diventerà imperatore di Costantinopoli.

• Come ha messo in luce Valeria Bertolucci Pizzorusso, la raffigurazione pisanelliana prende avvio dalla scena del *Torneo*<sup>18</sup> e si svolge, senza soluzione di continuità, in senso antiorario nella parete lunga a nord-est e in quella contigua a nord-ovest, dove, nonostante le vaste mancanze, sono riconoscibili il momento del banchetto e i voti dei cavalieri, illustrati in maniera simultanea all'interno di un unico ampio paesaggio. I cinque nomi leggibili nella sinopia coincidono, anche nell'ordine dei numeri loro associati, con i cavalieri descritti in questo specifico episodio del *Lancelot du Lac* che sembra, pertanto, costituire la fonte puntuale della raffigurazione<sup>19</sup>. In merito al proseguimento della storia, data la scomparsa della decorazione nella porzione sinistra della parete corta verso l'appartamento di Guastalla e in pressoché tutto il lato su cui si aprono le finestre, non si può affermare con sicurezza che fosse raffigurata anche la scena finale che vede Bohort trascorrere la notte con la figlia del re<sup>20</sup>.



2 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Paesaggio con cavalieri*, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale

3 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Torneo di cavalieri alla corte del re Brangoire*, sinopia, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale



- Se da un lato questa lettura si è imposta come prevalente, diverse sono state le opinioni in merito all'identificazione del personaggio di Bohort e all'interpretazione di una simile scelta iconografica nell'ambito della committenza dei Gonzaga. Sotto il primo aspetto, il protagonista della storia è stato riconosciuto da diversi autori in un cavaliere visibile in basso a destra nella scena del *Torneo*, ma soltanto nella sinopia, che incide da destra verso sinistra indossando un elaborato cappello a falda larga (fig. 3)<sup>21</sup>, accompagnato da un paggio le cui vesti recano i colori dei Gonzaga – bianco, rosso e verde – insieme all'impresa del battente (fig. 6). Secondo una differente interpretazione, Bohort è invece raffigurato tra i cavalieri a destra del palco delle dame – quindi nella parete lunga – in un momento cronologico subito seguente agli scontri del torneo: in particolare, l'eroe potrebbe essere il personaggio con i capelli biondi, visto frontalmente al di sotto del moro e riconoscibile dall'ampio cappello (fig. 4)<sup>22</sup>.

- Passando dal piano del mito a quello delle circostanze storiche in cui il ciclo fu ideato e posto in opera, la scelta del tema arturiano, oltre a essere giustificata dal profondo apprezzamento riscosso in ambito cortese, è stata ricondotta a una precisa volontà di autorappresentazione da parte dei Gonzaga. Una simile interpretazione, pur nell'ampio spettro di possibilità che la critica ha individuato, trova un diretto riscontro nella presenza di molteplici riferimenti alla casata, evidenti nella ripetizione dei colori bianco, rosso e verde e di alcuni emblemi gonzagheschi: quelli della cervetta, del cane alano (fig. 5), della calendula o margherita e del battente (fig. 6). È chiaro, pertanto, che il pubblico ammesso nella sala era chiamato a leggere gli indizi disseminati nella rappresentazione e a riconoscere, nelle diverse scene, la proiezione in ambito mitologico-letterario della casata gonzaghesca, dei suoi valori e dei suoi successi.

- La precisa identificazione degli emblemi ha permesso di ricondurre la commissione del ciclo non più a Ludovico II, come ipotizzato da Paccagnini, ma a suo padre Gianfrancesco, al quale sono da collegare le imprese araldiche presenti<sup>23</sup>. Un ulteriore rimando a quest'ultimo è stato intravisto nel fregio dipinto nella parte superiore del *Torneo* e della parete contigua (fig. 7), nel quale è ripetuto il "collare delle Esse" – con al centro le raffigurazioni della cervetta e del cane alano<sup>24</sup> – da cui pende un medaglione con un cigno, una divisa che, come ha riconosciuto Ilaria Toesca, è legata alla casa reale inglese dei Lancaster<sup>25</sup>. Gianfrancesco Gonzaga risulta in possesso di questa onorificenza già nel 1416 e ottiene, nel 1436, il permesso di concederla a cinquanta nobili a sua scelta, come ringraziamento per aver protetto un emissario di Enrico VI re d'Inghilterra<sup>26</sup>.

- Un'interpretazione profondamente diversa del medesimo elemento decorativo del fregio è stata proposta da Johanna Woods-Marsden<sup>27</sup>, la quale ha collegato il collare dipinto da Pisanello all'ordine cavalleresco di Nostra Signora del Cigno, fondato da Federico II di Brandeburgo nel 1440. Poiché sia Ludovico Gonzaga che sua moglie Barbara di Brandeburgo – il cui matrimonio fu celebrato nel 1433 – furono ammessi all'interno di questa congregazione, il complesso decorativo a tema arturiano si configura come un'esaltazione del legame tra i signori di Mantova e la casata tedesca degli Hohenzollern e, di conseguenza, un manifesto di affiliazione imperiale. Una simile tesi giustificerebbe, secondo la studiosa, anche la scelta di raffigurare la storia di Bohort, in quanto il nome del figlio di quest'ultimo e della figlia del re Brangoire, Hêlain, può essere stato erroneamente confuso con Helias, ovvero Lohengrin, personaggio dal quale discendono gli Hohenzollern, per un errore di trascrizione nell'esemplare del *Lancelot du Lac* usato

4 Antonio di Puccio detto Pisanello, *La figlia del re Brangoire e altre dame assistono al torneo dei cavalieri da un baldacchino*, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale



5 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Paesaggio con cavalieri*, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale



come fonte per il ciclo pisanelliano. Questa ricostruzione, che lega l'esecuzione del ciclo alla committenza di Ludovico II e agli anni 1447-1448, ha trovato scarso seguito negli studi successivi e si scontra con gli elementi araldici presenti, nonché con i caratteri stilistici dell'opera stessa<sup>28</sup>.

- Alcuni autori hanno ribadito ulteriormente il legame con Gianfrancesco, ipotizzando che la sua effigie possa essere stata ritratta da Pisanello in uno dei personaggi che popolano il *Torneo*<sup>29</sup>, più precisamente nel combattente a capo scoperto in alto a sinistra<sup>30</sup>, nel cavaliere posto all'estremità inferiore destra<sup>31</sup>, nella già citata figura con il cappello nella sinopia in basso a destra (fig. 3)<sup>32</sup>, oppure nel menzionato gentiluomo con l'ampio copricapo sulla destra della parete lunga con il camino (fig. 4)<sup>33</sup>.

- Quanto al significato del soggetto prescelto nel contesto della politica di immagine dei Gonzaga e alla sua attualizzazione, è stato sottolineato in più occasioni il valore che il tema della ricerca del Graal assume in relazione al culto della reliquia del Preziosissimo Sangue di Cristo conservata a Mantova<sup>34</sup>, culto verso il quale i Gonzaga mostrano una profonda devozione, tanto da inserire la raffigurazione del

reliquiario in alcune delle proprie monete<sup>35</sup>. Come hanno recentemente messo in luce Ilaria Molteni e Giovanni Zagni, oltre al generico riferimento alla *queste*, assume una valenza più pregnante la scelta del personaggio di Bohort, il quale, dopo essere riuscito a trovare il Graal, è l'unico dei cavalieri della Tavola Rotonda a fare ritorno alla corte di re Artù e ad avere una discendenza, candidandosi, pertanto, come un capostipite ideale per la casata dei Gonzaga<sup>36</sup>. Sotto questo aspetto è significativo che, nei medesimi anni, il personaggio di Bohort sia richiamato in chiave simbolica anche dagli Este, come rivelano i nomi dei figli di Niccolò III, Borso e Lionello, che rievocano appunto Bohort e il fratello Lionel<sup>37</sup>.

- Se, dunque, è ora accettato, pressoché unanimemente, che a sollecitare la decorazione a tema arturiano sia stato Gianfrancesco Gonzaga, non c'è altrettanto consenso sulla datazione dell'intervento pisanelliano, una questione che ha attirato, e attira ancora oggi, le attenzioni di tutti coloro che si sono cimentati nell'ardua impresa di risolvere il mistero della sala di Palazzo Ducale<sup>38</sup>. Data l'assenza di qualsiasi attestazione riferibile al ciclo, le riflessioni hanno preso avvio tanto da elementi esterni – legati, ad esempio, alle vicende



6  
Antonio di Puccio detto Pisanello, *Torneo di cavalieri alla corte del re Brangoire*, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale

7  
Antonio di Puccio detto Pisanello, fregio, particolare, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale

8  
Pittore boemo, *L'imperatore Sigismondo di Lussemburgo*, 1430-1437 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

del committente o della corte gonzaghesca –, quanto dalla lettura stilistica dell'opera stessa in relazione alla produzione grafica e pittorica di Pisanello, così come al contesto artistico contemporaneo. Le molteplici ipotesi avanzate hanno preso in considerazione un arco cronologico molto ampio, che si estende dagli anni venti fino alla morte dell'artista nel 1455, cercando di inserire il ciclo decorativo mantovano all'interno di un coerente sviluppo dell'opera pisanelliana e di spiegare le ragioni per cui l'impresa non fu portata a compimento.

- La tesi di Paccagnini di ancorare i lavori nella sala agli ultimi anni della carriera di Pisanello (1447-1455), suscitò un vivace dibattito subito all'indomani della pubblicazione<sup>39</sup>. L'ipotesi di anticiparne l'esecuzione fu avanzata sia da Gian Lorenzo Mellini e Anna Zanoli<sup>40</sup>, sottolineando la vicinanza con la decorazione della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona e chiamando in causa come *terminus ante quem* il bando dal territorio di Mantova emesso dalla Repubblica di Venezia nel 1442<sup>41</sup>, sia da Ilaria Toesca, la quale, sulla scorta della presenza del "collare delle Esse", suggerisce come estremi temporali il 1436, anno del conferimento del privilegio da parte del re d'Inghilterra, e il 1444, data di morte di Gianfrancesco Gonzaga<sup>42</sup>.

- Miklos Boskovits arretra ulteriormente la cronologia, sostenendo dapprima che l'intervento sia da collocare poco dopo il soggiorno romano del 1431-1432<sup>43</sup> e, tornando poi sull'argomento, che vada posto in stretta correlazione con il monumento Brenzoni in San Fermo a Verona, databile tra il 1424 e il 1426, vista la prossimità stilistica tra le due opere<sup>44</sup>. Quest'ultimo aspetto è ripreso e approfondito da Luciano Bellosi, il quale evidenzia alcune caratteristiche formali che differenziano la sala mantovana dalla cappella Pellegrini, in particolare la mancanza di una coerente costruzione dello spazio e di una precisa fonte luministica, nonché un diverso

uso del chiaroscuro nella definizione dei volumi, tutti aspetti che ne determinano la precedenza temporale. Il riferimento alla seconda metà degli anni Venti e all'inizio del decennio seguente ha trovato consenso in molteplici autori, alcuni dei quali vedono nella chiamata nell'Urbe da parte di papa Eugenio IV nel 1431 una valida ragione per la sospensione dei lavori<sup>45</sup>.

- Al fine di mettere meglio a fuoco le circostanze che portarono alla concezione del ciclo arturiano e che ne determinarono i tempi di realizzazione, l'indagine si è estesa anche a una serie di accadimenti legati alla carriera di Pisanello e al committente Gianfrancesco Gonzaga. Oltre alla proposta della Toesca, Alessandro Conti ha posto enfasi sull'alto livello di finitura delle parti a sinopia rossa che, a suo avviso, erano pensate per rendere la decorazione ben leggibile in occasione di un evento di primo piano della corte mantovana, da riconoscere nei festeggiamenti per la pace del 1427 o, più probabilmente, nella visita dell'imperatore Sigismondo nel settembre del 1433 (fig. 8)<sup>46</sup>. Quest'ultimo giunse a Mantova per conferire a Gianfrancesco il titolo marchionale, nonché per suggellare la posizione filoimperiale dei Gonzaga tramite il matrimonio tra il futuro Ludovico II e Barbara di Brandeburgo: un evento talmente eccezionale da sollecitare il completamento temporaneo della decorazione della sala di rappresentanza del palazzo dove sarebbe stato accolto l'illustre ospite. Una simile ricostruzione ha avuto largo seguito nella critica, che ha accolto il 1433 come termine per l'interruzione definitiva del ciclo<sup>47</sup>, come sostenuto in questa sede da Andrea De Marchi al cui contributo si rimanda, o per l'ultimazione della prima fase esecutiva legata alle sinopie. È, quest'ultima, l'ipotesi avanzata sia da Leandro Ventura, secondo il quale la decorazione è stata ripresa alla fine degli anni trenta – più precisamente dopo la cappella Pellegrini nel 1438<sup>48</sup> –, sia da Giuliana Algeri e Stefano L'Occaso<sup>49</sup>. Resta,



comunque, il dubbio sulle ragioni per cui la sala non fu dipinta nella sua interezza, sebbene Pisanello sia presente a Mantova, seppur in maniera non continuativa, fino al bando del 1442 e mantenga contatti con Gianfrancesco Gonzaga anche negli anni immediatamente successivi.

- In relazione ai tempi e alle modalità di esecuzione del complesso decorativo, si pone la questione della presenza o meno di collaboratori a fianco del maestro e, di conseguenza, della totale autografia pisanelliana delle parti superstiti. Sotto questo aspetto, l'unica ipotesi che è stata avanzata si deve a Shigetoshi Osano, il quale tenta di giustificare lo scarto, a suo avviso stilistico, tra la sinopia nera, sottostante sia il *Torneo* che la porzione dipinta della parete con il camino, e la sinopia rossa con le gesta dei cavalieri – la prima caratterizzata da un tratto veloce, la seconda eseguita, invece, con maggiore precisione ricercando effetti pittorici – chiamando in causa l'intervento di un collaboratore da identificare in Giovanni Badile<sup>50</sup>. Nonostante questa proposta non sia stata accolta nei contributi successivi, è alquanto probabile che Pisanello si sia avvalso di aiuti per condurre un'impresa di tali dimensioni<sup>51</sup>, tanto più viste le diverse tecniche che il maestro aveva previsto per arricchire la

materia pittorica.

- La storia critica del ciclo realizzato da Pisanello nella sala del Palazzo Ducale può essere presa come un caso studio esemplare. Dopo il rinvenimento e la presentazione al pubblico nel 1972, questa somma testimonianza dell'attività del maestro tardogotico ha calamitato le attenzioni degli studiosi, che, a partire dall'analisi dei frammenti riemersi, hanno tentato di ricostruire ciò che la storia aveva irrimediabilmente cancellato. Questo arduo compito è stato affrontato impiegando metodologie tra loro diverse e soffermando lo sguardo su dettagli che potevano aprire la strada verso la comprensione completa del capolavoro sotto i suoi molteplici aspetti, dalla fonte letteraria, al committente, al valore simbolico delle raffigurazioni, fino anche al riconoscimento dei diversi personaggi trasfigurati nella storia arturiana. Ancora oggi i numerosi interrogativi insoliti non sono che stimoli per continuare a cimentarsi nella ricerca, con la stessa caparbiata dei cavalieri del Graal immortalati da Pisanello.

**1** Tra i vari articoli pubblicati all'indomani della presentazione si vedano: C.A. 1969; Brandi 1969. Il testo del comunicato stampa del 26 febbraio 1969 è pubblicato in: Amadei 1968, p. 319. Lo stesso Paccagnini annunciò il rinvenimento del ciclo in altri contributi editi nel 1969: Paccagnini 1967; Paccagnini 1968; Paccagnini 1969, pp. 22-42.

**2** Sulle vicende che portarono alla scoperta del ciclo si rimanda al contributo di Monica Molteni in catalogo.

**3** La testimonianza è stata resa nota da Martindale 1974. Si veda più recentemente: *Documenti e Fonti su Pisanello* 1995, pp. 176-177, doc. 82. Per un'analisi di questo documento e delle vicende costruttive della sala nel corso del Quattrocento si rimanda al contributo di Stefano L'Occaso in catalogo.

**4** Le tre lettere furono pubblicate da Rossi 1888. Si veda più recentemente: *Documenti e Fonti su Pisanello* 1995, pp. 182-184, docc. 87-89.

**5** Si riassumono le principali voci bibliografiche dedicate al ciclo: Paccagnini 1967; Amadei 1968; Berenson 1968, p. 349; Paccagnini 1968; Chiarelli 1969; Fiocco 1969, p. 208; Paccagnini 1969, pp. 22-42; Passavant 1969; Fossi Todorow 1970, pp. 20-21, 86, 92; Bertolucci Pizzorusso 1972; Brenzoni 1972, p. 238; Chiarelli 1972, pp. 85, 99, nn. 106-110, 100, n. 112, 107, n. 188; Degenhart 1972, pp. 200, 207, 208 nota 9; Fossi Todorow 1972a; Fossi Todorow 1972b; Mellini 1972; G. Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 5-13, 60-93; Paccagnini 1972; Pignatti 1972; Tellini Perina 1972; Boskovits 1973, pp. 25-26; Degenhart 1973a; Degenhart 1973b; Ferretti 1973; Paccagnini 1973; Salmi 1973; Toesca 1973; Zanoli 1973; Chiarelli 1974, pp. 68-69; Martindale 1974; Ragghianti 1974, pp. 30, 36, 44, 50; Toesca 1974; Baxandall 1975; Bolaffi 1975, p. 110; Jüfen 1975; Krufft 1975, p. 265; Padovani 1975, pp. 37, 49; Parronchi 1975, pp. 9-10; Carpeggiani 1976, p. 34; Clough 1976, pp. 71-72; Grape 1976; Toesca 1976; Bologna 1977, p. 40 nota 58; Gnudi 1977; Paccagnini 1977; Toesca 1977; Paccagnini 1978; Toesca 1978; Ames-Lewis 1979a, p. 86 nota 45; Ames-Lewis 1979b, p. 136; Castelfranchi Vegas 1979, pp. 1453-1454; Conti 1979, pp. 69-72; Mozzarelli 1979, pp. 376-377; Brandi 1980, pp. 206-209; Herald 1981, pp. 98-99; Toesca 1981; Christiansen 1982, p. 148; Cogliati Arano 1982, p. 154; Cadei 1984, pp. 22-23; Osano 1985; Signorini 1985, pp. 139, 213; Woods-Marsden 1985; Woods-Marsden 1985-1986; Algeri 1987, pp. 60-61, 63, 65, 742; Bellù 1987; Osano 1987a; Osano 1987b; Ragghianti 1987, p. 125; Woods-Marsden 1987a; Woods-Marsden 1987b;

Boskovits 1988, pp. 16-21; Cavallaro 1988, p. 93; Cieri Via 1988, p. 110; Padovani 1988, pp. 66-67; Woods-Marsden 1988; Eisler 1989, p. 218; Guzzo 1989, p. 30; M. Gregori, in *La pittura a Mantova* 1989, p. X; Osano 1989, pp. 57-64; Suitner 1989, pp. 12-13; Woods-Marsden 1989, p. 391; Conti 1990, pp. pp. 42-44; Degenhart, Schmitt 1990, p. 55; Martindale 1990; Bellosi 1992; De Marchi 1992, pp. 83-84, 206; Ventura 1992; Bainsi 1993, p. 12; Bazzotti 1993, pp. 246-252; Castrì 1993; De Marchi 1993, pp. 295-303; Gagliardi 1993, pp. 264, 265-266, 826; Giovannoni 1993, pp. 83-115; Antonucci 1994, pp. 47-49; Mœnch 1994, p. 96 nota 37; S.K. Scher, in *The currency of fame* 1994, p. 43; Cicinelli 1994-1995; Soggia 1994-1995; Bandera 1995, p. 217; Schmitt 1995, pp. 195, 198-205; Tellini Perina 1995, pp. 363-367; Castrichini 1996; Cicinelli 1996; T. Franco, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 60-71, n. 4; E. Mœnch, in *Pisanello* 1996, pp. 118-121, n. 18; E. Mœnch, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 95-98, n. 48; Puppi 1996, pp. 24, 26-28; Ventura 1996a, pp. 35-37; Ventura 1996b; Boskovits 1998b, pp. 85, 94 nota 1 e nota 2; Cordellier 1998, pp. 757-758; Franco 1998a, pp. 74-75; Pasetti 1998; Meneghetti 1999, p. 81; Syson, Gordon 2001, pp. 48-55; Algeri 2003; Degenhart, Schmitt 2004, I, pp. 87-124; Villani 2005; Malacarne 2005, pp. 69-85; Benati 2007, p. 82; M.T. Ferrarini, in *Piero della Francesca* 2007, pp. 214-215, nn. 44-45; Ventura 2007; Ventura 2008; L'Occaso 2011a, pp. 104-108, nn. 28-48; De Marchi 2013, pp. 447-449; Jones 2014, pp. 50-51; Meneghetti 2015, pp. 154-159; Bertelli 2017, pp. 267-273; Blass-Simmen 2017, p. 47; Castrichini 2018; L'Occaso 2019, pp. 35-39; De Marchi 2020, p. 397-398; Molteni 2020b; Zagni 2020, pp. 512-513; Bertelli 2022; Signorini in c.d.s.

**6** Per l'aspetto tecnico del ciclo si rimanda al contributo di Sara Marazzani e Vincenzo Gheroldi in catalogo.

**7** *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972; Paccagnini 1972. Quest'ultimo volume fu pubblicato in inglese con la traduzione di Jane Carroll l'anno seguente: Paccagnini 1973. Negli anni successivi Paccagnini dedicò al ciclo di Palazzo Ducale altri due contributi: Paccagnini 1977; Paccagnini 1978.

**8** Paccagnini 1972, pp. 48-49, 243-246.

**9** Lo stesso Paccagnini rileva l'elevato numero di libri in lingua francese registrato nell'inventario del 1407 e la presenza, tra questi, di una serie di romanzi a tema cavalleresco. Al medesimo soggetto doveva essere dedicata la decorazione della trecentesca "saleta Lanzaloti". Paccagnini 1972, p. 46.

**10** Paccagnini 1972, pp. 54-73.

**11** Paccagnini 1972, pp. 52, 66-68.

**12** Paccagnini 1972, p. 49.

**13** Sulle medaglie si vedano cat 14-17.

**14** Si tratta di una serie di contributi pubblicati all'indomani della notizia della scoperta o della mostra del 1972: Chiarelli 1969; Passavant 1969; Chiarelli 1972; Fossi Todorow 1972a; Fossi Todorow 1972b; Pignatti 1972; Tellini Perina 1972; Degenhart 1973a; Degenhart 1973b; Salmi 1973; Chiarelli 1974.

**15** Bertolucci Pizzorusso 1972. Più recentemente l'iconografia del ciclo, in relazione alle tecniche narrative adottate da Pisanello, è stata trattata da: Meneghetti 1999; Molteni 2020b.

**16** Partendo dalla porzione a sinistra del camino e procedendo in senso antiorario sulla parete contigua si leggono le seguenti iscrizioni: "VIII [Mand]ns. li. envoissiez", "V Maliez. de. lespine", "III [Sar] droc [li blans]", "II Arfassart. li. gros", "I [Cab]lor. as. dures. mains". Analizzando dal punto di vista paleografico la scrittura gotica usata nei nomi dei cavalieri nelle sinopie, Adele Bellù ha riscontrato la vicinanza con alcuni registri della Cancelleria dei Gonzaga, in particolare con il registro di spese del 1442. Bellù 1987, pp. 129-130.

**17** Il *Lancelot du Lac* è il romanzo centrale della serie di cinque volumi di cui si compone il ciclo del *Lancelot-Graal*. Per la fortuna in Italia di questo ciclo si veda Molteni 2020a.

**18** Secondo Giuliana Algeri (2003, pp. 70, 72) l'avvio della narrazione è da collocare nell'angolo sinistro della parete con le finestre, in asse con quello che la studiosa ritiene l'ingresso principale della sala, ovvero la porta che oggi si apre sul pianerottolo dello scalone delle Duchesse. Sposando questa ipotesi, Stefano L'Occaso (2011, p. 106) aggiunge che una simile ricostruzione segue fedelmente il racconto, in quanto, arrivando presso la corte del re Brangoire, Bohort passa al di sotto del palco delle dame, ubicato al di sopra dell'apertura indicata. Più recentemente Paolo Bertelli (2022) ha ribadito la tesi avanzata dall'Algeri, riconoscendo Bohort in una figura di cavaliere visibile, nelle foto storiche, nella sinopia a sinistra della finestra, della quale resta oggi lo strappo (inv. statale 2084; su cui si veda L'Occaso 2011a, p. 104, n. 34).

**19** Paccagnini identifica invece i cavalieri erranti con quelli in partenza per la ricerca del Graal. Paccagnini 1972, pp. 63-66.

**20** Alcune tracce nella muratura tra le due finestre sono state lette come indizi della presenza di un camino (Algeri 2003, p. 72), elemento che avrebbe ridotto la superficie destinata a ospitare la decorazione.

**21** Secondo questa lettura, l'eroe è raffigurato al momento dell'arrivo al castello, prima di prendere parte al torneo. Si vedano: Woods-Marsden 1988, pp. 18, 57 (per quale la figura si identifica anche con un Gonzaga); Pasetti 1998, p. 33; Syson, Gordon 2001, p. 53; Molteni 2020b, p. 141.

**22** Degenhart, Schmitt 2004, p. 103. Si veda anche il contributo di Giulia Zaccariotto in catalogo.

**23** Anna Zanoli (1973, pp. 26-27) è la prima a riconoscere che gli emblemi presenti richiamano Gianfrancesco.

**24** Tra un collare e l'altro è inserito un ulteriore elemento emblematico, la calenda o margherita. Quest'ultima impresa, insieme a quelle della cervetta al centro del collare, è stata individuata da Zanoli (1973, p. 27) e Toesca (1973, pp. 362-363), la quale identifica correttamente anche il cane alano che si ripete in alternanza con la cervetta.

**25** Toesca 1973; Toesca 1974; Toesca 1976; Toesca 1977; Toesca 1981. Secondo la studiosa il collare è usato anche come motivo decorativo delle gualdrappe di alcuni dei cavalieri che prendono parte al torneo.

**26** Nel 1416 sono documentati sia un collare con la divisa del sovrano inglese sia un gioiello con un cigno ugualmente legato al medesimo ordine. Toesca 1976, p. 626 e Toesca 1977, pp. 351-352.

**27** Woods-Marsden 1985; Woods-Marsden 1988, pp. 57-60.

**28** La tesi è stata ripresa da Jones 2014.

**29** Si segnalano inoltre vari tentativi di riconoscere dei ritratti nelle figure di cavalieri in alto a sinistra sotto il fregio nella parete del *Torneo* e a destra del baldacchino con le dame nella parete con il camino. Nel primo gruppo sono stati riconosciuti i fratelli Lionello e Borso d'Este, il primo nel cavaliere con i capelli biondi, il secondo nel personaggio a fianco visto di profilo. Si vedano Antonucci 1994 pp. 51-52, per l'identificazione di entrambi gli Este, e Castrichini 2019, pp. 96, 99, per il solo Lionello. Anche per il secondo gruppo, ovvero le due figure che affiancano il moro, i nomi avanzati sono stati quelli dei due fratelli d'Este. Si veda Meneghetti 2015, p. 157.

**30** Paccagnini 1972, p. 244.

**31** Cicinelli 1994-1995, p. 58; Cicinelli 1996, p. 482. Secondo questo autore il nome di Gianfrancesco compare nella gualdrappa del cavallo di questo personaggio. Marcello Castrichini (2018, pp. 94-96) crede di leggere il nome di Francesco I, padre di Gianfrancesco, nel destriero del cavaliere che guida la schiera di combattenti che si lanciano nella mischia in alto a sinistra. Sebbene in entrambe le figure siano riconoscibili delle lettere in carattere gotico, non è possibile confermare che si tratti dei nomi dei due Gonzaga. Commentando la prima figura, Giuliana Algeri (2003, p. 76) sottolinea che il cavaliere è posizionato al di sopra della porta, oggi tamponata, che in origine conduceva all'appartamento di Gianfrancesco.

**32** Zanoli 1973, pp. 26-27; Antonucci 1994, p. 49.

**33** Boskovits 1998b, p. 94 nota 2.

**34** Il primo a evidenziare il legame tra il tema della ricerca del Graal e la reliquia del Preziosissimo Sangue è Jüfen 1975, p. 59.

**35** P.L. Grossi, in *Monete e medaglie di Mantova* 1997, pp. 95-98, 103-107, 111, 113, 115-128.

**36** Molteni 2020b, pp. 141-143; Zagni 2020, p. 512. Entrambi gli autori sottolineano come Bohort appaia associato ai Gonzaga anche nelle raffigurazioni a corredo del manoscritto della *Tavola Ritonda* della Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatino 556), in quanto reca l'emblema gonzaghesco del sole raggiante sull'elmo e un uccello simile al cigno sulla gualdrappa del cavallo.

**37** Si veda Delcorno Branca 1990, pp. 34-36. Secondo Maria Luisa Meneghetti il rapporto tra i Gonzaga e gli Este, reso ancora più stretto dal matrimonio tra Lionello d'Este e Margherita Gonzaga figlia di Gian Francesco, costituisce la chiave di lettura del soggetto del ciclo pisaneliano. La studiosa intravede in Bohort un alter ego di Borso d'Este e interpreta la raffigurazione come un'esaltazione dei meriti militari di quest'ultimo e dei suoi alleati mantovani (Meneghetti 2015, pp. 154-159).

**38** Un bilancio sulla questione della cronologia della sala mantovana in relazione ad altre tematiche legate all'attività di Pisanello è stato tracciato da Dominique Cordellier in chiusura degli atti del convegno svoltosi a Parigi nel 1996, anno che registra due mostre dedicate al pittore nella capitale francese e a Verona (Cordellier 1998).

**39** Oltre alle voci indicate alla nota 14, seguono l'ipotesi di Paccagnini: Gnudi 1977; Cadei 1984b; Cavallaro 1988; Woods-Marsden 1988, pp. 39-46; Jones 2014, pp. 50-51.

**40** Mellini 1972, pp. 53-56; Zanoli 1973, pp. 34-35.

**41** Si vedano i documenti in *Documenti e Fonti su Pisanello* 1995, pp. 105-107, docc. 42-43.

**42** Si veda la nota 25. Riprendendo questa testi, alcuni autori anticipano il *terminus ante quem* al 1442, anno del bando di Pisanello da Mantova: Ferretti 1973, p. 1327; Jüfen 1975, p. 59; Bologna 1977, p. 40 nota 58; Conti 1979, pp. 69-72; Algeri 1987, pp. 60-61, 63, 65; Ventura 1992; Castrì 1993; Antonucci 1994; Schmitt 1995b.

**43** L'ipotesi è avallata dalla somiglianza tra il frammento di figura femminile di Palazzo Venezia (*cat. XII*) e il ciclo mantovano: Boskovits 1973, pp. 25-26.

**44** Boskovits 1988, pp. 16-21; Boskovits 1998, p. 94 nota 1. L'anticipazione agli anni venti è stata ribadita da Padovani (1988, pp. 66-67), sulla scorta dei rimandi pisaneliani intravisti nella decorazione della rocca di Vignola, da Suitner (1989, pp. 214-215), Bandera (1995, p. 217), Benati (2007, pp. 82-83).

**45** De Marchi 1992, p. 213 nota 65; De Marchi 1993b, pp. 297-303; T. Franco, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 69-71; E. Mœnch, in *Pisanello* 1996, p. 121; E. Mœnch, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 98; Degenhart, Schmitt 2004, pp. 121-122; De Marchi 2013, pp. 447-449; De Marchi 2020, pp. 397-398.

**46** Conti 1990, p. 46 nota 7.

**47** Bazzotti 1993, pp. 249-250. Quest'ultimo trova un'ulteriore conferma per una simile cronologia nelle derivazioni pisaneliane riscontrate nella decorazione del palazzo della Masseria a Mantova databili al 1433.

**48** Secondo Ventura (1996b, p. 102; 2007, p. 80) una prima fase, coincidente con l'esecuzione della sinopia rossa, cade entro la visita di Sigismondo nel 1433. I lavori riprendono dopo la decorazione della cappella Pellegrini, quindi alla fine degli anni trenta, e subiscono un'interruzione definitiva quando Pisanello lascia Mantova nel 1442. A questo secondo momento potrebbero risalire le modifiche apportate alla sinopia nera nel disegno del *Torneo* e la stesura del colore.

**49** Sia Algeri (2003, pp. 76, 78) che L'Occaso (2011a, p. 108; 2019, p. 35) ritengono che una prima fase sia compresa tra il ritorno da Roma e la visita del 1433, mentre una seconda venga avviata intorno al 1437 per essere interrotta a causa degli impegni del pittore nella decorazione della cappella del palazzo di Marmirolo.

**50** Da questa ipotesi deriva una datazione tra il 1438 e il 1443, periodo in cui Badile non risulta attestato a Verona: Osano 1987a; Osano 1989, pp. 57-64.

**51** Questa circostanza è evidenziata da E. Mœnch, in *Pisanello* 1996, p. 121; E. Mœnch, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 98.

### Un torneo cruento, una metafora cortese sconvolta dall'ingegno irregolare di Pisanello

“hinnitus audire videmur / Bellatoris equi,  
clangorem horrere tubarum”  
 (“ci sembra di sentire il nitrito del cavallo da  
combattimento, di tremare al suono delle trombe”)

Guarino Veronese, carne latino in onore  
di Pisanello

- Che il capitano di Mantova, Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444), decidesse di consacrare il salone più magniloquente del suo palazzo a un ciclo di storie dei cavalieri della tavola rotonda può sembrare sorprendente e un po' fuori tempo massimo. Le “stanze di Artù” conobbero, assieme alla divorante passione per la materia bretone nei *milieux* signorili ma pure cittadini, un'estrema fortuna a cavaliere fra Tre e Quattrocento, da Frugarolo a Schloß Runkelstein/Castelroncolo, per lo più in castelli e dimore di piacere, ma in fondo era l'ultimo fuoco. I tempi stavano rapidamente cambiando. Anche a Mantova. Fin dal 1423, in sostanziale sincronia coi primi impegni a corte del veronese Pisanello, vi si era stabilito Vittorino da Feltre (1373 o 1378 – 1446), e aveva fondato la prima scuola di ispirazione umanistica, la “Ca' Zoiosa”, dove si sarebbe formato fra gli altri Federico da Montefeltro, a lato di Ludovico II Gonzaga. Lo stesso Pisanello fin da giovane era imbevuto di cultura umanistica, se è davvero lui – come sembra – quel “m(agister) Antonius Pisanus” che doveva restituire a Guarino Veronese (1374-1460) un codice di Cicerone che gli aveva affidato, in occasione di un suo passaggio per Padova, affinché lo consegnasse a un certo maestro Pietro e di cui Guarino parla in una epistola a Zaccaria Barbaro del giugno 1416<sup>1</sup>. Ipotesi affatto convincente perché il grande umanista veronese fu uno dei suoi primi e più autorevoli mentori e forse il primo poeta latino a dedicargli

un carne, perché in quegli anni il pittore lavorava a Venezia, alla decorazione della sala del Maggior Consiglio, al seguito di Gentile da Fabriano<sup>2</sup>.

- Domenica 28 aprile 1415 in piazza San Marco a Venezia si svolse un torneo grandioso, per festeggiare il nuovo doge, Tommaso Mocenigo, un torneo favoloso di cui si parlò a lungo. Secondo Marin Sanudo<sup>3</sup> quasi sessantamila persone assistettero alla sfida fra le compagnie di Niccolò III d'Este (1383-1441) e del più giovane, diciannovenne, Gianfrancesco Gonzaga, capitano di Mantova. Forse anche Antonio Pisano assistette a quell'evento memorabile, senza immaginare che proprio per il signore di Mantova avrebbe un giorno concepito una spettacolare celebrazione delle virtù cavalleresche. Le pitture riscoperte da Giovanni Paccagnini alla fine degli anni sessanta del secolo scorso ci hanno restituito una faccia della medaglia Pisanello, intimamente ambivalente, fra fantasie sensuali e lussuose da una parte, ambizioni intellettuali e fin antiquarie dall'altra. La faccia più oscura e notturna, che alligna le sue radici nell'universo internazionale del più sfrenato gotico cortese. Questa endiadi percorre in maniera continua e sotterranea tutta l'opera, esclusiva e sfuggente, del maestro, ma nel corso degli anni trenta, al seguito anche di viaggi importanti – sicuri quelli a Roma (1431-1432) e poi a Ferrara e Firenze in occasione del concilio (1438-1439) – egli conobbe una maturazione decisiva, per cui prese congedo definitivo da certe predilezioni, anche tecniche e materiche, che trionfano nelle complesse applicazioni pittoriche e metalliche dei murali mantovani, indagate qui accanto con occhio nuovo e diagnostica ragionata da Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani. Chissà, forse i murali perduti nel castello visconteo di Pavia, ammirati nel Cinquecento da Cesare Cesariano (esempio sommo dell'abilità a sfruttare l'intonaco per “ricevere la

splendens et nitens”) e da Marcantonio Michiel (“le pitture nel castello a fresco furono de mano del Pisano, tanto lisce et tanto risplendenti”)<sup>4</sup>, da datare probabilmente verso il 1440, quando egli l'artista è documentato a Milano, facevano tesoro in qualche modo di intuizioni di ambiente e di atmosfera più schiarite, quali sono presagite nei fondali del *San Giorgio e la principessa* Pellegrini, in Sant'Anastasia a Verona, verso il 1436, dopo aver visto a Firenze opere di pittori come Fra Giovanni da Fiesole o Paolo Uccello. Dopo il bando da Mantova, imposto fra il 1442 e il 1443 dalla Serenissima, a seguito della sua arrischiata partecipazione al sacco visconteo di Verona nel novembre del 1439, Pisanello dovette trasferirsi a Ferrara alla corte estense di Lionello e quindi nel 1444 “andar a la maiestà del re”, a servizio del nuovo sovrano di Napoli Alfonso d'Aragona, e a Mantova, dove erano rimaste vuote le “camere et luoghi che solevi tenere qui in corte” (così gli scrive Gianfrancesco l'11 marzo 1444, poco prima di morire<sup>5</sup>), probabilmente non tornò mai più, proiettato com'era verso altri scenari. Un'esecuzione dei murali arturiani in quel decennio è allora del tutto inverosimile, non solo per le sue vicissitudini biografiche, ma perché i tempi erano radicalmente mutati, per tutti, per lui e per i suoi committenti. Gli affreschi della cappella nel Duomo di Verona del canonico Antonio Malaspina, a seguito delle disposizioni testamentarie del 27 maggio 1440<sup>6</sup>, che prevedevano un'integrazione organica con un'ancona lignea che avrebbe intagliato il veneziano Giacomo Moranzon, furono forse l'ultima grande impresa monumentale per cui venne cercato, e che egli non poté eseguire, impossibilitato com'era dal bando veneziano a rientrare nella sua città<sup>7</sup>. Ma in quegli anni #egli# era ormai preso dalla realizzazione delle medaglie onorarie, in una successione incalzante ed entusiasmante, dopo quella seminale per Giovanni VIII Paleologo, concepita a Firenze al tempo del concilio, nella primavera del 1439<sup>8</sup>: un genere di modellazione propriamente pittorica, in cui poteva mettere in campo tanto la sua acutezza ritrattistica quanto la sottigliezza dell'*inventio* dei rovesci, assicurandosi per entrambe le virtù il plauso degli umanisti e la fama di corte in corte. Allora non avrebbe avuto nessun senso attardarsi a impalcare le narrazioni strabilianti dei cavalieri erranti, persi fra valli e boschi per esaudire i loro voti efferati, o a sciorinare mischie crudeli fra armi rilucenti e rutilanti stendardi, sotto lo sguardo trepidante di pallide dame.

- Non può essere questa la sede per riprendere sistematicamente le fila del dibattutissimo e ormai annoso problema della datazione, affatto incerta e indiziaria, di queste pitture. Qui accanto Michela Zurla offre un utile riepilogo delle diverse posizioni della critica nel merito. Un punto di vista per me equilibrato è quello offerto da Tiziana Franco nel 1996, nella monografia su Pisanello curata da Lionello Puppi, che resta la sintesi migliore sui murali mantovani<sup>9</sup>. Al di là delle argomentazioni di contesto, legate alla biografia stessa di Pisanello e alla mutazione del clima culturale fra quarto e quinto decennio, sono però i ragionamenti stilistici, quelli messi in campo autorevolmente da conoscitori del calibro di Miklós Boskovits e di Luciano Bellosi<sup>10</sup>, a offrire delle coordinate da

cui non si può prescindere. Entrambi gli studiosi rilevavano la presenza di morbidezze pittoriche e stilemi gentiliani, superati in una resa di volumi e scorci più individuati nel frontespizio della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona, verso il 1436, per tanti versi ancora in linea con la decorazione, pur più antica, del cenotafio Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona, verso il 1424-1426. La data da loro perorata era dunque verso il 1430, se non prima. Da parte mia vorrei almeno richiamare, in aggiunta, le affinità impressionanti col frammento di affresco del Museo nazionale di Palazzo Venezia, raffigurante una *Testa muliebre* (cat. II), per cui ho cercato di corroborare le ragioni di una provenienza dal ciclo di *Storie di san Giovanni Battista* sul muro destro della navata centrale della basilica di San Giovanni in Laterano, a cui il maestro veronese attese fra il 18 marzo 1431 e il 29 febbraio 1432<sup>11</sup>. Si tratta di un frammento impoverito di alcune finiture, ma sicuramente autografo. La donna, incrinata dall'espressione malinconica, esibisce una sofisticata acconciatura, tesa da un cercine per mostrare la fronte bombata. Non può venire dal *Banchetto di Erode*, perché era parte di una folla, dietro di lei e più in alto di lei era una figura maschile, di cui resta il cinturone basso della giornea verde riccamente rivestita di pelliccia, cinturone delineato con pennello veloce, ma che era in rilievo gessoso, verosimilmente dorato, come provano alcuni resti, con una predilezione per tessiture materiche tridimensionali che caratterizza fittamente il *Torneo* mantovano. Per questo ho ipotizzato che venga dalla *Predica del Battista ai neofiti*.

- Col problema della datazione si intreccia quello dell'incompiutezza, su cui tornano a ragionare qui accanto Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani. Per me restano fondamentali le osservazioni di Alessandro Conti e di Boskovits<sup>12</sup>, per cui la cosiddetta sinopia rossa pur essendo un arriccio predisposto per essere completato da un intonachino presenta un disegno monocromo a pennello rosso e bruno (nelle figure dei cavalieri e nei *tituli*) insolitamente accurato, rapido ma pensato per essere in vista e in qualche modo accettabile per una fruizione provvisoria. I *tituli* in particolare sono propri di una pittura esposta e non di uno strato preparatorio: così precisi, nomi e numeri, da aver permesso a Valeria Bertolucci Pizzorusso di identificare il soggetto preciso in una storia marginale del *Lancelot du Lac*, relativa a Bohort, nel torneo al *Chastel de la Marche* e nei voti conseguenti di dodici cavalieri, cinque dei quali qui enumerati<sup>13</sup>. Alla luce di ciò nella scena del torneo i gradi differenziati di finitura con il colore, la “scisa” e le applicazioni metalliche in stagno e oro, molte *delle quali* previste dall'incisione e non applicate, a macchia di leopardo, in maniera decrescente verso il basso e verso il centro, andranno comunque spiegati con l'esigenza di garantire leggibilità e presentabilità complessiva all'opera, secondo parametri di gusto, sul finito e il non finito, molto diversi da quelli nostri. Non si trattò insomma di un'interruzione improvvisa – come per la morte o per il bando del pittore – ma di un'incompiutezza programmata e governata, con tutto l'empirismo e l'abilità di cui Pisanello era capace. Non si vuole negare che l'arriccio

fosse una soluzione *pro tempore* e necessitasse di un completamento, ma richiamare la mentalità molto remota dalla nostra degli uomini del basso Medioevo, avvezzi a convivere con cantieri perennemente *in fieri* e allestimenti precari, capaci di apprezzare anche opere parziali e in attesa di completamento. Di fatto l'intonachino su quelle pareti non venne mai steso e quindi per ragioni congiunturali, per altre priorità e per gerarchie di interesse mutate, così restarono per vari anni in vista i murali cavallereschi del Pisanello, in uno degli ambienti più prestigiosi del palazzo. E questo è un dato storico su cui riflettere.

- Ci sono degli aspetti paradossali. Pisanello su muro, tanto nel cenotafio Brenzoni quanto nel frontespizio Pellegrini, rifinisce con cura maniacale dettagli minuti, che da lontano non potevano essere apprezzati in alcun modo, quasi a voler alimentare il mito di una bravura mimetica ineguagliabile, che si intuiva soltanto nella sua infinitesima elaborazione, proiettata com'era in una dimensione esclusiva e inatingibile, davvero aristocratica! Di tali prodigi si doveva favoleggiare, erano esercizi offerti quasi più all'*ekphrasis* degli umanisti che alla fruizione diretta dei più. A Mantova egli dovette cambiare passo, efficientare un risultato che potesse soddisfare il suo committente e la funzione per cui voleva decorare questo salone grandioso in maniera ammirevole. Non deve poi sorprendere che non sia tornato a lavorarvi, una volta passata l'occasione per cui era stato predisposto. Per certi versi si tratta di un registro differente, dove un artista come lui doveva dimostrare anche bravura e velocità: un po' come Simone Martini nel *Castello di Montemassi con Guidoriccio da Fogliano* per la sala del Mappamondo in Palazzo Pubblico a Siena, modernamente oggetto di clamorosi equivoci da parte di una storiografia idealistica, incapace di relativizzare lo stile e la tecnica alla funzione e ai contesti. Non sorprenda allora se l'umanista spezzino Bartolomeo Facio alla metà del Quattrocento dell'attività mantovana del Pisanello non ~~ricordi~~ **ricordasse** questa sala, ma solo – più importanti – una cappella affrescata e dei dipinti su tavola (“Mantuae aediculam pinxit, et tabulas valde laudatas”)<sup>14</sup>.

- Il punto critico è rappresentato dall'intonaco con il palco superiore dove il volto di due donne è dipinto a fresco, su due giornate distinte, mentre il loro stesso busto e tutto il resto del baldacchino è solo disegnato, con tratteggio veloce ocraceo; la metà sinistra del podio, diversamente angolata e meno in vista, è disegnata in maniera più sommaria, su un intonachino dalla superficie meno smaltata<sup>15</sup>. Il tutto si sovrappone poi alla cosiddetta sinopia rossa, dove è delineato il livello inferiore del palco, foderato di stoffe sontuose con l'impresa del cane alano, con notevoli correzioni nella porzione superiore, financo nelle dimensioni maggiori delle figure. Questa è probabilmente l'ultima cosa che è stata dipinta, ma non è giustificata la ricostruzione offerta dal restauratore Marcello Castrichini<sup>16</sup>, per cui i lavori sarebbero iniziati dalla parete nordoccidentale e ~~avrebbero~~ terminate dirimpetto sulla parete del torneo, proponendo una progressione del tutto illogica verso crescenti misure di compiutezza. A livello degli strati preparatori di

intonaco dipinto non esiste un punto di sutura verso l'angolo nordorientale che lo dimostri, mentre le giornate di intonachino dipinto, fra torneo e palco, procedono da destra verso sinistra, in continuità con la parete maggiore. Qui peraltro è la cesura più appariscente, quella che vede interrompersi, anche nel primo intonaco, la sinopia nera, e subentrare (ma, ripeto, non c'è punto di contatto, per la caduta degli intonaci) a sinistra quel disegno rosso abbastanza accurato che poi caratterizza interamente le pareti nordorientale e nordoccidentale. Questa cesura corrisponde al punto dove la scena del torneo finisce di debordare sulla parete lunga e si interrompe in alto il fregio araldico delle due esse. Qui potrebbe esserci stata un'effettiva, importante interruzione e poi ripresa del lavoro. Il trattamento così diversificato può dimostrare l'ipotesi di due *tranches* ben distinte e quella più legata al linguaggio di Pisanello negli anni venti riguarda la parete di fondo del torneo.

- Come aveva suggerito Alessandro Conti, la visita a Mantova di Sigismondo di Lussemburgo (1368-1437), nel settembre del 1433<sup>17</sup>, potrebbe essere stata la ragione di questo allestimento e anche di un suo parziale completamento affrettato. Signorie agli albori come quella dei Gonzaga, ancora semplici *capitanei*, erano appese al filo della legittimazione imperiale e di importanza capitale **era** la prospettiva di poter ospitare il re dei romani e re di Boemia, sceso in Italia da Basilea nell'autunno del 1431 (da anni si aspettava che cogliesse l'occasione opportuna, mediando fra fiorentini/veneziani e milanesi, per scendere a Roma e farsi incoronare imperatore, e ora, a marzo, era stato eletto il nuovo papa veneziano, Gabriele Condulmer, col nome di Eugenio IV)<sup>18</sup>. Finalmente Gianfrancesco venne nominato marchese (già a Parma il 6 maggio 1432, e confermato a Mantova nel settembre del 1433). Il 26 luglio 1432 Pisanello chiese un salvacondotto a papa Eugenio IV per lasciare Roma, dove stava lavorando agli affreschi di San Giovanni in Laterano, con i suoi “socio et familiares” (sei, a cavallo e a piedi)<sup>19</sup>. La seconda *tranche* di lavoro nella sala arturiana, quella delle cosiddette sinopie rosse e del palco delle damigelle, potrebbe allora essere la ragione di un ritorno a Mantova, e averlo impegnato fra l'autunno del 1432 e l'estate del 1433. O forse anche per l'intera impresa. Un primo momento potrebbe essere a monte della sua calata romana, nella primavera del 1431 (il primo pagamento per San Giovanni in Laterano è del 18 marzo), al servizio ancora di papa Martino V Colonna, per riprendere l'immane impresa lateranense, lasciata interrotta dal suo maestro Gentile alla morte, nell'autunno del 1427. Il 18 maggio e il 24 giugno 1430 Pisanello è citato in due atti veronesi<sup>20</sup>, per cui potrebbe aver intrapreso i murali cavallereschi mantovani a cavallo fra il 1430 e il 1431.

- Il completamento selettivo ha vistosamente privilegiato la scena del torneo rispetto a tutto il resto, tanto che potremmo dire che la storia seguente è quasi un'appendice e che il tema dominante non è propriamente narrativo, assolutizzando in maniera iperbolica la *grande mêlée*<sup>21</sup>. Questa scelta si spiega con la percezione privilegiata della sala, offerta ai visitatori dall'angolo nordoccidentale. Una piccola porta, in fondo alla parete sudoccidentale, dava accesso al ballatoio esterno lungo tutto il palazzo del Capitano. La ricostruzione di una scala di accesso esterna collegata a quest'ultimo<sup>22</sup> è probabilmente infondata, come mi fa notare Stefano L'Occaso, non essendo indiziata né da tracce materiali sulla muratura né da documenti. Se l'accesso era più stretto e tortuoso, dagli appartamenti del palazzo trecentesco, ancora maggiore doveva essere l'effetto di sorpresa nel passaggio a un salone improvvisamente così grandioso, e del resto anche per ragioni di sicurezza gli accessi non erano agevolati. Che la lettura principiasse dal capo opposto del varco di accesso principale, dall'esterno, è del

tutto canonico, tanto nei grandi cicli narrativi delle basiliche romane e delle loro infinite derivazioni, quanto nelle *camerae pictae* profane. Ad esempio nella camera dei pianeti e delle arti liberali a palazzo Trinci, a Foligno (bottega di Gentile da Fabriano, 1411-1412), gli ingressi erano due (una terza porta è stata aperta dopo), uno dalla via coperta di collegamento col Duomo, l'altro, quello principale, dalla loggia con le *Storie della fondazione di Roma*: da qui si entrava e si inquadrava di fronte, a destra del camino, l'*incipit* del ciclo dei pianeti (nonché età dell'uomo, ore del giorno, giorni della settimana) col carro della Luna. Anche nel castello di Andreino Trotti a Frugarolo (circa 1397), la narrazione della “camera Lanzaloti”, in cima alla torre, iniziava dal punto diametralmente opposto rispetto alla porta di accesso, anche in questo caso con una scena di torneo in cui si ~~distinse~~ **distingueva** Lancillotto, notato dalla regina Ginevra, e **che** procedeva in senso antiorario<sup>23</sup>.

- Un aspetto comune a queste camere profane è l'illusione panottica, come si vede negli arazzi di soggetto cavalleresco stesi alle pareti del tinello dove ha luogo il banchetto di capodanno, nella celebre miniatura del mese di *Gennaio* delle *Très riches heures* del duca di Berry, dei fratelli Limbourg<sup>24</sup>. Pure Gentile da Fabriano, nella citata sala dei pianeti e delle arti liberali, a Foligno, cercò di annullare la cesura fra le pareti, al punto di dipingere il clipeo con l'*Hora sexta* e l'*Adulescentia* a cavallo fra la parete sudorientale e quella sudoccidentale, fra Giove e Venere. Anche nella *camera picta* della rocca di Spoleto le scene girano sull'angolo, da una parete all'altra. Pisanello nella sala mantovana sviluppò questi espedienti all'ennesima potenza. Il fatto che la zona completata a colore sbordi su entrambi i lati della parete focale, al fondo della sala, per ~~vedere~~ **rappresentare illusionisticamente** da una parte il palco delle donne che assistono alla mischia, dall'altra la folta bosaglia da cui vengono fuori i cavalieri. Serviva a suggerire un senso di dilatazione dello spazio **illusionistico** e una percezione avvolgente, diremmo oggi immersiva.

- I tornei erano ampiamente praticati lungo tutto il Quattrocento. Basti ricordare quelli famosi che si svolgevano in piazza Santa Croce a Firenze, cui parteciparono i giovani Lorenzo e Giuliano de' Medici, fra settimo e ottavo decennio. Si trattava di sport energici e violenti, ma non così sanguinari, nulla avevano a che spartire coi combattimenti bellici. Prendiamo alcune raffigurazioni verso l'anno 1400, come quella a Schloß Runkelstein/Castelroncolo, castello dei Vintler sopra Bolzano<sup>25</sup>, o come quella nella *camera picta* in una torre angolare del cassero albornoziano di Spoleto, episodio di un ciclo tratto dal *Teseida* di Boccaccio, affrescato dal Maestro della Dormitio di Terni<sup>26</sup>. Nel primo caso due schiere di cavalieri si fronteggiano in maniera abbastanza chiara, da una parte e dall'altra, al suono di una chiarina, di un trombettiere a sinistra, mentre a destra le donne assistono dagli sporti lignei di un castello. Nel secondo caso si ha piuttosto l'impressione di una mischia inestricabile, affondata nella cavea di una sorta di anfiteatro, col pubblico assiepato lungo il recinto, diviso in donne, uomini e bambini. In ogni caso anche lo scatenarsi di scontri senza risparmio di colpi è ordinato in spazi circoscritti, in una regolare messa in scena. Pure nella tradizione miniatoria i tornei sono racchiusi in spazi precisi e il palco di chi assiste li circonda tendenzialmente da tutti i lati, a chiarire che non di battaglia in campo aperto si tratta.

- La cosa forse più sorprendente del torneo illustrato da Pisanello è che non ha un luogo delimitato, si propaga in tutte le direzioni, e in esso regna apparentemente una caotica commistione, per cui si fatica anche a capire chi si stia battendo e contro chi, cavalcando alla lancia o nel corpo a corpo alla spada, chi si stia preparando, chi abbia già

combattuto. Coesistono, par di capire, temporalità distinte, con un voluto effetto stordente. Come ha scritto Ilaria Molteni “l'abbondanza e la varietà degli elementi figurativi, nonché la molteplicità di punti vista adottati, fanno sì che sia impossibile avere una comprensione della scena a primo colpo d'occhio”<sup>27</sup>.

- La nostra percezione ora è menomata da lacune, incompiutezze e alterazioni, è più frammentaria di come doveva essere in origine. Le macchie di verde si sono scurite, mentre al vertice il morellone era pensato come base per l'azzurrite, contro cui doveva stagiarsi il fregio col collare Lancaster della doppia S col cigno identificato da Ilaria Toesca<sup>28</sup>, spolverato ma non dipinto, ora semplice *silhouette* in chiaro. Luciano Bellosi<sup>29</sup> ha giustamente messo in risalto come la concezione spaziale sia ancora fortemente rampante, lontana dagli assaggi di lontananze digradanti presenti nel *San Giorgio* e la *principessa* Pellegrini, dove il morellone del cielo si limita alla sezione alta e si interrompe in basso per permettere l'illusione di un orizzonte schiarito e in qualche modo atmosferico. Nondimeno va colta una progressiva decrescita delle proporzioni di cavalieri e destrieri, fra il primo e il secondo e il terzo piano, dove la mischia si fa più fitta nella zona centrale della parete, mentre sul davanti abbiamo figure più grandeggianti e meglio isolate. L'intera parete è percorsa da più tensioni. Una piramidale, come un cuneo che penetra al centro e verso l'alto, stretto a sinistra dalla carica dei cavalieri con le lance in resta, al suono delle chiarine, e a destra da una fitta bosaglia, dove si aggira una famiglia di leoni, a bilanciare un primo piano in cui dovevano caracollare personaggi più di parata, come il nano dalla veste tricolore con ricamata l'impresa del batacchio e un cimiero impennacchiato più grande di lui. In questa zona è la maggiore variante rispetto alla sinopia, che prevedeva una figura incedente di cavaliere con un vistoso copricapo foderato di pelliccia, dalle tese amplissime, certo incomodo per partecipare al combattimento, identificato talora con Bohort<sup>30</sup>. In mostra sarà presente un disegno autografo e bellissimo della Fondation Custodia di Parigi con un cavaliere dal copricapo analogo (**cat. XI**). Da sempre questo personaggio ha attirato l'attenzione, ispirando l'idea non dimostrabile che vi si volesse omaggiare lo stesso Gianfrancesco. C'è allora anche una tensione diagonale che attraversa obliquamente la parete, dal fondo a destra al primo piano a sinistra, ritagliando in qualche modo due regioni digressive: a sinistra in alto, con un gruppo che forse si sta preparando, fra cui spiccano tre cavalieri a capo scoperto e uno che si sta sistemando, quindi due trombettieri che suonano la carica; a destra in basso quelle figure in parata di cui si diceva. Il *clou* degli scontri non è esattamente al centro, ma un po' più a sinistra, in corrispondenza del brano con le lance che si spezzano in aria, suggerendo in qualche modo uno sfondamento contro il cielo, oltre le sagome ora appena discernibili delle fronde arboree. Più a sinistra perché la scena sborda sulla parete limitrofa, senza soluzione di continuità, e il palco delle donne che assistono è da questa parte, mentre dall'altro lato i cavalieri si perdono, inghiottiti da una fitta bosaglia e da rupi scoscese, a foderare l'angolo meridionale del salone. Come si è detto la percezione iniziale e privilegiata era pensata dall'angolo nordoccidentale, opposto a quello sudorientale, di cerniera fra il palco e la *grande mêlée*.

- Ripartiamo dal baricentro dell'intera composizione e rintracciamo quella diagonale che penetra verso l'alto e verso il fondo, a destra, suggerendo inattese e suggestive lontananze. Un cavaliere si sta lanciando pieno di foga nonostante la sua lancia sia drammaticamente monca, e dall'altra un altro armato si sta rovesciando all'indietro, sembra sul punto di disarcionarsi, anche se non si vede cosa l'abbia colpito. In

mezzo, a terra ci sono resti sparsi di manopole, ginocchiere, spallacci, ecc. e una figura riversa, virtuosamente scorciata da dietro, scoprendo le brache. Risalendo verso destra un boschetto giustifica un salto di scala verso un gruppo che si sta battendo. Ci colpisce in un angolo un cavaliere che sembra distrarsi dal movimento della sua stessa destra, con la spada sguainata verso il basso, e sotto la celata i suoi occhi ci fissano intensamente: come in certi film di Manoel de Oliveira, quando un protagonista si astraе da una scena collettiva, guarda in macchina e ci parla! Da lì principia una fitta boscaglia, al cui estremo si affaccia il leone solitario, ma a ben vedere le incisioni avevano delimitato le sagome di armati che spariscono nel folto della vegetazione e risbucano decisamente più piccoli e in schiere nutrite, al fondo, oltre le chiome degli alberi. Qui alcuni cavalieri in arme erano stati previsti più a sinistra, risparmiando l'intonaco, mentre a destra gli elmi frontali, che fanno appena intravedere gli occhi, se non sono di profilo, sono tutti incisi dopo aver steso il morellone di base per l'azzurrite, con un pentimento che attesta un'elaborazione tormentata e costantemente *in fieri*. Altre lance, più piccole, oltre uno standardo al vento, sbucano in alto a destra, come se altri paladini ancora dovessero giungere, da dietro i monti, da lontano.

- Se si osserva la sinopia va detto che queste direttrici e la decrescita di proporzioni verso l'alto sono meno evidenti, **#a#** segno che Pisanello si chiarì le idee su questo punto nel corso del lavoro stesso, con aggiustamenti empirici, nel suo stile. Tutta la parte alta a destra è poi mancante e quindi non si può sapere come egli l'avesse progettata inizialmente, ma a colpo d'occhio è chiaro come la terza parte della composizione, a destra, fosse estranea alla mischia, popolata da figure di cavalieri più diradati, in incasso da parata, fra cui si isola quello dal cappello dalle larghe tese. Per cercare di dare una *ratio* a invenzioni che probabilmente gli crescevano fra le mani, brano a brano, si noti poi come abbia usato un pennello a rosso di sinope per schizzare la carica che procede dall'alto a sinistra, e un altro più marrone per gli scontri sottostanti. A destra poi le figure, abbozzate in terra di sinope, sono riprese con larghe pennellate scure, per evidenziare forse la loro importanza, come per le zampe anteriori e per la sagoma posteriore di due destrieri lanciati all'attacco, in alto a sinistra, al limite fra i due gruppi. Tratti zigzaganti velocissimi alludono infine alla vegetazione, disposta in diagonale, che delimitava questa parte dal resto, dall'afflusso dei cavalieri rimpiccioliti in alto a destra.

- Se si osserva il rilievo delle pezzature di intonaco elaborato da Castrichini<sup>31</sup>, si vede che il lavoro sarebbe iniziato proprio da quest'angolo, in alto a destra, propagandosi verso sinistra e verso il basso, nonché verso destra, nella parete lunga adiacente. Questa zona aspra e selvaggia, giocata a cavaliere fra muro corto sudorientale e muro lungo finestrato sudoccidentale, era pensata fin dall'inizio, forse con l'idea di far procedere i cavalieri in ordine sparso da questo mondo oscuro e incerto. Qui si doveva notare molto bene il leone impietrito

nel suo sguardo frontale, e poco sotto la leonessa china ad accudire i suoi piccoli. Questa immagine stupenda, fra i vertici dell'intera sala (**tav. VI**), alimenta un contrasto programmatico, perché la morte qui si confronta e si intreccia con la vita, il pericolo estremo con la protezione materna, la violenza ferina con la tenerezza istintiva. Inutile cercare simbologie univoche o significati didascalici, anche se è suggestivo pensare che lì accanto, sulla parete lunga, fra le due finestre, era probabilmente raffigurata la conclusione del ciclo, una scena cortese, la figlia del re Brangoire che riesce a sedurre il guerriero vincitore, Bohort, sotto la sua tenda. Si è speculato su possibili allusioni epitalamiche, nell'incertezza peraltro che questa fosse effettivamente la scena lì dipinta. Se, come credo, questa decorazione venne intrapresa in vista del passaggio a Mantova di Sigismondo di Lussemburgo, incoronato finalmente imperatore a Roma il 31 maggio 1433, va ricordato comunque che la svolta politica impressa dall'elevazione dei Gonzaga a marchesi, si da inquartare nello stemma oltre ai leoni di Boemia le aquile imperiali, corrispose all'avvio di fortunate alleanze matrimoniali, che forse saranno state concordate proprio in questa sala: il 12 novembre 1433 nella cattedrale mantovana la nipote dell'imperatore, Barbara di Brandeburgo (1422-1481), si unì al figlio primogenito ed erede Ludovico II (1412-1478); nel 1435 la figlia Margherita (1418-1439) venne data in sposa a Lionello d'Este (1407-1450), figlio del marchese di Ferrara Niccolò III.

- Il torneo cavalleresco svoltosi al *Chastel de la Marche*, indetto da re Brangoire, episodio minore del *Lancelot du Lac*, è evidentemente un pretesto per il pittore, che carica di allusioni potenti questa scena straordinariamente complessa e intricata. Raramente in pittura è stata avviata una riflessione così deflagrante sulla violenza umana e l'ambientazione accidentata, sommosa al suo interno da tensioni contraddittorie, potenzia l'icastica forza di tanti fotogrammi, di tanti dettagli ben noti. Nell'incastrare scontri violenti e figure sparse Pisanello perseguì una doppia sfida, a cui era sospinto dagli umanisti suoi apoleteti e a quelle date in sostanza dal suo *supporter* principale, da Guarino Veronese<sup>32</sup>: la sfida a una mimesi della natura che non si appuntasse solo sulle verità fenomeniche tanto care al pittore e in cui la sua eccellenza era fuori discussione, ma alla varietà degli affetti e a una percezione sinestetica. Ecco allora che occhi trepidanti e gesti esitanti si alternano a colluttazioni feroci. Ecco allora l'insistenza sulle froge dilatate e i morsi digerignanti dei cavalli, come se li si sentisse nitrire, sulle gote gonfie dei trombettieri che suonano le chiarine chiamando allo scontro, sui segmenti di lance che volteggiano in aria, facendo quasi sentire lo schianto con cui si sono spezzate. Pisanello perseguì consapevolmente la sfida di rendere i rumori stessi, nutrito della consapevolezza umanistica dell'esigenza della pittura di superare se stessa e di gareggiare con l'*ekphrasis* letteraria, che decretò la sua fama nel mondo delle corti. I versi di Guarino, forse scritti già verso il 1427<sup>33</sup>, nella loro iperbole sono allora significativi. Non solo egli esalta la capacità dell'artista di descrivere gli animali e gli uccelli, ma pure l'abilità temeraria nel riuscire a evocare le diverse ore del giorno e le diverse stagioni, nel trasmettere sensazioni uditive e sinestetiche: “Seu volucres seu quadrupedes, freta saeva quietaque / Aequora describis, spumas albere, sonare / Littora iuremus; sudorem tergere fronte / Tento laboranti; hinnitus audire videmur / bellatoris equi, clangorem horrere tubarum” (“Tu descrivi sia gli uccelli sia i quadrupedi, le onde selvagge e le acque quiete, giureremmo che la schiuma del mare biancheggia, che le spiagge risuonino; provo ad asciugare il sudore dalla fronte di chi si affatica; ci sembra di sentire il nitrìto del cavallo da

combattimento, di tremare al suono delle trombe”).

- Poco dopo a Firenze Paolo Uccello, che per alcuni anni, almeno fra il 1427 e il 1431, aveva risieduto a Venezia<sup>34</sup>, dipinse per un ambiente del palazzo di Leonardo di Bartolomeo Bartolini Salimbeni (1404-1479) tre scene di battaglia, ispirate alla Rotta di San Romano, fortunosa vittoria dei fiorentini sulle truppe del Visconti, il 1º giugno 1432, strappata al pelo grazie all'apporto di due condottieri, Niccolò da Tolentino e Michelotto da Cotignola. Le tre famose tavole, ora divise fra gli Uffizi, il Louvre e la National Gallery di Londra, dipinte verso il 1438, ritraggono eventi bellici come fossero tornei cavallereschi, con esibizioni di pennoni e costumi, scorci acrobatici, figure in posa e scontri ben recitati. Quella battaglia non fu del resto così decisiva e la valenza politica

propagandistica della serie era assai relativa, specie ora che sappiamo, grazie agli studi di Francesco Caglioti<sup>35</sup>, che non era destinata alla casa vecchia dei Medici, ma a quella di loro fedeli e facoltosi settatori, i Bartolini Salimbeni, i quali nella corte avevano collocato su colonna la statua bronzea di *Eros-Attys* di Donatello, a corrispettivo del *David* di palazzo Medici, ma con valenza squisitamente erotica e privata, colta e paganeggiante, anziché civica. All'inverso il torneo del Pisanello, destinato a un salone di udienza del futuro marchese di Mantova, in apparenza arredato con leggere illustrazioni di materia bretone, ci racconta la brutale durezza della guerra, a cui anche i Gonzaga come capitani di ventura erano ben avvezzi, diversamente dai *citoyens* fiorentini, sotto specie di un duello cavalleresco.

**1**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 17-18, doc. 2

**2**  
Che a Padova Pisanello fosse di casa potrebbe essere suggerito da un documento, l'atto di stima di un San Michele dipinto da Jacopo Bellini, il 19 aprile 1430, in cui compare come perito un "magister Antonius pictor de Verona habitator Padue", a lato di Michele Giambono (*Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 42-43, doc. 11). Come mi segnala Tiziana Franco questa identificazione è però improbabile. Più facilmente si trattava di Antonio di Pietro, nipote di Altichiero, originario di Verona (su cui cfr. De Marchi 2002).

**3**  
Cfr. Sanudo 1494 circa, coll. 894-895.

**4**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 194-196, doc. 98, e 198-199, doc. 101.

**5**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 119-120, doc. 51.

**6**  
Cfr. *Documenti e fonti* 1995, pp. 82-85, doc. 31.

**7**  
La prova che il canonico intendesse affidare le pitture a Pisanello viene dalla brillante identificazione di un disegno del Louvre come progettuale per la medesima impresa, in concordanza con il dettato testamentario, da parte di Dominique Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 356-357 n. 238). Nel testamento si fa il nome dello scultore, ma non quello del pittore: non lo si poteva fare, probabilmente, per gli strascichi dei torbidi veronesi a cui egli aveva preso parte, sei mesi prima.

**8**  
Per la genesi stessa della medaglia onoraria pisanelliana credo abbiano svolto un ruolo di stimolo decisivo, ben più dei moderati precedenti carraresi di Francesco il Vecchio e Francesco Novello, le due medaglie d'oro (di cui sono note derivazioni in bronzo) con Costantino il Grande ed Eraclio I che il duca di Berry fece realizzare nel 1402 come dono per l'imperatore di Costantinopoli Manuele II Paleologo, dopo la sua visita a Parigi nel 1400, e che sulla base di una serie di confronti minuti di tanti dettagli vanno riferite agli stessi fratelli Limbourg, che principiarono la loro carriera parigina come orafi. Giovanni VIII Paleologo, figlio di Manuele II, le avrà portate con sé durante il viaggio a Ferrara e poi a Firenze per il Concilio, e dall'imitazione di quel modello, mirabile anche nel rapporto tra l'effigie in profilo (Eraclio) o cavallo (Costantino) sul dritto e i trionfi allegorici sul rovescio, l'artista veronese avrà tratto il primo spunto per l'invenzione della medaglia del Paleologo (cfr. Weiss 1966; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 209-210 n. 119; Beschi 2004).

**9**  
T. Franco, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 60-71, n. 4.

**10**  
Boskovits 1973, pp. 25-26, e 1988, pp. 16-21; Bellosi 1992.

**11**  
Per i documenti romani cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 45-46, doc. 13, e 48-50, doc. 15. Affinità già messe in valore da Boskovits 1973, pp. 25-26. Cfr. A. De Marchi, in *Apogeo e fine del Medioevo* 2017, pp. 398-404 n. 118; De Marchi 2020.

**12**  
Conti 1990, p. 46 nota 7; Boskovits 1988, pp. 16-21.

**13**  
Bertolucci Pizzorusso 1972 **ed. 1989**.

**14**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 162-167, doc. 75.

**15**  
Cfr. Castrichini 1996, pp. 56-58.

**16**  
Castrichini 1996, pp. 39, 41-45.

**17**  
Conti 1990, p. 46 nota 7 (Conti proponeva in alternativa anche i festeggiamenti per la "pace del 1427" – per la verità ci furono due armistizi nelle belligeranze fra Venezia e Milano in cui era coinvolto il Gonzaga, il 30 dicembre 1426 e nell'aprile del 1428, ma assai precari).

**18**  
Sono convinto che anche l'accelerato e ambizioso allestimento pittorico nelle camere del palazzo di Ugolino III Trinci a Foligno, fra il 1411 e il 1412, sia legato alle aspettative di un passaggio sulla via di Roma di Sigismondo, che allora girava nel Norditalia, e della conseguente legittimazione per i Trinci.

**19**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 48-50, doc. 15

**20**  
La prima è una delle aggiunte più importanti al codice diplomatico curato nel 1996 da Dominique Cordellier e Gian Maria Varanini (*Documenti e fonti su Pisanello* 1995), a opera di Claudio Bismara (2012): è un atto di vendita in cui Pietro da Sacco, intrigante personaggio trapiantato per lunghi anni a Parigi, professore di teologia e bibliofilo, cede per ben 310 ducati ad Antonio Pisano due "mappae mundi" su pergamena, due mappe della terra e del cielo miniate (una di maggior valore, "picta preciosissimis coloribus et auro figurata"), e un"ecclesiola", un modelletto in legno di una chiesa. Il da Sacco, che probabilmente ebbe un ruolo nell'aggiornamento internazionale della stessa cultura figurativa del Pisanello fra secondo e terzo decennio, nell'inverno del 1430 si trasferì a vivere a Roma, dove morì nel 1433 e secondo Bismara potrebbe aver agevolato la stessa trasferta romana del Pisanello, poco dopo. Il 24 giugno 1430 l'artista è testimone per l'acquisto di una casa da parte della sorella Bona (Bismara 2012, p.14).

**21**  
Ilaria Molteni (2020**b**) ha messo in valore l'eccezionalità di una narrazione riferita a un segmento temporale assai compresso, del tutto priva di scansioni e riquadri, diversa da ogni altro ciclo figurativo arturiano, mirante nella scena del torneo a rendere diacronia e simultaneità di una molteplicità di foci narrativi.

**22**  
Woods-Mardsen 1988, pp. 1 e 16, fig. 1; Soggia 1995.

**23**  
Cfr. *Le stanze di Artù* 1999.

**24**  
Cfr. De Marchi 2013.

**25**  
Cfr. *Schloß Runkelstein* 2000; *Artus auf Runkelstein* 2014.

**26**  
Cfr. De Luca 2013.

**27**  
Molteni 2020**b**, p. 134.

**28**  
**Toesca 1974; Toesca 1976. [Mancano tra le fonti indicate. Sono A frieze... e More about the Pisanello Murals at Mantua?? (titoli già in bibliografia generale)]**

**29**  
Bellosi 1992.

**30**  
Woods-Mardsen 1988, p. 18.

**33**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 36-42, doc. 10.

**34**  
Cfr. De Marchi 2019.

**35**  
Caglioti 2001.

**31**  
Castrichini 1996, pp. 60-61, fig. 58. Come mi fanno notare Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani la finitura a secco, che ebbe comunque una parte preponderante, non solo per l'applicazione dei metalli ma anche per i completamenti cromatici sugli incarnati, sul vello dei cavalli, sui foderi in cuoio di elmi e guanti, potrebbe aver seguito anche altre sequenze. Il rilievo da loro elaborato mostra come il livello di finitura maggiore, attestato dalle applicazioni dei metalli (individuato anche grazie alle tracce di mordente), scenda maggiormente nella zona centrale della parete del torneo. Ciò suggerisce l'impiego di ponti mobili e non continui, per controllare meglio il vario incastro degli infiniti dettagli in rapporto con l'economia generale della parete, ma concorda pure col fatto che in quella zona centrale la mischia sia più serrata e drammatica, quasi con l'effetto di un vortice, diradandosi all'intorno in episodi sparsi, in primo piano ma pure a sinistra, con figure in scala maggiore.

**32**  
Il ruolo decisivo svolto da Guarino nella stessa formazione e prima affermazione di Pisanello è al centro della monografia curata da Lionello Puppi (*Pisanello. Una poetica* 1996).

**33**  
Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 36-42, doc. 10.

**34**  
Cfr. De Marchi 2019.

**35**  
Caglioti 2001.

## Finito, non finito, perduto

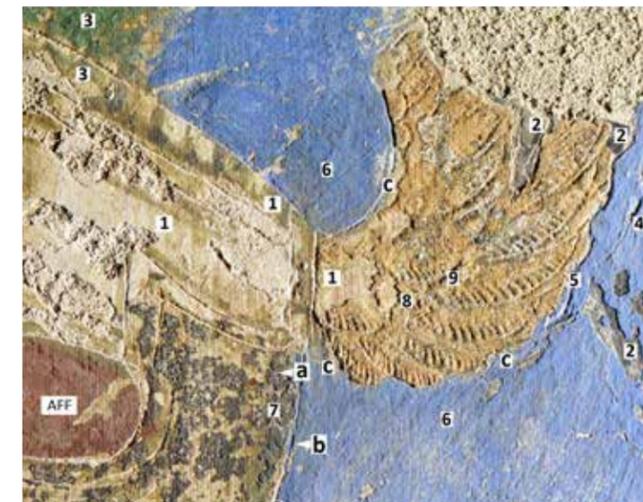
- Cosa era stato finito e non si è conservato? Cosa non era stato finito? Le due domande – evidentemente complementari – interessano uno dei punti cruciali degli studi sul grande dipinto murale di Pisanello di Palazzo Ducale di Mantova che raffigura il *Torneo alla corte di re Bragoire* e si data nella prima metà del quarto decennio del Quattrocento. Ma i due interrogativi riguardano anche la relazione fra le intenzioni del pittore e l'orizzonte di attesa della corte mantovana al tempo dell'esecuzione dell'opera. Nello studio che segue prendiamo in esame questi problemi storici incrociando due diverse serie di documenti: i referti di alcuni studi tecnici e la lettura delle fonti tecniche dell'epoca<sup>1</sup>.

- 1. Cominciamo da una fotografia (fig. 1). Si tratta di una particolare ripresa nell'ultravioletto che registra materiali non percepibili nel visibile. In particolare, l'apparecchiatura usata rileva la specifica risposta fluorescente delle sostanze oleose che si riconducono ai mordenti impiegati da Pisanello per le applicazioni delle foglie metalliche<sup>2</sup>. Possiamo differenziare due diverse fluorescenze: un giallo più freddo, relativo alle zone dove il mordente ha imbibito l'intonaco che doveva essere direttamente metallizzato, e un giallo più carico, che riguarda le zone dove il mordente è penetrato in un impasto preparatorio per la metallizzazione chiamato scisa<sup>3</sup>. Su entrambe le superfici si trovano piccoli frammenti di foglie metalliche. Sull'intonaco foglie di argento o di stagno ossidati, sulla scisa di stagno dorato<sup>4</sup>. Intorno a queste aree fluorescenti si osservano le incisioni a stiletto che avevano scalfito profondamente l'intonaco carbonatato, eseguite per arginare la migrazione dei mordenti oleosi nelle zone circostanti e per guidare il taglio preciso dell'eccesso delle foglie metalliche applicate.

- Se consideriamo tutti questi elementi, possiamo distinguere

e mappare tre situazioni differenti: a) aree dove si osservano le incisioni e si riscontra la fluorescenza del mordente; b) zone dove si osservano le incisioni e manca la fluorescenza; c) parti dove mancano sia le incisioni sia le fluorescenze che, come le armature, erano sicuramente destinate alla metallizzazione (fig. 2). Si tratta di tre diverse evidenze tecniche che documentano l'interruzione dei lavori avvenuta durante le fasi di applicazione dei metalli al dipinto: la prima situazione (a) rimanda a un'operazione conclusa, la seconda (b) riguarda un abbandono in corso d'opera, la terza (c) testimonia un lavoro non eseguito.

- Per diverse ragioni la mappatura della presenza o dell'assenza delle incisioni e dei mordenti costituisce la più importante documentazione sul diverso stato di lavorazione dell'intera opera pisanelliana. Infatti, le zone destinate alla metallizzazione interessano buona parte delle superfici e sono distribuite in modo abbastanza omogeneo e, rispetto alle altre tracce tecniche, non sono state eliminate dagli interventi che nel corso dei secoli hanno riguardato il dipinto. Ma, soprattutto, le operazioni connesse con le metallizzazioni possiedono un importante valore testimoniale, in quanto inserite in una fase molto avanzata della sequenza operativa. Il rilievo dei rapporti cronologici fra le diverse tracce tecniche, eseguito in una delle zone meglio conservate (fig. 3), dimostra come le prime esecuzioni avessero riguardato le zone dipinte ad affresco e a secco e, a seguire, fossero stati fissati e improntati a fresco con un punzone a mezzaluna i rilievi in pastiglia che imitavano le maglie ferrate (fig. 4). Solo successivamente era avvenuta la metallizzazione dei rilievi e degli intonaci, seguita dall'applicazione della scisa, prima operata a fresco con stiletto, stampi e punzoni, poi metallizzata a mordente con lo stagno dorato. Solo nelle aree interessate da correzioni e rifacimenti questa sequenza operativa risulta ovviamente modificata.



- 2. Le distinzioni riguardanti lo stato di lavorazione del dipinto possono quindi contare su due evidenze: la distribuzione delle incisioni e dei mordenti e la presenza della scisa imbibita dal mordente. Possiamo così realizzare uno schema relativo all'assenza e alla presenza di questi elementi tracciando una linea di separazione che chiameremo linea di abbandono (grafico 5). Come si vede, le parti senza incisioni e senza mordenti sono tutte collocate nell'area inferiore del dipinto, ma non seguono il consueto tracciato orizzontale di pontata. Posseggono, al contrario, un andamento ondivago, e sono più estese nell'area sinistra, dove l'interruzione è avvenuta a un livello più alto rispetto alla parte destra. All'estrema destra la metallizzazione risulta invece completata. L'impalcatura utilizzata occupava probabilmente anche l'angolo est, in quanto il grande frammento sulla parete nordest, che si collega senza soluzione di continuità alla figurazione della parete sudest, presenta una linea di abbandono coincidente con quella individuata sull'angolo sinistro della parete sudest. Infatti, nonostante la lacuna orizzontale continua che nel frammento nordest separa la parte superiore da quella inferiore, l'interruzione è chiara: le incisioni e le fluorescenze dei mordenti si trovano sulla porzione superiore e nella porzione inferiore riguardano solo il pettorale del cavallo, mentre il cavaliere più in basso a sinistra ha l'armatura solo disegnata, priva di incisioni e mordenti (grafico 5). Il lavoro era quindi proceduto dall'alto verso il basso, ma non era stato rigidamente condotto sulla base dei palchi paralleli di un unico grande ponteggio. L'interruzione, dopo le esecuzioni ad affresco, non era neppure stata condizionata dalle singole pezzature d'intonaco. Lo dimostra il cavaliere con l'elmo piumato dove l'armatura si presenta disegnata a fresco in verde precisata col fondo nero ma non incisa, mentre il cimiero col piumaggio risulta già inciso,

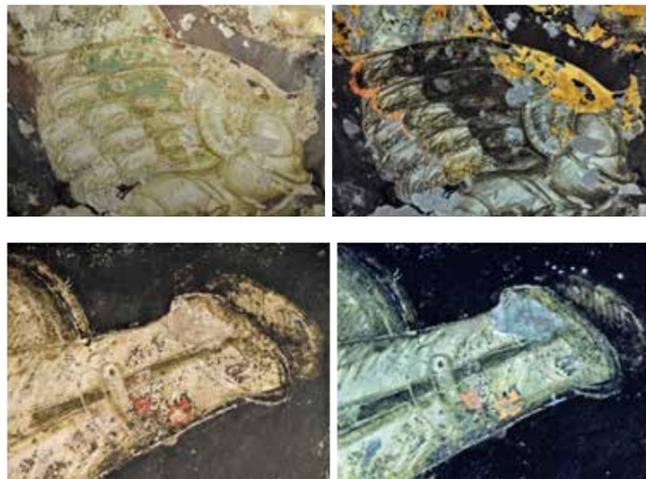
1 Parete NE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Le zone di penetrazione del mordente oleoso-resinoso usato per l'applicazione delle foglie metalliche sono registrate con la fluorescenza gialla pallida nel caso dell'applicazione diretta sull'intonaco, e gialla carica nelle parti preparate con la scisa. Le incisioni che scontornano le zone destinate alla metallizzazione evitavano la migrazione per capillarità del mordente alle aree dipinte e guidavano il taglio degli eccessi delle foglie metalliche.

2 Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Le incisioni e le fluorescenze del mordente sono presenti sulla parte superiore e l'angolo sinistro; l'armatura nell'angolo destro è disegnata a fresco ma non presenta incisioni e fluorescenze. La linea di abbandono dei lavori si colloca in diagonale fra le due zone.

3 Parete SE. Dettaglio relativamente meglio conservato con alcuni aggiustamenti in corso d'opera. Lo schema dei rapporti stratigrafici fra i materiali e le tracce tecniche permette di definire la sequenza di lavorazione. Lavorazioni ad affresco: 1 – Disegno tracciato

con terra verde a fresco, sul quale è stata eseguita, sempre ad affresco, la stesura di ocra rossa [AFF] per realizzare il rivestimento interno in cuoio dell'elmo, tagliata dall'incisione (5). Lavorazioni a secco: 2 – Campitura nera a tempera; 3 – Verde rameico (v. ill. 14 e 16) tagliato dall'incisione (5); 4 – Prima incisione errata, colmata dall'azzurro (6); 5 – Seconda incisione; 6 – Azzurro (lapislazzuli). La stesura azzurra copre una precedente esecuzione di un alto piumaggio sommitale dell'elmo (v. ill. 18), disegnata a fresco ma che conserva tracce della coloritura a secco. Metallizzazioni: 7 – Residui della lamina di argento o di stagno applicata con mordente oleoso; 8 – Impasto di scisa da muro inciso e improntato; 9 – Resti dello stagno dorato applicato sulla scisa con mordente oleoso. L'azzurro 6 colma il solco 5 [→ a], è sottoposto alla lamina 7 [→ b], è coperto dalla scisa 8 ed è strappato dalla sua caduta [→ c].

4 Parete SE. Ripresa nel visibile a luce diffusa (a), radente (b) e ultravioletto (c), che documenta la diversa fluorescenza del mordente applicato sull'intonaco per realizzare l'armatura e sul rilievo a pastiglia della maglia ferrata.



**GRAFICO 1**  
Parete SE-NE. Linea di abbandono. Separazione fra l'area superiore caratterizzata dalla presenza delle incisioni, delle fluorescenze dei mordenti penetrati nell'intonaco, nella scisa e nella pastiglia, e l'area inferiore dove sono presenti solo le esecuzioni del disegno dei dettagli ad affresco.

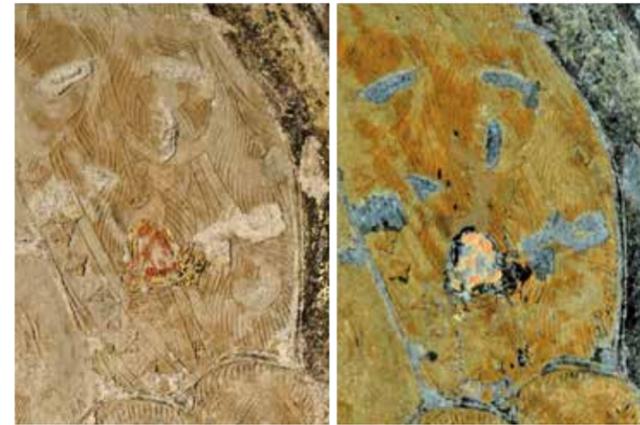
**5**  
Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). L'elmo piumato è realizzato su una sola pezza di smaltatura. Solo l'elemento metallico che fissava il piumaggio era stato inciso, preparato con la scisa e completato col metallo applicato a mordente; l'elmo e l'armatura erano stati invece abbandonati dopo il disegno a fresco. L'interruzione del lavoro aveva quindi interessato un'unica intonacatura.

**6**  
Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Il cannone inferiore di un'armatura perduta da un cavaliere conserva frammenti di un impasto cero-resinoso rosso fluorescente nell'ultravioletto. I due dettagli, in origine rilevati, erano stati applicati sopra la foglia metallica già fissata a mordente.

delle forme disegnate a fresco e dei dettagli dipinti a fresco era stato condotto sull'intonaco ormai carbonatato con la stesura di una campitura nera che a volte risulta applicata in una sola mano, altre volte con una prima mano assai liquida e una seconda mano di rinforzo. Il tono intenso, la corposità e la notevole resistenza di questo strato rimandano alla presenza di un legante a base di rosse d'uovo. La campitura nera che costituiva il fondo per la successiva esecuzione delle verzure può essere associata alla descrizione cenniniana del "modo di colorire alberi et erbe e verdure" su un fondo di "nero puro temperato, ché in fresco mal si posson fare"<sup>5</sup>. Sotto la linea di abbandono non esistono tracce della successiva esecuzione delle "erbe e verdure" sulla base nera. In quest'area, molto probabilmente, alla fase affrescata era seguita solo la stesura a secco della campitura nera. Dopo questo intervento, era avvenuta l'interruzione.

- 4. Cosa era avvenuto, invece, sopra la linea di abbandono? In quest'area, come si è visto, i metalli erano stati applicati a mordente sia sull'intonaco sia sulla scisa. Ma è necessario fare ulteriori precisazioni. Le metallizzazioni avevano ricevuto ulteriori lavorazioni? E le zone che oggi risultano disegnate a fresco con gli inserti dipinti sempre ad affresco, erano state lavorate con stesure a secco che sono andate perdute? La risposta a queste domande è ostacolata dallo stato di conservazione dell'opera. Tuttavia, i frammenti rimasti sulle parti relativamente meglio conservate consentono di individuare una serie di evidenze che dimostrano il notevole grado di finitura raggiunto sopra la linea di abbandono del dipinto.

- Esistono anzitutto diverse tracce della presenza di pastelle cerose, la cui posizione stratigrafica – sopra l'intonaco metallizzato e sopra la scisa – testimonia come le superfici metallizzate fossero state oggetto di un ulteriore livello di lavorazione. I resti di queste pastelle appartengono a due diverse tipologie tecniche. Il primo tipo consiste in residui di impasti di colore rossastro che rispondono alla radiazione ultravioletta con una spiccata fluorescenza gialla-rosata associabile alla ceralacca<sup>6</sup>. Questi impasti si trovano su piccoli dettagli, come i perni di alcune celate, i lacci e gli elementi di giunta fra pezzi di armatura (fig. 6), ma si individuano anche sulla scisa operata delle gualdrappe e delle selle (fig. 7). Sul cannone inferiore e sulla gran cubitiera perduti da un cavaliere, i frammenti di queste pastelle risultano applicati sopra l'intonaco già metallizzato (fig. 6), mentre intorno ai bordi delle



**7**  
Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Gualdrappa realizzata con una preparazione di scisa chiara, graffita e improntata a fresco, impregnata col mordente e metallizzata con lo stagno dorato. Frammenti di rilievi cero-resinosi rossi fluorescenti nell'ultravioletto si trovano sulla scisa, sulle frappe della gualdrappa, nell'area dove la gualdrappa copre la sella (v. ill. 8), e sull'armatura loricata che copre il collo del cavallo.

**8**  
Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Dettaglio dell'immagine precedente. Intorno al profilo del residuo della pastella cero-resinosa rossa fluorescente nell'ultravioletto si trovano frammenti di stagno dorato, resti del rivestimento del rilievo.

**9**  
Parete SE. Particolare (a), dettaglio (b) e macrofotografia (c) del cavaliere dipinto nell'area in basso a destra in posizione frontale. Nella gualdrappa in stagno dorato operata a stiletto e a punzone erano state ritagliate aree destinate all'applicazione di pastelle cerose su una preparazione bianca che presenta le caratteristiche della biacca levigata. Si trattava verosimilmente di borchie un poco convesse sulle quali era applicata una foglia di argento o di stagno brunito finita con un colore translucido ad imitazione dello smalto.

pastelle staccatesi dalla scisa si trovano residui dello stagno dorato usato per la loro metallizzazione (fig. 8). Questo tipo di pastella veniva comunemente usato nella pittura su tavola contemporanea come base adesiva per fissare piccoli rilievi in pastiglia eseguiti a stampo e impernati alla preparazione: una volta metallizzati, non potendo essere lucidati a brunitoio, si presentavano opachi, oppure venivano completati con stesure colorate translucide<sup>7</sup>. I resti appartenenti alla seconda tipologia, invece, di colore giallo-bruno, sono caratterizzati da una debolissima fluorescenza nell'ultravioletto che rimanda all'impiego di una pastella cerosa con una bassa percentuale di resina<sup>8</sup>. I frammenti conservati, dello spessore di un paio di millimetri, consentono di ricostruire due diversi elementi decorativi: alcuni con una superficie liscia, altri con una superficie convessa chiusa da un profilo stondato rilevato. Le lacune dimostrano che si trattava di inserti tondi del diametro di tre o quattro centimetri, a volte scorciati in ellisse, e impiegati soprattutto per decorare le gualdrappe e per realizzare grandi borchie sui finimenti dei cavalli (fig. 9).

- Le pastelle cerose con la superficie convessa risultano stese sopra una preparazione bianca levigata, applicata direttamente sull'intonaco sia asportando la scisa già applicata sia nelle zone risparmiate dallo stagno dorato (fig. 9). Questa base levigata presenta una fine crettatura e risponde all'ultravioletto con la fluorescenza giallastra caratteristica della biacca in legante lipidico. Si tratta di una preparazione assai resistente alle pressioni e agli attriti, che suggerisce di interpretare la pastella cerosa sovrapposta, liscia, un poco convessa e profilata, come un rilievo al quale aderiva una foglia metallica destinata alla lucidatura a brunitoio. Possiamo pensare all'impiego di foglie d'argento o di stagno brunito e quindi velate con la lacca o con pigmenti dispersi in sostanze oleo-resinose per imitare il lustro degli smalti. L'effetto visivo poteva così essere analogo a quello descritto in una ricetta del primo Quattrocento, "Ad faciendum verzin super argento vel stagno verberato, ponendo taliter quod splendor argenti et stagni splendeat et lucescat", che evocava la somiglianza con lo smalto translucido dello stagno o dell'argento bruniti osservati attraverso la velatura rossa della lacca sovrapposta<sup>9</sup>. Lo stagno brunito poteva anche essere usato come una base per una decorazione a tempera o a tempera grassa sgraffita e lucidata a vernice, come ricorda la ricetta "A fare colore celestro da metere in muro, o voi sopra stagno incolato sopra che lavoriero voi", databile fra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento: "Toi parte I de biaca, parte II de denego, e parte III de tera verde. Masina insieme ogni cossa suxo la preda e poi tempera el dito colore cum el torlo del'ovo sbatuto, e mitilo sopra el stagnolo; e, quando serà secho, desegnali como uno steco aguço quel che voi, e poi dali la vernice liquida de sopra. Serà vaga cossa"<sup>10</sup>.

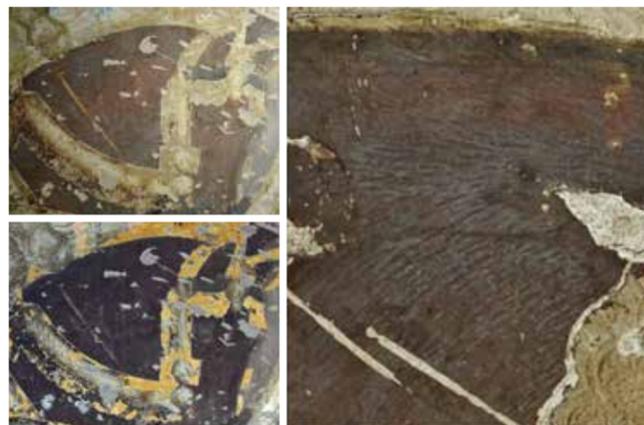
- Anche le pastelle lisce potevano essere metallizzate e trattate poi con stesure colorate translucide. Ma quando l'impasto era ancora appiccicoso, potevano anche essere usate per fissare inserti preparati a banco, come pastiglie o impasti di biacca e mastice improntati in rilievo<sup>11</sup>, o per assicurare materiali

più eterogenei, come vetri trasparenti incollati su argento per risultare specchianti, vetri colorati o vetri dorati graffiati<sup>12</sup>. Gli stessi impasti delle pastiglie da muro, che nel dipinto di Pisanello risultano improntati col punzone a mezzaluna per realizzare alcune maglie ferrate, si prestavano anche a un diverso impiego: potevano essere modellati con la foggia di castoni per fissare al muro le finte pietre preziose che nei documenti dell'epoca erano definite "petre contrafacte"<sup>13</sup>.

- Lo stato attuale del dipinto murale pisanelliano non consente di individuare riscontri concreti a queste ipotesi. Ma quanto ancora si osserva, suggerisce che proprio imprese di questo tipo potessero essere il contesto entro il quale una particolare visione della qualità artistica prevedesse la presenza di inserti tanto elaborati quanto lussuosi. Le attestazioni delle attese qualitative dei committenti che, come i Gonzaga, erano parte della classe nobiliare di origine militare dell'area padana della prima metà del Quattrocento, sono ben note. Basti ricordare i diversi particolari di "oro fino in tucto relevato" che un commissario di Filippo Maria Visconti richiedeva nel 1429 a Olivuccio di Ceccarello<sup>14</sup>, o la "volta de legno con quadri di ariento et d'oro et smalti" di una torre del castello di Pavia che aveva colpito alcuni visitatori nel 1462<sup>15</sup>, o, ancora, le spese affrontate da Pandolfo III Malatesta fra il 1417 e il 1418 per "petre contrafacte" e "ligamentas smaltorum" prodotti dall'orafo Raffaino Mezzapani da imperniare al dipinto murale di Gentile da Fabriano della cappella di San Giorgio del Broletto di Brescia<sup>16</sup>.

- 5. I frammenti di foglie composite formate da una sottilissima foglia d'oro applicata su una più spessa foglia di stagno, presenti sulle superfici di scisa con lavorazioni poco profonde, confermano la destinazione di queste parti alla lucidatura a brunitoio: "quod sit ydoneum ad borniudo" è precisato nella ricetta "Ad ponendum aurum finum super stagno aurato" di Giovanni da Modena<sup>17</sup>. Le fonti tardomedievali elencano fra i parametri qualitativi delle foglie di stagno proprio la resistenza alla pressione e allo sfregamento del brunitoio, come nell'istruzione *De cognitione boni stanni del De coloribus faciendis* di Pietro di Sant'Omer<sup>18</sup>. Ma nel dipinto di Pisanello, la presenza di intonaci levigati, e molto probabilmente anche trattati superficialmente con una mano molto liquida di latte di calce, consente di ipotizzare che le foglie metalliche non composite fossero state lucidate con uno sfregamento non troppo deciso del brunitoio. In diversi dipinti murali contemporanei le aree destinate alla metallizzazione presentano sia la levigatura dell'intonaco sia l'impregnazione superficiale a latte di calce: i due trattamenti associati limitavano, infatti, la penetrazione per capillarità del mordente nell'intonaco e permettevano di ottenere una base liscia più adatta alla brunitura della foglia metallica sovrapposta.

- Le foglie metalliche brunite avevano poi ricevuto completamente differenti: con tempere grasse stese sul metallo apprettato, con vernici oleo-resinose non pigmentate che smorzavano il riflesso del metallo, o con vernici addizionate



**10** Parete SE. Dettaglio di uno schiniere. I resti della foglia metallica ossidata sono maggiormente presenti nelle aree previste in ombra. La distribuzione può essere ricondotta alla protezione esercitata da una finitura colorata translucida, che aveva abbassato l'uniforme lucentezza del metallo al fine di collegare la parte in ombra alla modulazione della figurazione dipinta.

**11** Parete SE. Particolare nel visibile (a) e ultravioletto (b), e macrofotografia a luce semi-riflessa (c). Lo sbiancamento visibile sul collo del cavallo è dovuto all'ossidazione di una stesura dipinta che realizzava a secco il pelo nero sopra la campitura affrescata.

**12** Parete NE. Ripresa nel visibile (a) e particolare nell'infrarosso (b). L'infrarosso consente di seguire la complessità di alcuni cambiamenti in corso d'opera che avevano interessato il dipinto, in questo caso l'interazione fra la parte affrescata e l'inserito a secco che dimostra l'assenza di lunghe interruzioni fra le due fasi di lavorazione. L'inserimento a secco di un cavallo di profilo su una superficie già dipinta ad affresco ha prodotto un diverso fissaggio della pellicola pittorica, che si è meglio legata con la stesura affrescata del cavallo bianco in posizione frontale. La prima stesura affrescata del cavallo bianco era stata verosimilmente dipinta sull'intonaco stanco levigato a compressione per richiamare l'acqua di calce, ed era rimasta un poco umida quando era stato dipinto a secco il successivo inserto del cavallo bruno di profilo, già previsto nella sinopia. L'intonaco circostante, che non aveva ricevuto questo trattamento, ha impedito l'adesione della stesura a secco che gli era stata direttamente sovrapposta. Le incisioni praticate nell'intonaco secco per le esecuzioni delle armature dei cavalieri scontornano anche le parti non più esistenti del cavallo di profilo.

**13** Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). La testa del giovane cavaliere disarcionato conserva la stesura a fresco. L'intonazione verde dell'incarnato costituisce la base sulla quale era prevista una rifinitura a secco, mentre i capelli, solo disegnati, dovevano essere dipinti completamente a tempera. L'ultravioletto registra solo la risposta scura delle terre ferrose. La figura si trova immediatamente sotto la linea di abbandono, e verosimilmente era stata lasciata allo stato della sola esecuzione a fresco.

**14** Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). Decorazione sommitale di un cimiero. La stesura verde è restituita in nero, in quanto inibisce completamente la fluorescenza, e i frammenti presentano contorni sballati. L'ultravioletto registra anche la sua impronta scura nell'intonaco. Il rosso di intonazione violacea è decisamente fluorescente e dove la sua stesura è completamente caduta l'intonaco mostra un'intensa fluorescenza gialla.

a coloranti per realizzare sul metallo ombre translucide. Anche se non abbiamo riscontri diretti di questi trattamenti, le morfologie di conservazione di alcuni resti metallici, distribuiti in relazione all'andamento delle ombre, oppure interessati da cadute che seguono specifiche parti della figurazione (fig. 10), ne sono una dimostrazione. Più che alla differente tenuta adesiva della miscela mordente o ai danni prodotti dall'occultamento e dallo scoprimento del dipinto, occorre pensare al diverso comportamento di trazione e di protezione dei differenti completamenti dipinti sul metallo<sup>19</sup>. Le superfici metalliche, infatti, non potevano presentarsi uniformemente specchianti, ma dovevano essere completate con finiture dipinte che le raccordavano alle modulazioni chiaroscurali delle stesure pittoriche. Insieme agli inserti coprenti e alle stesure translucide, le indagini tecniche condotte su dipinti murali del periodo dimostrano anche l'impiego di completamenti opacizzanti di cera o meccature con la cera pigmentata. In un campione eseguito sulla maglia ferrata dell'offerente della *Madonna col Bambino, un santo cavaliere e sant'Omobono* dipinta da Bonifacio Bembo poco dopo il 1455, ritrovata sulla parete di fondo dell'abside della chiesa dei Santi Egidio e Omobono a Cremona sotto uno strato di scialbatura della metà del Cinquecento, è stata identificata una sottile stesura di cera addizionata a terra gialla macinata assai finemente sopra i frammenti residui della foglia di stagno operata con un punzone a mezzaluna<sup>20</sup>. Evidentemente, questa cera pigmentata imitava il composto allora chiamato "auripetrum", ottenuto con "crocus hispanicus" stemperato in "lucidissimo glutine seu vernicio liquido" che, applicato sullo stagno brunito, "speciem auri intendibus mentitur quod a sole colorem et stanno accipit fulgorem"<sup>21</sup>.

- Nella ricetta il fulgore è generato solo dalla luce del sole. Ma è evidente, invece, che nel dipinto murale pisanelliano il lustro dei metalli bruniti, il riverbero delle foglie brunite ricoperte da stesure colorate translucide e il riflesso più abbassato del metallo trattato con l'"auripetrum" fossero provocati non soltanto dalla luce solare variabile proveniente dalle finestre ma anche dall'illuminazione tremolante delle torce e delle candele. Possiamo quindi chiederci se le armature e i finimenti presenti sopra la linea di abbandono del dipinto pisanelliano, dei quali oggi rimangono solo resti di foglie metalliche ossidate, potessero avere parti nelle quali si alternavano la foglia brunita specchiante non trattata, la velatura colorata translucida e la finitura con l'"auripetrum" che inseriva nel tessuto figurativo un effetto dorato più opaco rispetto al riflesso dello stagno dorato brunito<sup>22</sup>. Usate senza pigmentazione, infatti, la vernice o la cera opacizzavano il metallo. Quando Cennini prescriveva "di non andare di sopra all'oro che non gli piace compagnia di vernice né d'altri licori" si riferiva, evidentemente, a questo effetto opacizzante, ma anche al possibile inganno perceptivo ("color croceus qui stanno lucido suppositus et linitus speciem auri procul intendibus mentitur", scriveva Jean Le Begue nel 1431)<sup>23</sup> prodotto dai trattamenti dei metalli più economici quali l'argento o lo stagno con l'"auripetrum" a imitazione della doratura<sup>24</sup>.

**15** Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e infrarosso (b). Le stesure rosse con intonazione violacea di una sella e della decorazione sommitale di un cimiero risultano completamente trasparenti all'infrarosso.

**16** Parete SE. Ripresa nel visibile (a), ultravioletto (b) e macrofotografia a luce radente (c). I resti di un mantello verde inibiscono completamente la fluorescenza e hanno lasciato la loro impronta nera nell'intonaco. I frammenti di colore risultano corposi e trattengono le tracce della pennellata. Le tracce di colore rosso violaceo presenti sulle fratture rispondono all'ultravioletto con un'intensa fluorescenza.

**17** Parete SE. Ripresa nel visibile (a), ultravioletto (b) e infrarosso falso-colore (c). Il drappo azzurro non presenta la risposta scura nell'ultravioletto caratteristica degli azzurri rameici, compare invece azzurro e mostra una spiccata risposta rossa con intonazione violacea nel falso colore che rimanda alla presenza dell'azzurro di lapislazzuli.

**18** Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e infrarosso (b). L'infrarosso permette di individuare sotto la stesura azzurra un'esecuzione precedente. Si tratta di un alto piumaggio sommitale dell'elmo, ridotto poi, nell'esecuzione definitiva, ad un corto pennacchio.

Tuttavia, le opacizzazioni delle foglie dorate ad albume o a vernice venivano comunemente usate per realizzare decorazioni o per ottenere ombre opache in opposizione al lustro della foglia brunita.

- 6. Le prime parti a essere dipinte erano state, ovviamente, quelle eseguite ad affresco. Come si è visto, le stesure affrescate sono presenti anche nella fascia abbandonata, in quanto venivano realizzate sull'intonaco in fase di carbonatazione in rapida successione con l'esecuzione dei disegni. Tutte le parti affrescate, con la sola eccezione dei mantelli grigi dei cavalli, dove è stata usata una miscela di calce e nero carbonioso, rispondono scure all'ultravioletto a causa dell'impiego di terre contenenti ferro. Si comportano in questo modo, oltre ai disegni preliminari tracciati con terra verde, anche le stesure ocra, rossicce e brune dei cavalli e i rossi scuri dei rivestimenti in cuoio degli interni degli elmi e delle manopole.

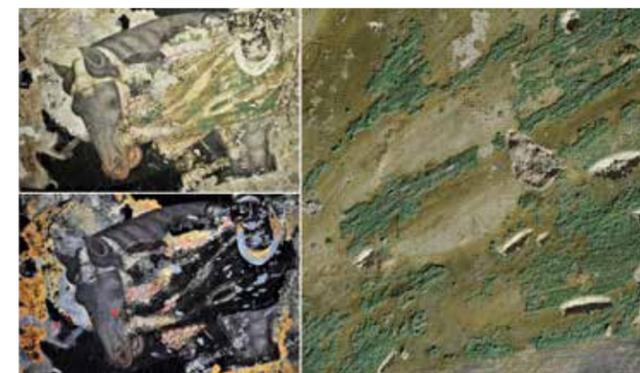
- In qualche caso, sopra alle esecuzioni ad affresco si osservano tracce corrispondenti a minuti tocchi di pennello che nell'ultravioletto non hanno fluorescenza ma, a luce semiriflessa, mostrano uno sbiancamento opaco riconducibile all'alterazione di un legante proteico. Ne è un esempio il collo del cavallo bruno scuro posto al centro della scena. In questo dettaglio si osservano la prima stesura ad affresco messa in luce dalla caduta della scisa delle briglie e le finiture a tratti neri e sottili del pelo interpretabili come resti di finiture a tempera della base affrescata (fig. 11). L'alterazione che caratterizza questo completamento è stata verosimilmente causata dal suo contatto con l'ambiente alcalino della scialbatura a calce. Possiamo così ipotizzare che la maggior parte delle finiture sia andata perduta a causa della scialbatura e della rimozione dell'intonaco e dello scialbo che avevano occultato il dipinto. La basicità dello scialbo tende, infatti, sia a demolire le componenti proteiche delle stesure a tempera e a inglobarle, sia a legarsi con le stesure a calce, fissando lo scialbo alle pellicole pittoriche più di quanto queste pellicole si siano a loro volta legate alla stesura sottostante affrescata.

- In alcuni punti si osservano anche interazioni piuttosto complesse fra le parti affrescate e le esecuzioni a secco che dimostrano l'assenza di lunghe interruzioni fra le due fasi di lavorazione. Si tratta di una situazione che è evidente

nei punti dove intervengono correzioni. L'inserimento a secco di un cavallo bruno di profilo su una superficie già dipinta ad affresco ha, ad esempio, prodotto un diverso fissaggio della pellicola pittorica che si è meglio legata con la stesura affrescata già esistente del cavallo bianco in posizione frontale. La prima stesura affrescata del cavallo bianco (forse dipinta sull'intonaco stanco, levigato a compressione per richiamare in superficie l'acqua di calce)<sup>25</sup> era rimasta un poco umida al momento dell'inserimento a secco del cavallo bruno, mentre l'intonaco circostante, che non era stato interessato da questo trattamento, aveva ostacolato l'adesione della stesura bruna a secco che gli era stata direttamente sovrapposta (fig. 12). A dimostrazione dell'esistenza originaria dell'insero figurativo a secco restano le incisioni praticate per l'esecuzione delle armature dei cavalieri che scontornano anche le parti non più esistenti del cavallo bruno. Le stesse incisioni documentano anche il diverso comportamento di conservazione delle parti dipinte a fresco e a secco causato dall'impatto degli interventi di scialbatura e di descialbo.

- Questo tipo di deterioramento ha riguardato anche le esecuzioni eseguite a secco degli sfondi. Solo pochi residui di pittura azzurra e verde si sono conservati nella parte superiore destra, nella zona in cui si accostano le campiture di morellone e di nero che costituivano rispettivamente la base per il cielo e per lo sfondo vegetale. Nel caso dell'azzurro l'ultravioletto non registra alcuna fluorescenza, mentre il verde inibisce relativamente la fluorescenza e produce una risposta scura. Verosimilmente l'azzurro era stato dato con un legante trasparente, probabilmente una colla, per evitare l'interferenza del colore del rosse d'uovo sul pigmento e per sfruttare il colore del morellone sottostante che dava alla stesura una leggera intonazione violacea scura. Questo aspetto doveva ricordare agli osservatori quattrocenteschi l'impiego di un azzurro costoso che era "melgior e quanto [la pietra di lapislazzuli] e più negra e polverizzando diventa azzuro più cargo et più bello de uno violato"<sup>26</sup>. Il verde poteva, invece, essere legato a uovo, secondo l'uso più comune dell'esecuzione degli sfondi di verzure sulla preparazione nera a uovo.

- 7. La discriminazione fra le parti dipinte non finite e le parti dipinte ma non conservate è a volte assai complessa. Ciò che vediamo oggi dell'incarnato del giovane cavaliere disarcionato (fig. 13), ovvero le stesure a tratti liquidi e velature ad affresco



di terra verde, latte di calce, ocra rossa, rifinite con dettagli minuti bruni quali le sopracciglia e le ciglia, sembra testimoniare una stesura completa. Tuttavia, la spiccata intonazione verde dell'insieme, fa ritenere che si tratti di una lavorazione ad affresco che in origine era destinata al completamento. Questo particolare si trova sotto la linea di abbandono, per cui era stato probabilmente lasciato allo stato della preparazione affrescata. Gli incarnati della parte superiore che si presentano nello stesso stato, invece, hanno verosimilmente perduto la loro finitura. La funzione di base della stesura affrescata col verde modulato si osserva ancora abbastanza bene nell'incarnato del cavaliere di tre quarti senza elmo dipinto nella parte superiore destra del frammento della parete nord-est. Se anche le altre basi degli incarnati avevano ricevuto simili lavorazioni, è probabile ritenere che si trattasse di un completamento a calce o a tempera, legatosi con lo scialbo e rimosso con la descialbatura: l'ultravioletto, infatti, registra in questi particolari solo la risposta scura delle terre ferrose e non rileva risposte riconducibili alla presenza di sostanze fluorescenti penetrate nella preparazione affrescata. Al contrario, gli incarnati femminili, come dimostrano le due dame dipinte sulla porzione d'angolo nord-est sotto il baldacchino, erano stati impostati con una base di calce per ottenere un'intonazione molto chiara, luminosa, sopra la quale il pittore doveva intervenire con ulteriori completamenti.

- I capelli del giovane cavaliere disarcionato presente sotto la linea di abbandono erano probabilmente rimasti allo stato del disegno (fig. 13). Tuttavia, nel caso dei particolari collocati sopra la linea di abbandono che oggi ci appaiono col disegno verde ad affresco e non presentano le incisioni di contorno per la metallizzazione, possiamo prospettare una diversa interpretazione. Siamo di fronte a particolari che prevedevano il completamento dipinto ma che non presentano all'ultravioletto risposte di materiali fluorescenti penetrati nell'intonaco. La pittura a secco a tempera sul disegno affrescato perfettamente carbonatato costituisce uno specifico procedimento della

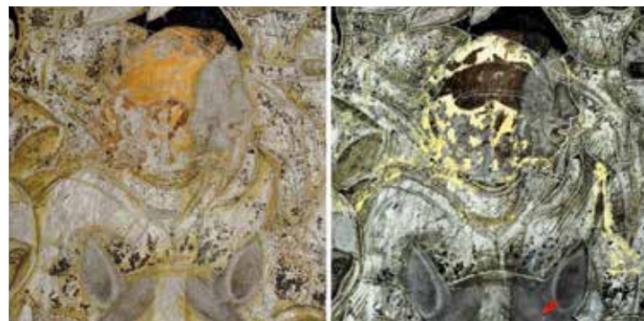


pittura murale coeva. Particolari che hanno fatto pensare alla presenza di elementi figurativi abbandonati nella parte superiore, come la tromba del suonatore a sinistra, disegnata ad affresco, ma senza i contorni incisi della metallizzazione<sup>27</sup>, potevano essere stati dipinti proprio con questa tecnica. Si tratta di un processo di esecuzione basato su una prima stesura ad affresco monocroma molto dettagliata e sulla successiva pittura a secco con leganti a uovo e a colla col quale si eseguivano anche intere opere. Ne è un esempio il grande *San Cristoforo* del Carmine di Brescia, spesso considerato un monocromo, ma che invece conserva sulla stesura grigia ad affresco minuscoli frammenti di pigmenti legati a uovo, resti di azzurrite a colla e pezzetti di stagno e di stagno dorato, coperti da tracce della successiva scialbatura a calce<sup>28</sup>. L'attuale aspetto di quest'ultimo dipinto è quindi dovuto a un improvvido intervento di scoprimento, nel corso del quale le stesure a tempera che avevano fatto corpo con la scialbatura sono state asportate insieme allo scialbo. Una vicenda simile può avere interessato anche le parti a tempera del dipinto di Pisanello.

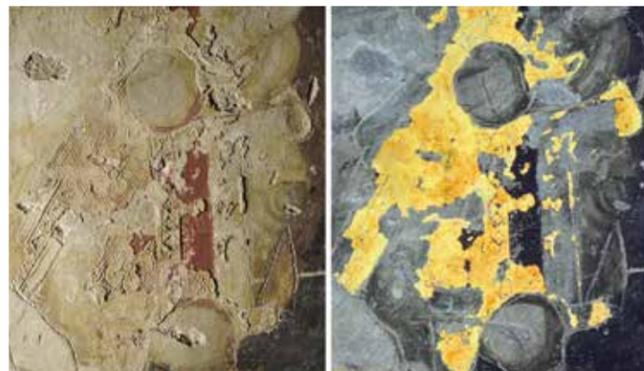
- 8. Le indagini che abbiamo compiuto hanno individuato risposte iperspettrali molto diversificate che rimandano all'esistenza originaria di materiali pittorici diversi. Si registrano frammenti caratterizzati da intense risposte fluorescenti, stesure che inibiscono totalmente la fluorescenza, zone dove mancano i colori ma si rilevano le fluorescenze dei loro leganti penetrati nell'intonaco e anche parti dipinte dotate di una spiccata trasparenza nell'infrarosso vicino e di particolari risposte nell'infrarosso falso-colore. Esaminiamo tre casi.

- I residui dei rossi di tonalità violacea, che mostrano una notevole trasparenza all'infrarosso vicino, posseggono una spiccata fluorescenza nell'ultravioletto, e la medesima fluorescenza si riscontra anche nell'area dove il colore è perduto (fig. 14). La trasparenza nell'infrarosso tende a escludere l'impiego di pigmenti a base di piombo come il minio, assai

**19**  
Parete NE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). La prima esecuzione della testa del cavaliere di profilo e senza elmo è stata poi ricoperta dall'immagine frontale con l'elmo e il collare realizzati sulla preparazione di scisa. Con un ripasso di nero a secco erano stati quindi cancellati le parti eccedenti dei capelli e della fronte.



**20**  
Parete SE. Ripresa nel visibile (a) e ultravioletto (b). I finimenti del cavallo, già realizzati con la terra rossa, sono stati poi sostituiti con un'esecuzione più lussuosa: finimenti molto più ampi su scisa operata a stiletto, punzonata, mordenzata e rivestita di stagno dorato. Le aree tonde contenevano borchie in cera rilevata, metallizzata, probabilmente completata con una stesura colorata translucida.



fluorescenti nell'ultravioletto ma opachi all'infrarosso, e a indicare la presenza di pigmenti molto trasparenti nell'infrarosso ma non fluorescenti come la lacca (fig. 15). I pigmenti a base di piombo tendono a improntare l'intonaco, che risulta fluorescente anche nelle zone della loro caduta, ma l'aspetto visivo di questi rossi violacei, non aranciati, l'assenza di corposità e soprattutto la trasparenza nell'infrarosso, rimandano all'impiego della lacca. La forte risposta fluorescente gialla non sarebbe quindi dovuta al pigmento ma all'uso di un legante lipidico a matrice oleosa che mostra la sua fluorescenza anche nei punti dove è penetrato per capillarità nell'intonaco e il colore è mancante.

- Alcuni frammenti di stesure verdi inibiscono totalmente la fluorescenza e vengono registrati nell'ultravioletto con un nero molto più intenso di quello prodotto dalla terra verde usata per il disegno. La risposta riguarda anche la superficie dell'intonaco dalla quale il colore è caduto e, intorno a quest'area, si osservano sbuffature dovute alla diffusione per capillarità dell'impronta del colore (fig. 14). Si tratta, evidentemente, di un pigmento rameico che possiede uno spiccato potere inibitore della fluorescenza. L'assenza di alterazioni brunastre rimanda più alla malachite che al verderame o al resinato di rame, così come la corposità di alcune stesure (fig. 16), ma le risposte nere delle zone di contatto con l'intonaco e le diffusioni sbuffate intorno a queste aree rimandano al verderame in legante oleo-proteico o al resinato di rame.

- Gli azzurri, al contrario, non sono rameici, in quanto nell'ultravioletto non risultano scuri e mostrano una risposta azzurra, mentre rispondono con un intenso rosso, leggermente violaceo, nel falso colore, come accade al lapislazzuli (fig. 17). L'assenza di fluorescenze, sia dove il colore si è conservato sia nell'intonaco da dove il colore è caduto, esclude la presenza

di sostanze lipidiche e rimanda all'impiego di un legante a tempera. Con ogni probabilità era stata usata una colla per produrre una tempera assai trasparente che, a differenza del rosse d'uovo, non interferiva col colore azzurro del pigmento. L'impiego di questo legante è suggerito anche dalla discreta trasparenza della stesura azzurra nell'infrarosso. La riflettografia, e soprattutto l'infrarosso in assenza di visibile, documentano l'applicazione dell'azzurro a secco sopra un particolare già finito o almeno in uno stato avanzato di lavorazione: un alto pennacchio piumato, totalmente coperto dalla successiva pittura azzurra (fig. 18).

- Questi tre esempi dimostrano le potenzialità e i limiti dei referti iperspettrali. Quando l'interpretazione delle indagini non invasive richiede percorsi induttivi e congetture fondate sul criterio delle possibilità e delle esclusioni, è necessario un successivo approfondimento con indagini microchimiche, meglio se condotte su campioni prelevati. Tuttavia le nostre osservazioni risultano già sufficientemente significative per lo studio che stiamo conducendo e le mappe di discontinuità materica che abbiamo individuato consentono di: (a) considerare come le stesure dotate di risposte iperspettrali diverse da quelle che caratterizzano i materiali della pittura ad affresco costituissero una parte importante nell'economia figurativa del dipinto e (b) ricostruire l'esistenza originaria di una superficie pittorica otticamente molto articolata, sulla quale le parti affrescate, opache, rifinite a tempera, si accostavano alle materie più vellutate degli azzurri, e alla saturazione e alle lucentezze diverse dei colori temperati con leganti lipidici e oleo-resinosi. La distinzione figurativa basata sulla *variatio* di questi effetti ottici richiedeva, evidentemente, l'impiego di particolari abilità discriminatorie, come quelle che ci vengono documentate da un passo di una ricetta per un "color rosae" del

miniaturista Jacob Coene, nel quale si distinguevano le superfici opache e lucide prodotte da due diversi leganti usati con lo stesso pigmento: "[...] et distemperetur cum clara ovi vel cum aqua gummata de gummi arabico [...] Sed si distemperetur cum clara ovi, relucet cum in opere est, et pulchrior est"<sup>29</sup>.

- I clienti di Pisanello percepivano il dipinto anche come un grande oggetto di lusso. Ce ne accorgiamo considerando alcuni particolari cambiamenti in corso d'opera avvenuti sopra la linea di abbandono. Grazie alla relativa trasparenza di alcune stesure all'infrarosso, si possono individuare diversi rifacimenti che interessano parti solo iniziate o già molto elaborate. In alcuni casi sono correzioni piuttosto complesse relative al posizionamento di figure e di particolari, come è accaduto per i cavalli nella scena sull'angolo nord-est (fig. 12), in altri si tratta del normale miglioramento della rappresentazione (fig. 19). Ma certi dettagli già realizzati con materiali economici e totalmente sostituiti con materiali costosi richiedono un altro tipo di interpretazione. In questi casi, infatti, il cambiamento non segue il processo realizzativo, ma il principio dell'accrescimento vistoso del pregio del dipinto. Ciò avviene in particolare per i finimenti dei cavalli: in quello di profilo, a destra, le briglie già realizzate con l'ocra rossa risultano poi coperte con la scisa operata rivestita dallo stagno dorato (fig. 20); in quello grigio di profilo, al centro della parte sinistra, la stesura ad affresco aveva già previsto l'ingombro delle briglie, ma la grande gualdrappa svolazzante di scisa operata, dorata e decorata a borchie, era stata aggiunta in un secondo momento sul corpo già dipinto.

- Questo genere di cambiamenti non si spiega con modifiche decise autonomamente dal pittore, ma con interventi della committenza finalizzati all'ostentazione del valore economico del dipinto in lavorazione. Le convenzioni contrattuali dell'epoca assegnavano infatti l'onere della fornitura dei materiali più costosi alla committenza che, attraverso una dettagliata contabilità in itinere del cantiere, esercitava un controllo sul loro effettivo impiego. I registri di spesa tenuti dalla cancelleria bresciana di Pandolfo III Malatesta fra il 1414 e il 1419, durante l'attività di Gentile da Fabriano come pittore di corte, esemplificano bene questi usi. Ma dai documenti emerge anche l'esplicito collegamento fra la presenza vistosa dei materiali più costosi e l'attribuzione di una qualità intrinseca all'opera. Imprese di questo tipo venivano ricordate dagli intellettuali e dai cronisti quattrocenteschi per l'enorme esborso economico che ostentava il potere di spesa di chi le aveva commissionate. I segni esteriori del prestigio e della ricchezza monetaria del signore indicavano l'esistenza di una disponibilità economica che avrebbe potuto riguardare anche le azioni politiche e le attività militari. Le tracce che la cappella dipinta da Gentile da Fabriano nel Broletto di Brescia aveva lasciato nella memoria degli scrittori del Quattrocento riguardavano proprio le spese del committente dell'opera: Bartolomeo Facio ricordava nel 1456 l'"amplissima mercede" del pittore e Marin Sanudo, nel 1484, la spesa di "ducati 14 mili" affrontata da Pandolfo III Malatesta<sup>30</sup>.

- Nel percorso di ricostruzione della complessità originaria dell'opera abbiamo distinto le parti iniziate e abbandonate da quelle che risultano in uno stato di elaborazione molto avanzata o terminate. Ci siamo poi interrogati sull'aspetto che avrebbe potuto avere il dipinto completamente finito. Le testimonianze dirette dei materiali osservati e dei referti diagnostici si sono via via intrecciate con fonti scritte utili per definire la plausibilità storica delle interpretazioni tecniche. Alla fine di questo lavoro, emerge l'immagine generale di un dipinto soggetto a sistemi di valutazione e di osservazione diversi dai nostri, nel quale la convergenza tra materiali lussuosi e lavorazioni estremamente elaborate costituiva uno dei principi fondanti della qualità artistica e le discontinuità ottiche e materiche producevano la finzione tattile delle raffigurazioni. I giudizi qualitativi fondati su queste forme di percezione avrebbero resistito ancora a lungo nell'area lombarda. Ma negli stessi anni in cui Pisanello realizzava il dipinto di Mantova si stavano affacciando sulla scena culturale valori assai diversi che avrebbero cambiato i criteri di valutazione della pittura. Quando, alla metà del quarto decennio del Quattrocento, Leon Battista Alberti criticava le parti dorate che "in una piana tavola [...] quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere" richiamava l'incompatibilità fra il mutare dei riflessi causato dalle variazioni della luce e l'illusione ottica della nuova pittura prospettica<sup>31</sup>. La luce, adesso, doveva essere uniforme. L'osservatore, immobile.

**1** Le indagini sono state condotte nei mesi di gennaio e marzo 2022 sulla base dei dati raccolti nel settembre 1997. Il presente studio si basa sui referti della seconda campagna effettuata con tecniche iperspettrali, in particolare con l'impiego di apparecchiature preparate per la registrazione dell'ultravioletto multispettrale e dell'infrarosso in assenza di visibile. Nel testo e nelle didascalie la collocazione dei dipinti è indicata con i punti cardinali (SE parete del torneo, NE parete con le dame, E angolo di ricordo fra le due pareti). I testi delle fonti tecniche sono stati controllati sugli originali o sulle riproduzioni microfilmate. Per i testi raccolti nel ms. Lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi (di seguito BNF 6741) si rinvia, per comodità di consultazione, a Merrifield 1849, per il *Libro* di Cennino di Andrea Cennini si fa riferimento, per il solo testo, all'edizione a cura di Veronica Ricotta (Cennini ed. 2019). Per i proficui scambi di studio siamo grati a Stefano L'Ocaso, Andrea De Marchi, Tiziana Franco e a Michela Zurla, Daniela Marzia Mazzaglia, Sara Scatragli per l'amichevole collaborazione.

**2** La decisa risposta fluorescente alla radiazione ultravioletta dimostra che il mordente usato da Pisanello corrisponde alla classe più comune dei mordenti da muro oleo-resinosi. Si tratta di composti a base di olio di lino ("oleo de semine lini") e sostanze oleo-resinose ("verniscis liquide"), come in BNF 6741, in Merrifield 1849, I, p. 95 n. 107, e solitamente identificabili con la soluzione di resina di ginepro in olio, a volte addizionata con materiali siccativi. La diversa risposta ultravioletta delle impregnazioni dell'intonaco e della scisa non è da ricondurre al colore del materiale impregnato ma alla diversa composizione del mordente impregnante: la medesima fluorescenza gialla più carica si riscontra infatti nella scisa bruna, in quella rossiccia, e in quella bianca-rosata.

**3** In ricette quattrocentesche anche "sixa", "asisa". Col termine scisa si indicano preparazioni di diversa composizione per l'applicazione delle foglie metalliche. La scisa "da muro" si distingue in due diverse classi: (a) la tipologia alla quale appartiene la scisa descritta a c. 133r-v del ms. 2861 dell'Università di Bologna, composta di colla putrefatta in acqua, cocciopesto e gesso; (b) la tipologia riguardante composti a base di biacca in tempera grassa o olio impiegata in muro come preparazione levigata o operata per le foglie d'argento o di stagno dorato. Pisanello ne fa ampio uso nei due angeli del dipinto murale del monumento Brenzoni in San Fermo a Verona. La biacca in legante oleoso è presente come preparazione levigata per un'aureola in un frammento

dei dipinti murali di Gentile da Fabriano della cappella di San Giorgio del Broletto di Brescia, e come scisa operata nei dipinti di Masolino del Battistero di Castiglione Olona e in quelli della bottega di Bonifacio Bembo della Cappella Cavalcabò di Sant'Agostino a Cremona. L'impasto usato da Pisanello, appartenente al tipo (a), è particolarmente adatto all'operatura e all'improntatura a fresco, ed era stato preparato con miscele diverse, in quanto è a volte rossiccio, a volte bruno, altre volte bianco-rosato. Nei grandi cantieri di pittura murale sono frequenti le varianti nelle miscele, in quanto l'impasto della scisa andava preparato di volta in volta per essere steso e operato fresco. Le tipologie di scisa (a) e (b), una volta essiccate, si prestano alla levigatura superficiale e consentono la successiva lucidatura a brunitoio della foglia metallica applicata a mordente.

**4** Lo stagno dorato usato da Pisanello è una preparazione composita, formata da una sottilissima foglia d'oro applicata con un adesivo non fluorescente, verosimilmente albume, su una più spessa foglia di stagno.

**5** La stesura nera che scontorna i disegni e le parti ad affresco, utilizzata in un secondo momento da Pisanello come base per la pittura a secco delle verzure, corrisponde al "nero puro temperato" in Cennini, cap. LXXXVI, impiegato con la stessa funzione, dove "temperato" significa con legante di tuorlo d'uovo o di tuorlo e lattificio.

**6** Si tratta della pastella che solitamente era ottenuta da resine del tipo trementina e colofonia sciolte a fuoco moderato con l'aggiunta della secrezione cero-resinosa cristallizzata di insetti del genere *Coccidae* e di cinabro.

**7** La testimonianza meglio conservata è costituita dai rilievi dell'abito di Baldassarre nell'*Adorazione dei Magi* (pala Strozzi) di Gentile da Fabriano degli Uffizi, datata 1423. Un dettaglio è in De Marchi 2006, p. 43 n. 102. Piccoli perni metallici con analogo funzione sono presenti nei dipinti murali di Pisanello del monumento Brenzoni in San Fermo a Verona

**8** La pastella cerosa usata più comunemente nella pittura murale coeva, corrispondente alle miscele "per rilevare in muro", come in Cennini, cap. CXXX, di "cera istrutta [=fusa] e "pece di nave". La distinzione fra pece "liquida" e "di nave" non riguarda l'ingrediente ma la consistenza; il lemma "pece" è alquanto instabile, in quanto rimanda, a seconda delle fonti, a resine di diversi pini e abeti, ma anche a residui della distillazione del catrame vegetale e alla colofonia.

**9** L'istruzione "Ad faciendum verzin super argento ponendo" proviene da un ricettario posseduto da Giovanni da Modena (BNF 6741, in Merrifield 1849, I, p. 93 n. 101). Il passo sull'effetto visivo lucente è stato attribuito a Giovanni Alcherio, inserito durante la traduzione in latino del testo in volgare avvenuta a Bologna nel 1410: cfr. Gheroldi 1997.

**10** London, British Library, ms. Sloane 416, sez. XIII, 2 ("Terzo ricettario"), c. 137r, sec. XV (date fra il 1424 e il 1436). La ricetta non lo specifica, ma è verosimile che la foglia metallica dovesse essere preparata con un appretto (sfregatura con aglio, cipolla, fiele di pesce, di bue ecc.) per l'adesione e la stabilità della stesura a uovo.

**11** La ricetta per l'impasto di biacca e mastice che poteva essere improntato in rilievo con una matrice è presente a c. 141r del ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna.

**12** Vetri, vetri dorati sgraffiti, o specchi, si fissavano solitamente con caseinato di calcio in sedi praticate sottolivello nell'intonaco. L'esempio più noto per la pittura murale quattrocentesca sono gli specchi tondi sulle ali degli angeli del *Battesimo di Cristo* di Lorenzo e Jacopo Salimbeni dell'Oratorio di San Giovanni a Urbino. Indagini su questa tecnica di applicazione sono state eseguite sulla sede di un'applicazione di un presunto di cristallo di rocca caduto della mitria di Berardo Maggi nella Pace del Broletto di Brescia: cfr. Gallone 2007.

**13** Alla produzione delle "petre contrafacte", il ricettario 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna dedica un gruppo di ricette fra le cc. 159r-170r e 188v-189r. La pastiglia da muro, solitamente di intonaco fine addizionato a caseinato, poteva essere usata per applicare queste "petre", analogamente alla pastiglia di gesso e colla su tavola: ne sono un esempio le cadute presenti nella tavola con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Michelino da Besozzo della Pinacoteca Nazionale di Siena che rimandano a impernature di "petre contrafacte" chiuse da pastiglie rilevate e dorate.

**14** Per la richiesta di Pietro Pirovani da Milano, commissario di Filippo Maria Visconti, a Olivuccio di Ceccarello per il completamento di un'*Adorazione dei Magi* in Santa Maria di Loreto secondo i patti già stabiliti con Giovanni da Carnago si veda M. Mazzalupi, *Regesto*, p. 337 doc. 54 (20 novembre 1429), in *Pittori ad Ancona* 2008. Il radicamento di questa preferenza è ad esempio documentato dalla richiesta per rilievi dorati in un dipinto murale nella Lettera di Bartolomeo Gadio a Gian Galeazzo Maria Sforza del 27 giugno 1474, in Foulkes, Maiocchi 1909, p. 304.

**15** Sulla Camera degli specchi del castello di Pavia si veda la relazione degli ambasciatori fiorentini del 3 marzo 1462 in Magenta 1883, p. 457, e la descrizione in Breventano 1570, c. 8r.

**16** I "ligamenta smaltorum", o l'incastonatura di "petre contrafacte", lasciano traccia dell'impennatura del castone metallico all'intonaco consistente in un piccolo foro di sezione quadrata. Segni di questo tipo, stuccati in un vecchio restauro, si trovano sulla mitria e sul fermaglio del manto di san Gregorio Magno nella volta della cappella Cavalcabò in Sant'Agostino a Cremona. Le spese per i dipinti di Gentile da Fabriano della cappella di San Giorgio nel Broletto di Brescia sono riportate nei registri della cancelleria di Pandolfo III conservati nell'Archivio di Stato di Fano, sez. Archivio Storico Comunale, Codici Malatestiani 47-53, 55, ed. in M. Mazzalupi, *Regesto*, pp. 69-77 docc. 5-66 (1414-1419), in *Gentile da Fabriano* 2006. L'alta considerazione che le tecniche orafe possedevano in questa particolare visione della gerarchia delle arti è testimoniata anche dallo status dell'orefice di origine cremonese Raffaino Mezzapani, detto "famulus Magnifici d. Pandulphi" e non subordinato a Gentile da Fabriano: Lonati 1935, pp. 159 e 164-166. Già Galvano Fiamma aveva osservato le figure "ex auro, azuro et smaltis disticte" nei dipinti murali del palazzo milanese di Azzone Visconti, in Fiamma 1938. Altri documenti

sulle spese per materiali costosi sono in Gheroldi 1994a, pp. 399-420.

**17** La ricetta, contenuta in una raccolta di Giovanni da Modena, è stata tradotta in latino a Bologna nel 1410 per conto di Giovanni Alcherio e quindi inserita da Jean Le Begue nel 1431 nella raccolta di ricettari BNF 6741 in Merrifield 1849, I, n. 105, p. 95.

**18** Magistri Petri de Sancto Audemaro, *De coloribus faciendis*, in BNF 6741, in Merrifield 1849, I, n. 188, p. 151.

**19** Un esempio è fornito dalle applicazioni metalliche meglio conservate delle *Storie del Battista* dipinte nel 1435 da Masolino da Panicale nel Battistero di Castiglione Olona, dove si distinguono gli strappi nelle parti in ombra dovuti al ritiro dei completamenti a corpo più coprenti e le foglie metalliche meglio conservate trattate con una sottile velatura la cui fluorescenza rimanda alla presenza di una sostanza oleo-resinosa.

**20** Brescia, già Archivio della Soprintendenza BB.AA.AA., fald. Cremona, Sant'Egidio e Omobono. Per la stratigrafia: V. Gheroldi, *Relazione* (5/4/ 2003), per l'indagine microchimica: A. Gallone, *Relazione* (25/5/2004).

**21** Magistri Petri de Sancto Audemaro, *De coloribus faciendis*, in BNF 6741 in Merrifield 1849, I, p. 159, n. 202.

**22** Conti 1996, p. 123, si chiede se la parte del cielo del dipinto Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona "coperto di foglia d'argento con nubi in foglia d'oro [...] fosse destinata ad essere coperta da un colore". Se una sorta di "auripetrum" fosse stata stesa sul metallo bianco, si sarebbe ottenuto un effetto dorato opaco contrastante con l'oro lucido.

**23** *Tabula de vocabulis et equivocis colorum*, voce "Auripetrum", in BNF 6741 in Merrifield 1849, I, p. 19.

**24** La prescrizione di non verniciare l'oro è in Cennini, cap. CLV. L'interpretazione di questo passo è in Gheroldi 1994a, p. 408.

**25** Lo stato di conservazione della superficie del dipinto impedisce il riscontro autoptico, in quanto la presenza di questa tecnica si verifica con l'osservazione a luce radente che individua la leggera depressione dell'area interessata e le tracce della compressione col piano di punta di una piccola cazzuola. Su questa tecnica, descritta come espediente per allungare i tempi di lavorazione sull'intonaco stanco nell'*Epmhneia* di Dionisio da Furnà (p. I, cap. LXVIII, ed. 1971, p. 49), ma non citata da altre fonti scritte, si veda Mora, Philippot 1965, tavv. 77 e 78 a-b.

**26** Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 189, c. 18v. La campitura rosso-bruna del morellone, che accentua l'aspetto scuro e violaceo dell'azzurro sovrapposto, risulta scura nell'ultravioletto per l'alta presenza di ferro. Sono numerose le fonti che documentano l'apprezzamento per questo tono associandolo all'uso della pietra di lapislazzuli più pregiata: "bello violante" è precisato in Cennini, cap. LXI, ma si veda ad esempio anche Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, c. 1r-v, "de colore violato scuro", e Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Pal. 941, c. 170v, "è buono quando è violato". Alcune fonti riportano anche la tecnica per ottenere il tono violaceo dell'azzurro di lapislazzuli polverizzato con l'aggiunta di lacca di verzino o di grana o con bagni nel vino rosso, come alle cc. 5v-6r del ms. 2861 dell'Università di Bologna o alla c. 61v del ms. 6749 della Bibliothèque Nationale di Parigi.

**27** Il particolare è citato come un esempio di non finito in Woods-Marsden 1979, p. 193.

**28** Per la pittura a tempera su monocromo a fresco si veda l'indagine sul *San Cristoforo* dell'ambito di Bonifacio Bembo databile a poco prima del 1444 di Santa Maria del Carmine a Brescia in Gheroldi 2001, in part. pp. 15-18 con riferimento a una tecnica analoga nel sottarco della cappella Cavalcabò di Sant'Agostino a Cremona.

**29** La ricetta, con la distinzione dell'effetto ottico dell'acqua gommata e dell'albume, scritta dal miniatore Jacob Coene, era stata ripresa da Giovanni Alcherio nel 1411 e ricopiata da Jean Le Begue nel 1431: BNF 6741 in Merrifield 1849, I, p. 271 n. 293. Sulle indicazioni di questo testo per la ricezione tardomedievale dei materiali pittorici si veda Gheroldi 1994b, pp. 64-80.

**30** B. Facio, *De viris illustribus liber* [1456], in Baxandall 1971 ed. 1994, p. 209, e Sanudo ed. 1847, p. 7.

**31** Alberti ed. 1973, p. 88.

## TITOLO DA DEFINIRE

### Strade

- Sono poco meno di cinquanta i chilometri che dividono Mantova e Verona. La carta dell'Almagià, databile agli anni sessanta del XV secolo<sup>1</sup>, mostra con chiarezza le vie che collegavano allora i due centri: la strada alta che usciva da Mantova "attraverso il ponte dei Mulini e il borgo fortificato di Porto" e passava da Castiglione Mantovano e Villafranca; quella bassa, via Piufforte e Belforte, che lasciava la città "all'altezza della corte gonzaghese e del castello di San Giorgio e, oltre i laghi", attraverso il borgo fortificato di San Giorgio<sup>2</sup>. Era forse quella che prendeva Pisanello per tornare a Verona, ricordando come egli ebbe "camere et luogi" dove stare presso la corte mantovana<sup>3</sup>, ma non va dimenticato che alle due strade principali si aggiungeva, anche, l'asse di collegamento che partiva da Ostiglia, assai importante come raccordo per la comunicazione fluviale. Il richiamo a questi percorsi serve, nell'insieme, a offrire delle coordinate geografiche alla mobilità del Pisano tra Mantova e Verona, centri prossimi geograficamente e legati da "intensissimi rapporti economici e sociali"<sup>4</sup>, ma ben distinti per governo e tradizione, anche artistica. Fino al 1437, nel lungo periodo di sostanziale pace tra il ducato di Mantova e la Repubblica di Venezia<sup>5</sup>, tali spostamenti del pittore dovettero svolgersi in modo piuttosto frequente e agevole. Pisanello risulta risiedere a Mantova già nel 1422, ma in quello stesso anno, a poco meno di trent'anni, acquistava con un esborso consistente una casa a Verona nella contrada di San Paolo al Campo Marzio<sup>6</sup>, perché quella era per lui la città dove era cresciuto, il luogo dei legami e degli interessi familiari, coinvolti anche nel commercio dei panni di lana<sup>7</sup>. Pisanello, ricordato già come *pictor egregius* in un documento del 1424 che lo vede presente a Verona<sup>8</sup>, risulta pagato in un registro di contabilità gonzaghese del 1424-1425<sup>9</sup>; in quello stesso

periodo doveva, nondimeno, essere già attivo anche nella città scaligera per l'esecuzione del monumento Brenzoni in San Fermo Maggiore, sua prima opera firmata, giusta la data 1426 sull'epigrafe che testimonia la conclusione dei lavori per esso<sup>10</sup>. Negli anni seguenti non sono documentati rapporti con la corte mantovana<sup>11</sup>, ma un viaggio a Venezia e lungo la costa adriatica per recuperare i crediti del defunto cognato<sup>12</sup>, commerciante in panni morto nel 1427, il prestigioso soggiorno romano per completare il ciclo pittorico avviato da Gentile da Fabriano in San Giovanni in Laterano, documentato tra il 1431 e il 1432, e una presenza di poco successiva a Ferrara<sup>13</sup>. I rapporti con la corte mantovana dovettero comunque essersi mantenuti stretti e privilegiati, se tra il 17 e il 20 novembre 1439 "Pisan deponentore vene et tornò indriedo con el marchexe", durante la breve occupazione di Verona compiuta da Gianfrancesco Gonzaga nell'ambito della guerra veneto-viscontea<sup>14</sup>: un episodio che nelle sue conseguenze, pochi anni dopo, portò per il pittore un netto cambio di orizzonti di vita, lontani, per quanto si può ricostruire, tanto da Verona quanto da Mantova.

### Verona, città senza corte

- Le attestazioni archivistiche di Pisanello a Verona nel periodo precedente sono più frequenti, grazie anche ai fortunati ritrovamenti recenti: oltre che nel 1424 – alcuni documenti lo attestano –, infatti, in città tra maggio e giugno del 1430<sup>15</sup>, nel giugno del 1434<sup>16</sup> e tra febbraio e marzo del 1438<sup>17</sup>. Verona, diversamente da Mantova, era allora un centro politicamente subordinato a Venezia e, dal 1387, non più sede di corte; malgrado ciò, in quel torno di tempo, la sua vitalità di committenza artistica fu davvero eccezionale e si spiega in ragione di un "ceto dirigente cittadino, che non subisce alcun trauma nel nuovo quadro istituzionale, ma perpetua se stesso

1  
Carta dell'Almagià, Venezia,  
Archivio di Stato, Miscellanea  
Mappe 1348 (particolare)

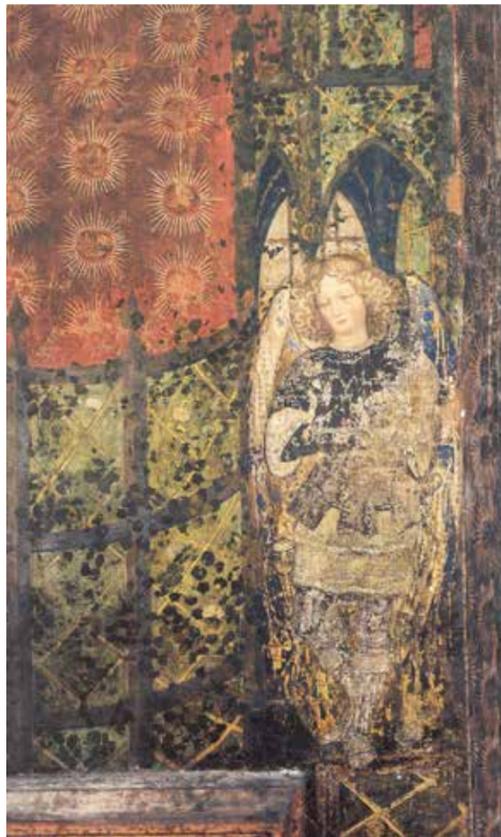


e la propria indiscussa egemonia economica e sociale sulla città, coniugando il 'privato' e il 'pubblico', i valori della tradizione cittadina con l'orgogliosa affermazione del prestigio della *domus*, della *prosapia*<sup>18</sup>. La grande disponibilità economica di questo patriato, il suo spirito di autocelebrazione e di emulazione, anche rispetto ai contesti di corte più prossimi, la volontà di marcare la propria presenza nel contesto cittadino e di costituire dei riferimenti memoriali di lunga durata spiegano questo dinamismo in campo artistico e il coinvolgimento di artefici di prestigio e di varia provenienza. Di tutto ciò si ha oggi una percezione parziale, per lo più affidata a cappelle e monumenti funebri nelle chiese veronesi – veri e propri investimenti in memoria familiare<sup>19</sup> – mentre resta sfocato e tutto da ricostruire il quadro sulle residenze private e sui loro arredi. Pur in assenza di una corte, si hanno comunque testimonianze significative dell'importanza dei cerimoniali e dei fasti dell'apparire pubblico in occasioni tanto laiche quanto religiose<sup>20</sup>. Se ne ha un'eco in inventari come quello del castello di Sanguinetto steso nel 1409 alla morte del condottiero Jacopo Dal Verme<sup>21</sup> o quello approntato nel 1425 a seguito della scomparsa di Tommaso Pellegrini. Nel primo, ad esempio, consistente è il numero di armature e apparati da torneo, a significativa testimonianza della persistenza dei valori militari nei contesti signorili e in suggestivo controcanto con l'ampio repertorio di manufatti da combattimento esibito da Pisanello nella *grande mêlée* dipinta nel palazzo dei Gonzaga: si elencano infatti, tra i tanti, "unus schutus turcheschus pictus rubeo", "una coracia a iostra cum coramine azzuro", "una sella a iostra magna alta", "una teteria ab equo a tornerio rubea", "uno par quantorum" e "duo elmi a tornerio"<sup>22</sup>. Nell'inventario Pellegrini, oltre alle parti di armatura da torneo, si registrano pennacchi di elmo *de penis de struzo*, sopravvesti da cavallo, tanti stendardi e vessilli con le insegne di

famiglia<sup>23</sup>, aggiungendo una più marcata componente di corredo "da pubblica parata", utile a dare manifesta evidenza allo status aristocratico, alla ricchezza e alle virtù cavalleresche della stirpe.

- Pisanello si mostra pienamente omogeneo e funzionale a questa tendenza *höfische*, cortese e gotica, offrendo in sovrappiù ai suoi committenti veronesi il proprio prestigio di artista celebrato dagli umanisti e richiesto dalle maggiori corti del tempo. Nelle sue pitture veronesi si riflettono abbigliamenti e arredi della vita aristocratica, come quelli che lo stesso Pisanello, come attestano i disegni, progettava appositamente per le mondane occasioni delle corti<sup>24</sup>; si vedano al riguardo le lucenti armature degli arcangeli guerrieri del monumento Brenzoni in San Fermo, il prezioso stendardo con l'insegna di famiglia che illusionisticamente pende dall'arcata d'accesso della cappella Pellegrini in Santa Anastasia e, sempre lì, tutto il corredo cortigiano che impronta la messa in scena della storia di san Giorgio.

- Nelle pitture veronesi Pisanello, nella sostanza, offre l'immagine di una realtà aristocratica trasfigurata che piega al profano anche i soggetti sacri: la *Madonna annunciata* del monumento Brenzoni è collocata in una camera da fanciulla ben nata, sensibile alla musica e all'amor cortese; il *San Giorgio* in Santa Anastasia è presentato come campione ideale del cavaliere "che afferma la sua virtù affrontando l'avanture" in un mondo inquieto di meraviglia e d'imprevisti come quello rappresentato nel ciclo mantovano<sup>25</sup>. Come ha scritto Gian Maria Varanini, la sua figura rinviava a quella "del *miles* e a valori 'neutri' e largamente condivisibili di una certa tradizione cavalleresca e aristocratica cristiana"<sup>26</sup>. La cronaca del notaio Bartolomeo Lando ricorda manifestazioni di devozione pubblica verso san Giorgio presso il convento domenicano di Sant'Anastasia: nel giorno della sua festa si tenne una solenne oblazione di armigeri



2 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Arcangelo*, Verona, San Fermo Maggiore, monumento Brenzoni

nel 1406<sup>27</sup> e nel 1409 una “voluptuosa festività ad ecclesiam Sancte Anastasie ubi representata fuit istoria sancti Georgii occidentis draconem”<sup>28</sup>. La cronaca non aiuta a capire se queste fossero iniziative isolate o se si ripetessero annualmente, ma risulta significativo che i Pellegrini abbiano poi aderito al comune omaggio verso il santo e che se ne siano appropriati per segnare l'ingresso alla propria cappella in chiesa. Lo fecero, a mio parere, senza richiami ideologici impegnativi<sup>29</sup>, ma, come è stato giustamente rilevato, sfruttando a loro vantaggio l'etimologia offerta da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea*, il testo che fu di riferimento per la sceneggiatura del dipinto pisanelliano; in essa si propone che il nome del santo derivi dal greco *gero* che significa pellegrino<sup>30</sup>, uno spunto che si prestava a essere colto come esplicito legame tra il santo e la famiglia.

• L'organicità di Pisanello al contesto aristocratico in cui operava, a Verona come altrove, è ben rappresentata dal documento reso noto di recente da Claudio Bismara<sup>31</sup>. Nel maggio del 1430 il pittore acquistò dall'illustre Pietro da Sacco, grazie al consistente sostegno economico di Francesco Brenzoni, due *mappae mundi* mirabilmente miniate su pergamena e una *ecclesiola* in legno con figure di frati in argento: si trattava di oggetti rari e preziosi “di probabile manifattura franco-fiamminga”, viste la figura e le relazioni del venditore<sup>32</sup>. Pisanello non si limitava, dunque, a progettare e creare opere preziose; ~~ma~~ ne acquisiva pure sul mercato d'arte non per se stesso, ~~ma~~ plausibilmente per proporle nei contesti signorili che frequentava, rispondendo alla consistente domanda di esclusivi oggetti di lusso. La frequentazione di un personaggio della levatura di Pietro da Sacco, già bibliotecario di un collezionista illustre come Jean de Berry<sup>33</sup>, evoca per Verona una rete allargata di contatti internazionali e rende, ad esempio, meno singolare la presenza

di sculture francesi all'interno del raffinato allestimento del monumento Brenzoni<sup>34</sup>. Il consistente esborso economico di Francesco, suo committente, per sostenere l'acquisto dei costosi manufatti evidenzia un rapporto di consuetudine e di fiducia con Pisanello che altri documenti avevano solo suggerito<sup>35</sup>; ciò conforta l'ipotesi che, malgrado la firma di Nanni di Bartolo nella parte scolpita, si possa riferire al pittore il progetto d'insieme del monumento in San Fermo, del tutto nuovo e originale nella sua concezione d'insieme, del tutto coerente nelle sue varie parti<sup>36</sup>, sia nell'interpretare la combinazione, tradizionale a Verona, di pittura e scultura, sia nel richiamo alla preziosità compositiva e cromatica di un'oreficeria o, meglio, di uno smalto a *ronde bosse*.

#### Il prezioso giardino del monumento Brenzoni

• Le opere veronesi di Pisanello costituiscono un orizzonte obbligato per il ciclo mantovano, perché, pur nel loro diminuito stato di conservazione, rappresentano gli unici altri esempi sicuri di pittura murale realizzata dall'artista del pittore, e perché offrono dei punti di riferimento cronologici di buona sicurezza. La realizzazione del monumento nella chiesa francescana di San Fermo Maggiore derivò dalla morte di Nicolò Brenzoni nel 1422 e dalla successiva iniziativa del figlio Francesco di creare sulla sua tomba un significativo luogo di devozione e memoria per la propria famiglia, i cui lavori, come si è già detto, furono conclusi nel 1426. La sepoltura terragna di Nicolò, di Francesco e dei loro discendenti venne contrassegnata probabilmente da un altare<sup>37</sup> e sulla parete soprastante da un elegante epitaffio figurato<sup>38</sup>, che, integrando pittura e scultura, s'incentra su un nucleo scolpito, firmato da Nanni di Bartolo, con la rappresentazione della resurrezione di Cristo sotto un padiglione tenuto aperto da due angeli e sormontato dalla statua del profeta Isaia<sup>39</sup>; il

3 Monumento Brenzoni, Verona, San Fermo Maggiore

4 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Tendaggio* (particolare), Verona, San Fermo Maggiore, monumento Brenzoni

5 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Architettura a graticcio con foglie* (particolare), Verona, San Fermo Maggiore, monumento Brenzoni

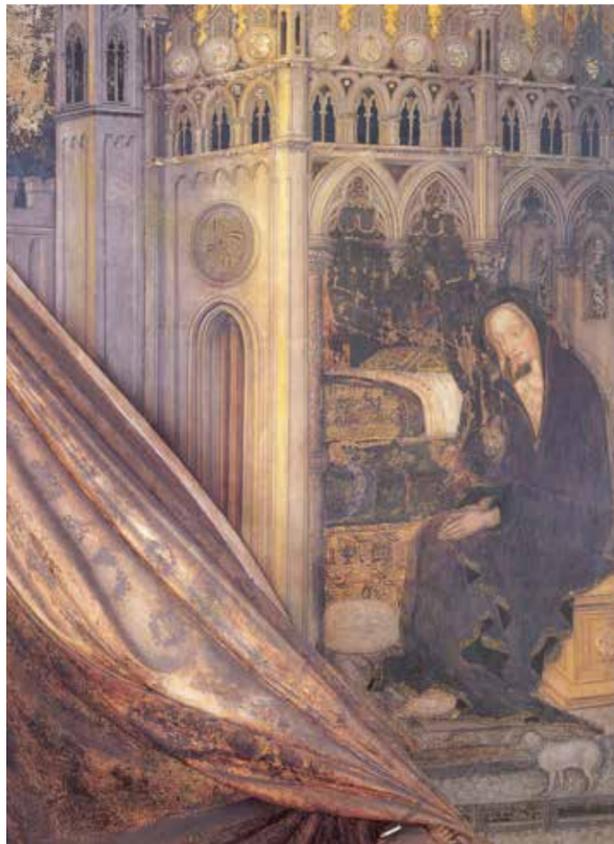
6 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Paesaggio dietro l'angelo annunciante* (particolare), Verona, San Fermo Maggiore, monumento Brenzoni



patronato della famiglia era ed è sobriamente rappresentato dalle iscrizioni e dai tre stemmi scolpiti posti al vertice del baldacchino, ma la magnificenza dell'opera era in sé una celebrazione della *domus*. L'intervento pisanelliano, al riguardo, incideva fortemente sulla percezione della parte scolpita, anche se ciò appare oggi poco evidente: il tendaggio del baldacchino in pietra gallina, ad esempio, conserva ancora all'esterno parte della decorazione floreale in stagno e oro su fondo chiaro, mentre l'interno, modellato liberamente in profondità per via d'intonaco, è oggi poco valutabile, mentre il suo aspetto originario doveva essere sontuoso. Era, infatti, caratterizzato da una stesura in lamina di stagno con incisioni e inserti floreali in oro<sup>40</sup>, con un riecheggiamento di preziose opere orafe, come la *Pace con san Giovanni Battista* di produzione francese, oggi al Museo del Bargello a Firenze<sup>41</sup>. L'interferenza della pittura sulla scultura doveva essere spiccata anche nella *Resurrezione* scolpita e lo si coglie oggi in alcuni dettagli significativi: ad esempio, la puntuale imitazione del legno nel palo che sostiene il baldacchino; l'illusione di una forma cuspidata nel coperchio del sarcofago di Cristo, in realtà piatto, e l'integrazione pittorica sullo sperone roccioso su cui si ambienta la scena, che, ancora

leggibile sul fianco destro, risulta molto più articolata della superficie scolpita.

• Un simile intervento di raffinata policromia s'integrava strettamente con la decorazione pittorica che inquadra il padiglione e che definisce il campo del monumento sulla parete, tutta realizzata con un'accuratissima tessitura polimaterica, di cui oggi si possono cogliere solo in parte limitata la complessità e la ricercata reattività alla luce; sono in buona parte perduti i colori stesi a secco, come, ad esempio, il brillante azzurro che caratterizzava il manto della Vergine annunciata; sono molto lacunose e ossidate le lamine metalliche, prevalentemente in stagno, e sono cadute, o frammentarie, le tante applicazioni a pastiglia dorata. Maria Teresa Cuppini, che seguì i restauri dell'opera negli anni sessanta del secolo scorso, ne colse tuttavia chiaramente l'effetto originario, osservando come “nel barbaglio dei metalli argentei e dell'oro, nella profusione degli stucchi incisi, bulinati, dipinti” dovesse “apparire un ibrido; come le medaglie, non pitture, ma bassissimi rilievi, esca per un luminismo policromo dove la luce cangiava di continuo, riflessa e raccolta dalle cavità alle convessità, alle zigrinature della superficie”<sup>42</sup>.



• Questi effetti e questa cura esecutiva sono ben presenti già nella pittura che inquadra il nucleo centrale del monumento, a partire dal tendaggio in vivido rosso cinabro<sup>43</sup>, che, richiamando soluzioni d'impaginazione attestata in tombe dogali veneziane<sup>44</sup>, risulta idealmente appeso alla cornice di primo Trecento che accompagna l'imposta del soffitto in tutta la navata. Tale finto drappo da parata scende fino a terra a incorniciare sontuosamente il monumento su entrambi i lati ed era un tempo tutto profilato da un cordone in pastiglia dorata<sup>45</sup>; un'analoga lavorazione "a basso rilievo" era presente anche nel motivo ornamentale che si ripete con regolarità sulla stoffa: oggi si vede una serie regolare di soli raggiati in lamina d'oro, ma all'interno di ciascuno di essi era presente un fiore dorato a rilievo, di cui restano le impronte e parte dei chiodini che sostenevano l'applicazione in cera<sup>46</sup>. Questo tendaggio fa da sfondo sontuoso a un'imponente struttura lignea a graticcio, i cui pinnacoli di coronamento, resi in origine con lamine metalliche e pastiglia dorata, si sovrappongono al settore più alto e rovinato del finto tessuto; in questa parte il pittore stese infatti il colore e le applicazioni in metallo e cera, sfruttando per risparmio lo "stesso intonachino del fregio trecentesco soprastante"<sup>47</sup>, in contrasto con il dispendio di materiali l'acribia esecutiva che caratterizza tutta l'opera.

• La complessa impostazione spaziale dal basso della grande e articolata architettura "non trova altri equivalenti che nella pittura di Altichiero"<sup>48</sup>, ma la scelta d'interpretarla come una grande pergola avvolta da una vegetazione rampicante di foglie e rose rimanda a una tradizione cortese che, a Verona, trovava un precedente significativo nella micheliniana *Madonna del Roseto*, allora presso San Domenico all'Acquatrasversa<sup>49</sup>. La volontà di creare nell'insieme "lo scenario di un giardino aristocratico"<sup>50</sup> si dichiara nelle parti superstiti della decorazione

dipinta dello zoccolo dove, davanti all'architettura lignea, si pone un recinto a intreccio vimineo con settori curvilinei, analogo a quelli presenti in miniatura e pittura per caratterizzare recinzioni di ambito agreste. Le sue parti meglio conservate e, soprattutto, quelle della struttura a graticcio mostrano, inoltre, un impegno virtuoso a rendere sia la consistenza materica del fogliame per il tramite di una stesura pittorica pastosa, sia la variata reazione alla luce delle foglie e delle loro venature nelle diverse posizioni. Questa stessa volontà di una resa pittorica di marcata evidenza tattile e mimetica si ritrova nelle figure degli arcangeli che, sopra l'articolata struttura aerea, si confrontano direttamente con la statua del profeta Isaia, come loro posta idealmente dentro un'edicola dipinta del coronamento. Pisanello trasse probabilmente spunto dalla soluzione offerta al vertice del pulpito commissionato nel 1396 da Barnaba da Morano, posto sulla parete di fronte, dove la Vergine annunciata e l'arcangelo sono piccole statue affiancate alla cuspide lignea che porta la raffigurazione dipinta di Dio padre nell'atto di inviare il figlio<sup>51</sup>. Questo gioco d'interazione nel monumento Brenzoni venne però enfatizzato, puntando su un'esibita competizione della pittura con la scultura. Negli arcangeli che affiancano Isaia, Pisanello combinò la modellazione tenera dei volti e delle gonfie capigliature "alla nordica", realizzata a buon fresco, con la disposizione "spaziosa" delle ali e la materica evidenza delle loro armature metallizzate; esse risultano movimentate da finte maglie ferrate a rilievo, rese "con uno stucco a base di biacca miscelato con un legante di natura proteica"<sup>52</sup>, incise per imitarne la trama e coperte di una lamina di stagno, con esiti non diversi da quelli presenti in tanti cavalieri del torneo mantovano. Al riguardo non posso che rimandare al saggio di Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani in questo volume, per avere un quadro dei possibili artifici adottati da Pisanello per

7  
Antonio di Puccio detto  
Pisanello, *Madonna annunciata*,  
Verona, San Fermo Maggiore,  
monumento Brenzoni

8  
Antonio di Puccio detto  
Pisanello, *Colombi*, Verona,  
San Fermo Maggiore,  
monumento Brenzoni

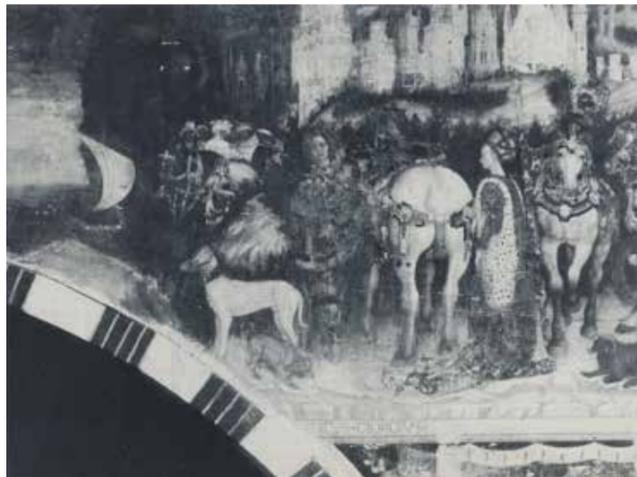
rendere queste figure più concrete e sensibili alla luce e per corrispondere all'apprezzamento umanistico, in quel periodo soprattutto di Guarino Veronese, per una pittura capace di eguagliare la natura e "di riconoscere e rendere la luce e l'ombra"<sup>53</sup>.

• Un ancor maggiore cimento fu quello affrontato dal Pisano per la parte dipinta più importante, quella che rappresenta l'Annunciazione tra gli spioventi del padiglione e la cornice in rosso veronese. Tuttavia, se nella parte d'inquadramento si coglie la volontà #del pittore# di dare concreta evidenza a quanto rappresentato e di competere con la scultura, qui il pittore s'impegnò a evocare spazi profondi, quasi a rivaleggiare con la preziosa e vera rientranza sotto il padiglione. Le figure dell'arcangelo e della Madonna annunciata si contrappongono, infatti, ai lati del padiglione, l'uno contro un paesaggio lontanante, l'altra davanti alla profondità ombrosa e baluginante oro della sua stanza da letto dentro un fastoso edificio gotico disposto in tralice. Nella resa dell'Annunciazione è palese, come già è stato osservato da molti, il confronto tra Pisanello e il portato del suo legame formativo con Gentile da Fabriano, il cui lavoro sarebbe andato di lì a pochi anni a proseguire in San Giovanni in Laterano a Roma<sup>54</sup>. Lo si coglie innanzitutto nelle tipologie dei volti, con incarnati dal chiaroscuro "leggero come un respiro che alita sulla superficie delle cose"<sup>55</sup>, nella sensibilità per gli effetti luministici, nell'elaborazione virtuosa dell'oro e delle lamine metalliche e nell'uso peculiare del pulviscolo dorato, uno tra i motivi di più fortunata ed esteriore ripresa della pittura di Gentile. Questo elemento non risulta presente in altre opere di Pisanello e viene adottato nelle pitture di San Fermo, per un verso, al fine di rendere la vibrante modellazione della luce sulle superfici, come resta evidente sul mantello di Dio Padre e nel lacunoso sfondo paesaggistico dietro l'angelo annunciante. La sagoma impoverita delle colline coronate di castelli conserva, infatti, evidente traccia di un'illuminazione puntiforme che bagna i pendii e le torri sul lato destro, cioè su quello rivolto verso dove si trova Dio padre, dipinto subito a sinistra del nodo di vertice del padiglione, in prossimità degli stemmi Brenzoni. È uno degli indizi di una sensibilità luministica di derivazione gentiliana che significativamente si trova anche nella *Madonna di Lionello d'Este*, opera eseguita nei primi anni trenta da Jacopo Bellini, un altro illustre allievo del maestro fabrianese<sup>56</sup>. Per altro verso, il pulviscolo è usato da Pisanello anche per rappresentare la luce stessa: lo si vede nella peculiare aureola di Maria, che incuriosì anche Cavalcaselle<sup>57</sup>, e, soprattutto, nel pulviscolare percorso luminoso che accompagna idealmente il Bambino, dal vertice del padiglione fin nel grembo della Vergine annunciata, passando attraverso il rosone della sua casa, così come si vede anche in due *Annunciazioni* gentiliane del periodo fiorentino<sup>58</sup>. Come ha osservato Andrea De Marchi, nel caso veronese l'attenzione al fenomeno luminoso fa sì che "i puntini dorati a missione" si rimpiccioliscono e si diradino "verso l'esterno nel raggio di luce" e che l'effetto del pulviscolo venga "esaltato dalle accensioni di luce gialla sui risalti" della casa di Maria<sup>59</sup>.

• Pisanello, tuttavia, si distingue dal suo maestro per la volontà smaniosa di rappresentare ogni singolo aspetto del reale, inseguendo e, nel contempo, ispirando, grazie al suo virtuosismo mimetico, i componimenti ecfrastici degli umanisti<sup>60</sup>. Già nelle pitture Brenzoni emerge questa tendenza, ben più evidente nel ciclo mantovano e, soprattutto, nel dipinto della cappella Pellegrini in Santa Anastasia, oltre che nella *Visione di sant'Eustachio* della National Gallery di Londra. In San Fermo lo si coglie nella varietà dei dettagli che accompagnano la rappresentazione, dove stupiscono la verità del giglio retto dall'angelo e l'eleganza rara del tappeto orientale, del ricamo di soggetto cortese, delle cortine figurate e del prezioso apparato di coperte, lenzuola e cuscini sul letto della camera di Maria, e la resa naturale del piccolo cane da compagnia con il pelo bianco, la pancia teneramente rosata e il ricco collare con applicazioni a rilievo. Subito sotto a lui è presente, non ben conservata, la rappresentazione di una femmina di pavone con due piccoli, mentre sono molto meglio apprezzabili i due colombi che stanno sotto la figura dell'angelo. Tanto i pavoni quanto i colombi trovano riscontro nelle esercitazioni grafiche del pittore, ma senza un collegamento diretto con il dipinto murale<sup>61</sup>: sono disegni-schizzo che testimoniano dell'assiduo esercizio dell'artista nel catturare e far proprie dal vero le movenze e le caratteristiche degli animali<sup>62</sup>. I colombi mostrano bene quali fossero i risultati di questa ricerca prensile sul reale e danno ragione delle lodi che Pisanello ricevette per la sua rappresentazione degli animali<sup>63</sup>. La loro bellezza si calava poi in uno sfondo altrettanto curato e fatto per stupire: il terreno era reso con una stesura chiara ad affresco movimentata da tante piccole "virgole" brune, così come si vedono in qualche suo disegno<sup>64</sup>, cui si sovrapponeva una vegetazione diversificata con cura e stesa, come per il roseto del graticcio, con pennellate corpose. Fino al recente restauro era passato inosservato come i colombi, immersi nella verzura, stessero presso una fonte d'acqua resa con una lamina di stagno, oggi ossidata, creando così un controcanto al cielo, oltre le colline, realizzato con analogo metallo e popolato da nuvole d'oro<sup>65</sup>.

#### Una cappella-scrigno

• Nella Verona degli anni venti del XV secolo, in un ambiente artistico che, per quanto si conosce della pittura, rimaneva ancora molto fedele ai modelli di eredità altichierese<sup>66</sup>, il monumento Brenzoni dovette avere un forte impatto e una grande risonanza. Lo testimoniano innanzitutto le immediate influenze su altri pittori, come è evidente nella *Gloria di sant'Agostino* dipinta da Stefano all'esterno del portale laterale di Santa Eufemia<sup>67</sup>, o le scelte di voluta alterità, come quella di Giambono, chiamato a dipingere, intorno al 1432, in un monumento d'impostazione simile a quello Brenzoni<sup>68</sup>. Lo attesta, poi, l'apprezzamento dell'opera pisanelliana presente nel testamento redatto dal canonico Antonio Malaspina il 27 maggio 1440. Questo personaggio, appartenente a una famiglia di alto prestigio<sup>69</sup>, dichiarò espressamente di volere presso la sua tomba tre angeli dipinti così "prout est factum ad



sepulcrum illius de Brenzono in Sancto Firmo” e, non contento, richiese ulteriormente che si facesse riferimento al monumento sanfermiano per l'intera decorazione della cappella che aveva fatto costruire nella cattedrale di Verona e presso la quale voleva essere sepolto<sup>70</sup>. Il canonico diede, al riguardo, puntuali istruzioni, prevedendo una pala d'altare, da far realizzare all'intagliatore veneziano Jacopo Moranzone, e un articolato ciclo pittorico, tanto all'interno quanto all'esterno, con l'Annunciazione sull'arco di accesso e i quattro padri della chiesa sulle pareti laterali, questi ultimi da realizzare anche a rilievo<sup>71</sup>. Dominique Cordellier ha giustamente ipotizzato che negli auspicci del canonico fosse proprio Pisanello il pittore che avrebbe dovuto dipingere la cappella Malaspina e ha individuato un disegno dell'artista che risulta corrispondere ai soggetti previsti<sup>72</sup>. Il Pisano, però, dopo i fatti del novembre 1439, era ormai lontano da Verona e non è, inoltre, dato sapere se le volontà del Malaspina siano mai state in qualche modo realizzate.

- La testimonianza offerta dai suoi *desiderata* è nondimeno importante, perché è indicativa del gusto e delle aspirazioni di un personaggio di classe elevata, spinto dall'emulazione con quanto avevano fatto altre famiglie o persone in città, ricordando iniziative artistiche di punta come quelle compiute in Santa Anastasia dai Serego e dai Pellegrini o, nella stessa cattedrale, dal vescovo Guido Memmo. Il canonico, ad esempio, voleva un'ancona fatta da Jacopo Moranzone, che, in quel medesimo torno di tempo, era coinvolto da Cortesia da Serego per l'esecuzione di un polittico per l'altar maggiore della chiesa domenicana<sup>73</sup>: una commissione che andava a completare la realizzazione nella stessa cappella di una tomba terragna e di un soprastante, fastoso cenotafio realizzato da Pietro di Nicolò Lamberti per la parte scultorea e da Michele Giambono per la policromia e la pittura d'inquadramento sulla parete<sup>74</sup>. I rimandi fatti da Antonio Malaspina al monumento Brenzoni e gli accenni ai materiali preziosi da usare evocano l'idea di una decorazione sontuosa e polimaterica come quella che caratterizzava il dipingere di Pisanello e che doveva connotare l'affollata *Crocifissione* realizzata da Jacopo Bellini nel 1436 per iniziativa del vescovo Guido Memmo proprio nella cappella di fronte a quella del canonico<sup>75</sup>. L'ipotesi presente nel testamento Malaspina di avere pareti interne lavorate a bassorilievo e di una pittura figurata sull'arcata d'ingresso pare, invece, richiamare l'assetto decorativo della cappella Pellegrini in Santa Anastasia che, allestita poco più di due anni prima, doveva costituire

a Verona l'“ultimo grido” in campo artistico, grazie anche al prestigioso intervento di Pisanello.

- Rispetto al passato è oggi possibile circoscrivere con buona sicurezza i tempi esecutivi di questa commissione promossa dai Pellegrini e, in particolare, dell'intervento pisanelliano, oggetto in sede critica di diverse proposte cronologiche<sup>76</sup>. Michele da Firenze stava per certo lavorando alla decorazione in terracotta che copre le pareti della cappella nell'estate del 1436<sup>77</sup>, mentre, come ha provato Claudio Bismara, Pisanello risulta presente a Verona, in casa Nogarola, il 1° febbraio 1438 in qualità di testimone all'atto dotale per le nozze tra Cristoforo Pellegrini e Laura Nogarola<sup>78</sup>. Il documento, come giustamente ha rilevato lo studioso, rivela, da un lato, una consuetudine di rapporti tra il pittore e componenti della famiglia Pellegrini, oltre che contatti con personaggi dalle posizioni filogonzaghesche, ma, dall'altro, è anche un fondato indizio del suo contemporaneo impegno di lavoro in Santa Anastasia tra il 1437 e il 1438<sup>79</sup>, in sostanziale continuità cronologica con l'intervento di Michele da Firenze.

- Attualmente la cappella presenta aspetti di disomogeneità che non aiutano a comprenderne l'assetto originario e hanno favorito in sede critica una considerazione quasi sempre distinta tra i rilievi in terracotta dell'interno e la grande pittura pisanelliana sul fronte. Le travagliate vicende conservative hanno infatti inciso in modo pesante sulla percezione attuale del complesso: le storie di Cristo e le figure di santi sotto edicole realizzate in terracotta da Michele da Firenze hanno completamente perso la loro policromia a causa della radicale pulitura compiuta tra il 1879 e il 1881, nell'ambito di un intervento di restauro volto “sia a eliminare gli elementi barocchi, sia alla ricomposizione architettonica” per corrispondere allo “stile” della chiesa<sup>80</sup>. L'ancona in terracotta che stava sull'altare con al centro l'immagine della Vergine è giunta a noi in frammenti, allo stato attuale, non più ricomponibili<sup>81</sup>; si rivolge ormai inutilmente verso di lei la figura a rilievo fittile di Andrea Pellegrini, il finanziatore per via testamentaria di tutti i lavori, che nelle sue ultime volontà stabilì di essere rappresentato in forma plastica “denanci a la nostra Dona, in zenochiony orando”, vestito del suo abito più bello<sup>82</sup>. Sui pilastri del fronte della cappella sono andate perdute, come ricorda Vasari, la firma di Pisanello e le figure dipinte di sant'Eustachio, “nell'atto di accarezzare un cane pezzato”, e di san Giorgio, “armato d'armi bianche fatte d'argento”<sup>83</sup>, mentre si conserva la famosa scena del commiato di san Giorgio dalla principessa sull'arcata di accesso e il già

9 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Commiato di san Giorgio dalla principessa* (particolare), foto Lotze prima dello strappo (1884), Firenze, Harvard Center for Renaissance Studies, Fototeca Berenson

10 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Commiato di san Giorgio dalla principessa*, foto Lotze prima dello strappo (1884), Verona, Biblioteca Civica, Archivio Fotografico 1/18 (G 117/2)

11 Antonio di Puccio detto Pisanello, *Stemma Pellegrini*, Verona, Santa Anastasia, arco di accesso alla cappella Pellegrini



ricordato stendardo con lo stemma Pellegrini. Si tratta, però, di pitture ricollocate sulla parete dopo lo stacco che, compiuto in due tempi, nel 1891 e nel 1900<sup>84</sup>, ha determinato un forte impoverimento delle superfici dipinte, come ben documenta il serrato confronto proposto da Hans-Joachim Eberhardt tra le vecchie foto e la situazione attuale<sup>85</sup>.

- Non è dato sapere se i Pellegrini abbiano affidato a Pisanello il coordinamento del rinnovo della cappella, né se, come penso probabile, sia stata eseguita da lui e dalla sua bottega la policromia dei rilievi di Michele da Firenze, che evidenziano in più parti la necessità di un'integrazione pittorica. Si può solo osservare come i caratteri polimaterici e di bassissimo rilievo della pittura sul fronte, ben evidenti nelle foto precedenti allo stacco, manifestino la volontà del pittore – coerente con quanto aveva fatto nel monumento Brenzoni – di confrontarsi con i rilievi interni, al fine di creare una lettura continua rispetto a essi, fondata sia su una misura dimensionale non difforme<sup>86</sup>, sia, soprattutto, sul colore e sull'elaborazione preziosa delle superfici. Si può provare a stringere questo nesso, ricordando come tutto il fronte della cappella fosse dipinto con le stesse modalità delle pitture superstiti, compresi i pilastri che oggi mostrano solo l'evidenza della pietra, e come, nella continuità tra interno ed esterno e nell'articolazione spaziale d'insieme, si dovesse creare un effetto da scrigno prezioso. Con l'aiuto delle foto Lotze e Alinari<sup>87</sup>, è possibile in parte restituire la perdita integrità di materia della grande scena figurata con la storia di san Giorgio. È esemplare, al riguardo, il caso del nano cavaliere che sta alle spalle della principessa e il cui volto, un tempo, compariva illusionisticamente dentro l'elmo rilevato a pastiglia, oltre la celata alzata. La sua figura mostra bene, infatti, come l'intarsio curatissimo di parti dipinte, lamine metalliche ed elementi rilevati non fosse fine a se stesso, ma funzionale a

rafforzare l'ardito scorcio del cavallo e del cavaliere, giocando abilmente al confine tra spazio reale e spazio dipinto.

- All'interno della composizione il nano era ed è anche una delle tante curiosità di natura che il pittore vi ha inserito; il suo impegno nel rappresentare i multiformi aspetti del reale, già presente nel monumento Brenzoni, si mostra qui molto più intenso e analitico, tanto più sorprendente in quanto applicato a un dipinto che poteva essere visto solo a vari metri di distanza. In una scenografia dominata da un cielo finalmente atmosferico, il pittore seppe offrire, come si è già detto, un'immagine idealizzata della vita aristocratica e, di contorno alla storia, un variato e ampio campionario del mondo naturale, selezionato con cura e studiato in ogni dettaglio, come mostrano i disegni preparatori per i due impiccati, dove si valuta persino la variante minima di una calza floscia o appuntata<sup>88</sup>. La stesura pittorica ha un carattere grafico, minuzioso, che pare usare il pennello come la penna sul foglio, trasferendo sulla parete le modalità dei suoi disegni-modello, e sono molti quelli del suo corredo di bottega che sono stati utilizzati per fare riferimento alla composizione del dipinto Pellegrini<sup>89</sup>. Probabilmente si sono persi molti dei disegni legati, in modo diretto o indiretto, alle opere più antiche, ma i molti che restano in rapporto alle pitture della cappella Pellegrini paiono indicare un'organizzazione del lavoro più strutturata, all'altezza caratteristica di un pittore di corte molto richiesto e obbligato a mantenersi all'altezza della propria fama. L'espressione del suo fare artistico sembra diventata in questa fase più studiata e in qualche modo più di maniera, ma sempre espressione di un rovello di perfezione e di ambizione che evidentemente gli era connaturato. Gli echi del clima artistico in cambiamento si sentono, ma sono attutiti e riassorbiti in un linguaggio personale che osserva crudamente la realtà, ma poi la trasfigura in un mondo di sofisticato artificio.

**1** Verona e il suo territorio 2014.

**2** Varanini, Postinger, Lazzarini 2014, pp. 61-109, in part. 107.

**3** Cfr. *Documenti e fonti* 1995 #~~pp. 119-120~~ (n. 51 – 1444); si tratta di una lettera di Gianfrancesco Gonzaga a Pisanello dove si fa riferimento ai luoghi che il pittore 'soleva tenere' a corte, con una formula che fa pensare a una lunga consuetudine di presenza nel palazzo.

**4** Varanini 1996a, #~~pp. 23-44~~, # in part. p. 27. [23-44 comprendono tutto il saggio, in questo caso basta la voce abbreviata. Fatto così anche per le voci successive]

**5** Varanini 1979, pp. #45-263#, in part. p. 250.

**6** Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 19-30 (nn. 4-6). Il primo documento legato a questo acquisto (4 luglio 1422) è redatto a Sorgà presso il confine mantovano.

**7** Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 22-23 (n. 5); 56-65 (n. 18 bis). Si vedano, inoltre, anche le registrazioni degli estimi veronesi del 1409; cfr. *Documenti e fonti* 1995, pp. 52-54 (n. 17, 1433), 108-109 (n. 44, 1443), 130-131 (n. 57, 1447).

**8** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 30-32 (n. 7); il riferimento è in un documento di transazione economica tra Pisanello e sua madre in rapporto all'eredità paterna.

**9** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 33-34 (n. 8).

**10** E. Necchi, in *Pisanello* 1996, pp. 94-95; Pietropoli in *Pisanello. I luoghi* 1996, p. 40.

**11** L'Occaso 2005a, p. 145, segnala un documento del 1426 dove il riferimento al pittore mi pare dubbio.

**12** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 56-65 (n. 18bis, 1434), con introduzione di G.M. Varanini.

**13** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 45-46 (n. 13), 48-52 (nn. 15, 16).

**14** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 86 (n. 32); cfr. Varanini 1996a, pp. 27-29.

**15** Bismara 2012.

**16** *Documenti su Pisanello* 1995, pp. 56-65 (n. 18bis, 1434).

**17** Bismara 2013.

**18** Varanini 1996a, p. 31.

**19** Franco 1996b.

**20** De Sandre Gasparini 1995.

**21** Sulla rilevanza del personaggio si veda Mallet 1986, ad vocem. Si segnala come il castello di Sanguinetto fosse perno di "un 'piccolo stato' signorile, appunto lo 'stato vermesco'", uno tra quelli che fra Trecento e Quattrocento gravitavano nell'orbita dei grandi stati regionali, quali il ducato visconteo e la terraferma veneta; cfr. Chiappa, Varanini 2010, pp. 47-50.

**22** Chiappa, Varanini 2010.

**23** Varanini 1996a, p. 36. Si segnala che nella miscchia mantovana compaiono proprio copricapi con piume di struzzo colorate.

**24** Franco 1998a. Syson, Gordon 2001, pp. 70-74.

**25** Il passo è di Sergio Bettini, citato da Magagnato 1962, p. 128, e risale alla sua dispensa del 1958-1959, che, in questa parte, non sono riuscita a consultare, perché quella presso il fondo Bettini del Dipartimento di Storia delle arti e conservazione dei beni culturali "G. Mazzaroli" dell'Università Ca' Foscari di Venezia conserva solo la parte dedicata all'arte trecentesca; lo stesso brano, con delle modifiche, è comunque riportato nella dispensa del 1973-1974; cfr. Bettini 1996, pp. 207-208.

**26** Varanini 1996a, p. 39.

**27** Varanini 2007, p. 417.

**28** Varanini 2007, p. 446.

**29** Per un quadro d'insieme sulle proposte riguardo al possibile significato "politico" della rappresentazione si vedano P. Marini, in *Pisanello* 1996, pp. 232-237; Molteni, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, pp. 81-82; una proposta di lettura in chiave antiveneziana è suggerita da Bismara 2013, pp. 10-13.

**30** Bauer-Eberhardt 1996, in part. p. 155; Cordellier 1996, pp. 201-229.

**31** Bismara 2012.

**32** Bismara 2012, p. 21.

**33** Bismara 2012, pp. 14-20;

**34** Cavazzini, Galli 2001, pp. 121-122, con proposta attributiva a Jean de Prindall. Si veda anche per la bibliografia precedente.

**35** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 18-19 (n. 3, 1422), 56-65 (n. 18bis, 1434); Moench 1996, pp. 59-71, in part. 60.

**36** Si veda Paccagnini 1972, p. 149; nel monumento Brenzoni "tutto è legato, ogni elemento è connesso all'altro in una organica composizione che sembra essere il risultato di un iniziale progetto unitario, indicante i rapporti che nell'insieme dovevano stabilirsi tra le varie parti architettoniche, plastiche e pittoriche". Sul tema della possibile complessiva ideazione pisanelliana si veda Franco 1998, pp. 125-126, 137, note 17 e 18.

**37** Nel primo Ottocento si lamentava la presenza di un'"informe mensa dell'altare sospeso" sotto il monumento; non si può escludere che fosse indicativa di una presenza originaria; cfr. Vecchiato 1990, p. 67.

**38** Wolters 1976, p. 91.

**39** Wolters 1976, pp. 91-92, 268-269; Bellosi 1988, 53-56, pp. 200-212; Markham Schulz 1997, pp. 39-47.

**40** Per queste e le successive osservazioni sugli aspetti di esecuzione tecnica mi sono avvalsa del resoconto del restauro al monumento compiuto nel 1968 dall'Istituto Centrale del Restauro offerto da Cuppini 1970, pp. 84-87 [c'è Cuppini 1969, non 1970] e del contributo di Avagnina 1996; ho, inoltre, proficuamente potuto consultare la relazione del restauro svolto tra il 2008 e il 2009 dalla ditta Crestani, che qui sentitamente ringrazio. In occasione di quest'ultimo intervento di restauro ho inoltre avuto l'opportunità di salire sui ponteggi e di confrontarmi, in particolare, con Adriana Benetti che ha seguito e coordinato i lavori. La ringrazio anche per il recente proficuo confronto davanti al monumento.

**41** A. Capitanio, in *I gusti collezionistici* 2003, pp. 168-169; E. Taburet-Delahaye, in *Paris 1400*, p. 135 (n. 194).

**42** Cuppini 1969, in part. p. 354. Cfr. Franco 1998c, pp. 122-160.

**43** Cfr. Relazione finale di restauro (2009), ditta Crestani. Cfr. nota 39.

**44** Franco 1998b, pp. 55-59; Ead. 2016, pp. 232-233; si vedano al riguardo le frammentarie stoffe che si conservano ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia in corrispondenza dei monumenti dei dogi Marco Cornaro e di Antonio Venier, morti rispettivamente nel 1368 e nel 1400, o quella, più tarda, che fa da sfondo alla tomba di Francesco Foscari nella chiesa dei Frari.

**45** Il prezioso drappo rosso si estende, sul lato destro, anche per metà dello sgancio della finestra.

**46** Cfr. Cuppini 1970??, p. 84 e relazione della ditta Crestani (2009).

**47** Lo rileva già Cuppini 1970, p. 84.

**48** Moench 1996, p. 62.

**49** Cfr. Per la complessità dei problemi legati all'opera e per la bibliografia precedente si vedano: E. Moench Scherer, in *Pisanello* 1996, pp. 76-79; P. Marini, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 92-94; E. Daffra, in *Arte lombarda* 2015, pp. 224-225; ritiene che sia un'opera della fine del terzo decennio, influenzata dalle pitture del monumento Brenzoni, De Marchi 1992, p. 40, nota 28; Id. 2003, pp. 27-47, in part. 38, 47.

**50** La citazione è da Christiansen 2006, p. 26.

**51** Sul pulpito si veda F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 48-49; Scattolini 2015. Sull'interazione di pittura e scultura, Franco 1998b, p. 57; Ead.1998c, p. 127.

**52** La citazione è dalla Relazione finale di restauro presentata dalla ditta Cristani.

**53** La citazione è una traduzione del carne di Guarino in onore di Pisanello tratta da Baxandall 1994, p. 34; per il carne di Guarino si vedano *Epistolario di Guarino veronese* 1915, pp. 554-557; *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 36-42.

**54** Con riferimento al dibattito critico sulla formazione di Pisanello, si vedano, tra gli altri De Marchi 1992, pp. 63, 93 nota 102; Cordellier 1998, pp. 753-756; D. Gordon, in L. Syson, D. Gordon 2001, pp. 4-16, anche per la bibliografia più recente.

**55** Bellosi 2000, p. 211, ripubblicazione in traduzione italiana di Bellosi 1992, pp. 657-660.

**56** Parigi, Museo del Louvre; cfr. Franco 1996a, pp. 9-10; De Marchi 2006, p. 45. È....? [manca testo?]

**57** In un disegno Cavalcaselle dedicò attenzione al volto della Vergine Maria, cogliendo acutamente il dettaglio del nimbo a raggi puntinati; si veda BMVe, ms. It. IV. 2031 (=12772), fasc. III, cartella N, ff. 7v-8r.

**58** Si tratta dell'*Annunciazione* della Pinacoteca Vaticana e di quella, più recentemente scoperta, in collezione privata a New York; cfr. De Marchi 1992, p. 191 note 101-102; Id. 2006, pp. 14-15, 45.

**59** De Marchi 2006, p. 45.

**60** Cfr. Baxandall 1994, pp. 133-139, 179.

**61** Si vedano i disegni n. 2390v (pavoni), 2390r (pavone), 2597r (pavoni), 2508r (colombi) del Département des Arts graphiques del Museo del Louvre; cfr., anche per la bibliografia precedente, le schede di Dominique Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 302, 305, 307, 311, 312-313, 316-317 (nn. 196, 197, 199, 204).

**62** Franco 1998a, pp. 79-82.

**63** Bartolomeo Facio (*De viris illustribus*, in Baxandall 1994, p. 211), ad esempio, scrisse che il Pisano "in pingendis equis caeterisque animalibus peritorum iudicio caeteros antecessit", ma si veda anche il carne di Guarino: *Documenti* 1995, pp. 36-42.

**64** Lo si vede nel raro disegno di paesaggio con figure n. 2595 del Département des Arts graphiques del Museo del Louvre (cfr. D. Cordellier, in *Pisanello* 1996, pp. 128-131), e in quello raffigurante un elegante cavaliere a caccia col falcone della coll. Lugt di Parigi, n. 6164 (cfr. D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 108-110).

**65** Sulla possibile elaborazione e, dunque, sull'effetto finale di questo cielo di lamine metalliche si rimanda al saggio di Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani in questo volume.

**66** Per un quadro d'insieme si veda Moench Scherer 1989, in part. pp. 149-154.

**67** F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 102-104.

**68** Franco 1998b?, pp. 55-79.

**69** Sulla famiglia e sulla realizzazione per volontà testamentaria del fratello Galeotto del monumento a Spinetta Malaspina realizzato, post 1443, nella chiesa di San Giovanni in Sacco e ora al Victoria and Albert Museum di Londra, si veda Chiappa 2014, pp. 13-35.

**70** *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, p. 85 (n. 31, 1440).

**71** Ibidem.

**72** D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 356-357; Id., in *Pisanello* 1996, pp. 315-317; il disegno è il n. 2631 del Département des Arts graphiques del Museo del Louvre. Si vedano, inoltre, D. Gordon, in L. Syson, D. Gordon 2001, p. 29; Brugnoli, Vinco 2008, pp. 179-193.

**73** L'esecuzione del politico commissionato da Cortesia da Serego è documentata tra il 1437 e il 1443; si vedano Cipolla 1914, p. 396; Id. 1916, pp. 234-236; Franco 1998b, pp. 22, 30. Sull'attività veronese di Jacopo Moranzone si veda, inoltre, Brugnoli, Vinco 2008, pp. 179-193.

**74** Franco 1998b.

**75** Simeoni 1904-1905, pp. 29-40; Plebani 2012, 58-63. La descrizione di Giambettino Cignaroli, anteriore alla distruzione settecentesca ricorda le briglie e le visiere dei cavalli fatte "di pezzi di cera dorata, rimessa graziosamente, costume de' pittori di quel secolo".

**76** Per un resoconto sulle proposte cronologiche si vedano Cordellier 1996, pp. 223-224; M. Molteni, in *Pisanello. Una poetica* 1996, p. 82; Bismara 2013, pp. 5-6.

**77** Cipolla 1914, p. 406; cfr. Napione, Galli 2008, 49-50.

**78** Bismara 2013, p. 6.

**79** Ibidem.

**80** La citazione è da Brugnoli 1996, p. 187; sull'intervento di eliminazione della policromia si veda, inoltre, Manganotti 1882, pp. 24-26; Cipolla 1914, p. 409; F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi* 1996, p. 82. Sull'attività di Michele da Firenze a Verona si vedano, anche per la bibliografia precedente, Galli 1992, pp. 13-29; Napione, Galli 2008, pp. 43-67; Vinco 2010, pp. 19-22; Samadelli 2011, pp. 137-140.

**81** Napione, Galli 2008, pp. 43-67.

**82** Sulle vicende della cappella in rapporto alla famiglia e, in particolare, al ruolo di Andrea Pellegri nell'avvio del suo riallestimento si veda, in particolare, Varanini 1996a, pp. 37-41 (con la pubblicazione del suo testamento).

**83** Cfr. *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 203-218, in part. 216. Sulle pitture dei pilastri sul fronte della cappella, si vedano, anche, Bauer-??Eberhardt 1996, pp. 165-171 [att. forse manca voce perché non corrispondono le pagine con *Per l'iconografia del san Giorgio ecc.*]; Varanini 1996b.

**84** Brugnoli 1996, pp. 188-196.

**85** Eberhardt 1996, pp. 165-182 [anche qui pagine non corrispondono alla voce in catalogo].

**86** Questo può in parte spiegare la scelta dimensionale, limitando la critica a Pisanello di essere un "miniature fuori misura"; cfr. Longhi 1958 ed. 1987, p. 189.

**87** Cfr. Eberhardt 1996, pp. 171-182. [idem]

**88** Per questi disegni si vedano le schede di D. Cordellier in *Pisanello* 1996, pp. 266-271 (nn. 41-43), anche per la bibliografia precedente.

**89** Si rimanda, al riguardo, al grande lavoro compiuto da Dominique Cordellier in occasione delle mostre associate su Pisanello a Parigi e a Verona; si vedano perciò i due cataloghi e i contributi e le molte schede dello studioso sul tema che vi sono presenti: *Pisanello* 1996; *Pisanello. Le peintre* 1996.

### Plastica e rilievo: Pisanello dal ciclo mantovano alle medaglie

- Quella di tentare di definire le ragioni e il momento esatto nei quali Pisanello ideò la prima medaglia, avviando così un genere artistico destinato a durare fino ai giorni nostri, è un'impresa che ha tenuto impegnati gli studiosi fin dai primi trattati sull'argomento, ma che permette ancora di aggiungere tasselli a un mosaico in costruzione.
- Sebbene le pagine a stampa dedicate al Pisanello medaglista a partire dal tardo Ottocento siano davvero numerose<sup>1</sup>, è, forse, un breve saggio di Irving Lavin, pubblicato in una miscellanea non troppo frequentata, a fornire la migliore sintesi sulla circostanza a cui è legata la creazione dell'oggetto capostipite della tradizione medaglistica: il ritratto per l'imperatore Giovanni VIII Paleologo<sup>2</sup>.
- Quello modellato dall'artista per il sovrano era un oggetto che si ispirava alle monete romane, dotate di ritratto e legenda, che già dal Trecento, soprattutto nel nord della Penisola, avevano alimentato una febbre antiquaria senza precedenti e popolato le collezioni degli umanisti<sup>3</sup>. La medaglia aveva dimensioni ben più grandi delle monete e offriva immagini più godibili sia al diritto che al rovescio. Ma come giunse Pisanello a modellare un rilievo di circa dieci centimetri di diametro? È molto probabile che quando il Paleologo si trattenne con la sua corte in Italia, da Ferrara a Firenze, via Faenza, e poi a Prato e Pistoia<sup>4</sup>, avesse con sé qualche esemplare dei ritratti metallici dei suoi avi, Costantino ed Eraclio, realizzati da un ancora sconosciuto artista francese entro il 1402 e in possesso della sua famiglia dai tempi del viaggio parigino di suo padre Manuele II Paleologo, proprio nei primi anni del Quattrocento<sup>5</sup>. Erano oggetti circolari, ben più grandi di una moneta con valore di corso<sup>6</sup>, e non realizzati come quelle tramite la coniazione, ma attraverso la tecnica dello sbalzo: erano entrambi composti da due conchiglie metalliche sbalzate, poi unite assieme, per

creare un unico disco dotato di immagine sia al diritto che al rovescio. Come testimonia la massiccia presenza di entrambi i tipi di Costantino ed Eraclio nelle collezioni pubbliche e private, quei preziosi sbalzi furono presto replicati in molti esemplari anche tramite la tecnica della fusione<sup>7</sup>.

- La circostanza a cui è legata la creazione di questi medaglioni, ovvero un momento di incontro tra il mondo bizantino, quindi la tradizione religiosa orientale, e la corona di Francia, il *Rex Christianissimus*, nell'ottica di organizzare una nuova crociata nei primi anni del Quattrocento, sembra ripetersi proprio sul finire degli anni trenta dello stesso secolo, quando papa Eugenio IV con il Concilio di Ferrara e Firenze si prefiggeva l'obiettivo di ricomporre lo scisma tra le due chiese<sup>8</sup>. Era questa un'ottima occasione per omaggiare l'imperatore di una creazione che in qualche modo aggiornasse quelle che raffiguravano i suoi avi.

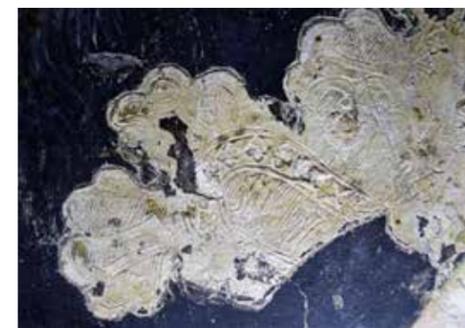
- L'immediata fortuna di questa invenzione di Pisanello è legata sia a ragioni tecniche e formali, che di contesto culturale e politico<sup>9</sup>.

- La medaglia venne realizzata tramite la tecnica della fusione indiretta, quindi senza perdere il modello di partenza, e pertanto poté da subito essere riprodotta in numerosi esemplari, caratteristica unica, questa, che la distanziava nettamente da qualunque altro ritratto dipinto o scolpito dell'epoca: tanti esemplari significavano migliore diffusione dell'immagine del committente<sup>10</sup>. Questo nuovo ritratto metallico, poi, aveva dimensioni contenute, tali da poter viaggiare senza particolari problemi di trasporto ed essere quindi inviato agilmente come dono diplomatico fuori dai confini dello stato. La medaglia divenne così immediatamente uno straordinario mezzo di rappresentazione del potere dei signori delle corti italiane, e di propaganda politica, e grazie anche al suo essere molto

**1**  
Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ciclo cavalleresco*, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale, particolare dell'armatura di un cavaliere con incisioni a stecca e a punzone sull'intonaco



**2**  
Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ciclo cavalleresco*, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale, particolare della gualdrappa di un cavallo con lavorazione a stecca e fiori realizzati per impressione di un punzone quadripetalo sull'intonaco



**3**  
Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ciclo cavalleresco*, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale, particolare lavorato a medaglioni incisi a stecca



resistente, perché realizzata in metallo, molto più durevole nel tempo di tante altre effigi<sup>11</sup>. Le medaglie furono anche, fin da subito, adoperate come oggetti di fondazione, ovvero inserite nelle fondamenta degli edifici perché conservassero nei secoli la memoria del loro committente, ed è anche grazie a questa pratica che molti esemplari sono giunti, pressoché intatti, fino ai giorni nostri<sup>12</sup>.

- Quest'invenzione non incontrò solo il favore dei signori, ma anche quello degli umanisti, perché apparve fin da subito sulla scena culturale come l'oggetto più vicino alla tradizione classica che si potesse realizzare nel Rinascimento. Le monete antiche, veri tesori per il collezionista colto, avevano un estremo valore perché permettevano il contatto diretto con la storia e perché, tramite la compresenza di un ritratto e di un nome, rendevano possibile riconoscere i volti dei grandi del passato nei tanti busti in marmo che erano emersi dagli scavi. La medaglia aveva la stessa funzione: recava una vera effigie e la dichiarazione scritta dell'identità, e dei titoli, del ritrattato, dati che, oggi come allora, hanno permesso agli studiosi di riconoscere gli effigiati in dipinti o sculture dal Rinascimento in avanti.

- La coesistenza su questi tondi metallici di immagini e parole, poi, rappresentava quanto di più gradito al mondo umanistico, tanto che Pisanello raggiunse presto un posto di favore nell'attività efrastica del celebre letterato Guarino Veronese, e della sua cerchia, come miglior esponente dell'espressione artistica colta, perché campione di *litteris* (nella creazione delle legende), di verosimiglianza (nella resa dei ritratti al vero, ma anche del mondo animale e vegetale nei rovesci) e di diversificazione e varietà (nella sua capacità di declinare temi e immagini)<sup>13</sup>.

- Ma come si spiega l'approdo alla plastica di un artista che fino ad allora si era fondamentalmente destreggiato nell'arte del

disegno e in quella del dipingere? È in questo senso che il ciclo di Palazzo Ducale a Mantova ha ancora qualcosa da dire.

- Già nel 1426, nel lavoro condotto a Verona per il monumento Brenzoni in San Fermo, quella di Pisanello non era solo pittura. L'*Annunciazione*, sotto, e gli arcangeli stanti, sopra, non erano costruiti di solo colore, ma anche di strati di uno stucco sul quale erano poi applicate lamine metalliche incise e lavorate, foglie di stagno e pastiglia realizzata a stampo e poi decorata, in un tripudio di polimericità che portava in rilievo una parete altrimenti piatta e che faceva scintillare il dipinto al vibrare delle candele<sup>14</sup>.

- Il lavoro mantovano non era da meno, anzi. La straordinaria possibilità di osservare la parete a un palmo dal naso, fin quasi all'altezza del soffitto, concessa nei lavori di preparazione della mostra, permette di comprendere quanto lavoro di rilievo Pisanello avesse già compiuto prima di diventare anche medaglista. La parete del torneo è interamente percorsa da superfici lavorate che rialzano l'intonaco donandogli volume e rendendolo tridimensionale. Le cotte di maglia sono realizzate premendo ripetutamente su questo strato di materia plastica uno strumento a forma di mezzaluna, mentre i finimenti e le bordure delle vesti, alcuni ancora miracolosamente conservati, sono percorsi da infinite righe tracciate a mano libera con la stecca, per poi meglio far aderire la doratura. Altrove, invece, si distingue chiaramente l'uso di punzoni da oreficeria, come nei sottilissimi cerchietti che separano le file di archi nella cotta di maglia e che vogliono proprio imitare gli agganci che gli armaioli realizzavano per tenere insieme la trama metallica (fig. 1). Oppure nella gualdrappa del cavallo appena sotto il cavaliere senza sensi privo di elmo, che svola appena oltre i garretti, dove un motivo a rosette quadripetale di forma romboidale tradisce l'uso di un punzone impresso sullo stucco (fig. 2)<sup>15</sup>.



- La modalità di applicazione del materiale, sopra un primo disegno tracciato con pennellate veloci di colore verde e poi meticolosamente plasmato con gli strumenti di chi lavorava la materia scultorea, è la medesima che avrebbe adoperato di lì a qualche anno per le medaglie.

- E c'è un passo ulteriore, in termini di processo tecnico-creativo. Come sarà poi per Sant'Anastasia a Verona, anche nel ciclo mantovano furono probabilmente applicate #anche# spesse decorazioni in pastiglia dorata, soprattutto nei finimenti dei cavalli. Queste venivano realizzate a stampo, per velocizzare e semplificare il procedimento di moltiplicazione dei pezzi, anche da parte della bottega: da un positivo in cera, si creava un negativo in gesso, nel quale venivano poi realizzati i nuovi esemplari in cera, mista ad altri elementi, da dorare e applicare sulla parete. Era *in nuce* il procedimento di serializzazione delle medaglie, bastava aggiungere un passaggio, ovvero il getto in metallo.

- È interessante notare come nella decorazione del ricco mantello di uno dei cavalieri quasi al centro della scena compaiono motivi ornamentali che sono già parenti stretti delle medaglie (fig. 3). Tondi, con bordo liscio e centro nel quale compare la calendula gonzaghese, recano un'iscrizione che corre nel giro, come fosse la legenda di una medaglia, però in caratteri gotici. E queste iscrizioni, che forse identificano i personaggi del ciclo mantovano<sup>16</sup>, precorrono quanto avverrà a breve sulle medaglie ritratto fuse dalla fine degli anni trenta. Tra gli affreschi e le medaglie ci sarà l'esperienza romana, e l'incontro con le antichità classiche, e ci sarà un passaggio nell'aggiornata Firenze, eppure quella modellata nella cera e poi gettata nel metallo sembrerà sempre la trasposizione in rilievo delle fiabe, anche violente, delle pareti di Palazzo Ducale e delle chiese veronesi.

- Per le medaglie dei Gonzaga bisognerà però aspettare qualche anno ancora. Sebbene l'unico datato 1447 sia il ritratto metallico di Cecilia Gonzaga (cat. XVI) è allo stesso periodo che vanno ascritte le altre due medaglie mantovane, quella per l'ormai defunto Gianfrancesco e quella per l'allora marchese Ludovico II (catt. XIV e XV), e anche, forse, quella per l'umanista Vittorino da Feltre<sup>17</sup>. Nell'evoluzione del Pisanello medagliasta, dal 1438-1439 del Paleologo, al 1450 di Iñigo d'Avalos, appare evidente come l'approdo al posizionamento in orizzontale, al centro del campo, di una parte della legenda

del diritto sia da datare almeno alla metà degli anni quaranta del secolo, rendendo quindi più che plausibile che le medaglie gonzaghese siano frutto di un unico programma<sup>18</sup>.

- Assieme al titolo di Gianfrancesco, Ludovico ereditò una situazione politica instabile, con il marchesato costantemente minacciato sia dai vicini emiliani, i da Correggio, i della Mirandola, i conti di Guastalla, ma anche dalle potenze più grandi, come il ducato di Milano, la Serenissima e Firenze. Gli anni immediatamente dopo il 1444 furono quindi, per Ludovico, un periodo di fitte trame diplomatiche da tessere, di alleanze da stringere e di equilibri da mantenere. Nel 1447, poi, apposto da Pisanello sulla medaglia di Cecilia, fu anche l'anno in cui un altro fratello, Carlo, con il quale le frizioni non erano state poche, si asservì a Filippo Maria Visconti, in quel periodo nemico di Mantova<sup>19</sup>. Era per Ludovico il momento adatto per marcare la sua discendenza, e il diritto al titolo, e per esaltare le doti belliche sue e del padre. Ma anche per sottolineare la colta castità della sorella prediletta, suora da ormai un paio d'anni, e l'appartenenza di entrambi alla scuola di Ca' Zoiosa di Vittorino da Feltre, loro precettore durante la tenera età.

- Le medaglie della serie gonzaghese funzionano se osservate come nucleo coerente: nel titolo di Gianfrancesco, come primo marchese di Mantova, ribadito anche nella legenda che corre attorno a Cecilia, sua figlia, quando Ludovico era già ormai il nuovo marchese in carica, come si legge nella legenda della sua medaglia; o nei rovesci, bellici quelli degli uomini Gonzaga, più lirico quello di Cecilia, ma tutti caratterizzati da emblemi che si stagliano su cieli tersi: il battente, la luna, il sole e la calendula, in una sorta di pagina araldica da leggere in catena<sup>20</sup>. Il precettore, Vittorino da Feltre, si inserisce in questo sistema perché educatore dei due figli di Gianfrancesco, a cui alludono i pulli che il pellicano mistico nutre con il suo stesso petto al rovescio della medaglia<sup>21</sup>.

- La critica si è ampiamente interrogata sul rapporto tra il ciclo mantovano e le medaglie gonzaghese, e queste sono state spesso adoperate per datare gli affreschi almeno alla metà degli anni quaranta, dando per scontato che il ritrovare modellate nei rovesci figure identiche a quelle dipinte andasse in direzione di una ovvia contemporaneità<sup>22</sup>. La pratica artistica di Pisanello smentisce però questo nesso.

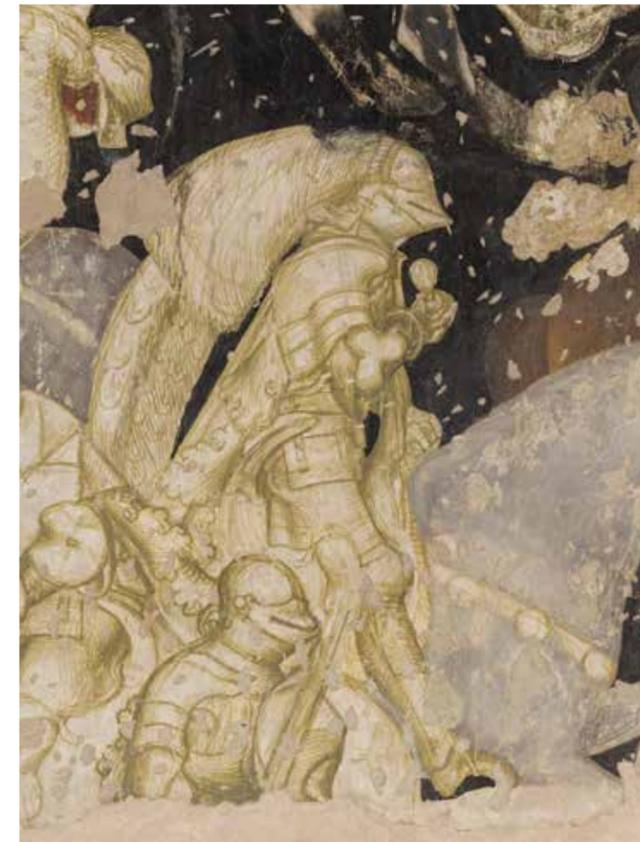
- Le centinaia di disegni conservati (e chissà quanti perduti!) testimoniano un lavoro preliminare complesso per ogni sua opera e la permanenza in bottega di modelli adatti a un costante

4 Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Gianfrancesco I Gonzaga/Il marchese a cavallo*, medaglia, bronzo, fusione, Ø 99 mm, 1445-1447, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. M.O.9.1414, particolare del diritto con il grande cappello

5 Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ciclo cavalleresco*, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale, particolare con il possibile ritratto di Gianfrancesco I Gonzaga

6 Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ludovico Gonzaga/Il marchese a cavallo*, medaglia, piombo, fusione, Ø 102 mm, post 18 gennaio 1447, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. Rizzini n. 10, particolare del rovescio con il marchese a cavallo in armatura con celata e cimiero

7 Antonio di Puccio, detto Pisanello, *Ciclo cavalleresco*, 1430-1433 circa, Mantova, Palazzo Ducale, particolare di un cavaliere in armatura con celata e cimiero



riuso anche in anni successivi. Così il rovescio di Cecilia con l'unicorno, che non è altro che l'ariete di Verona (fortunatamente conservato anche in disegno<sup>23</sup>), o il paesaggio che si apre alle sue spalle, costruito per colline digradanti, che è lo stesso di un celebre disegno nel quale l'artista colloca anche chiese gotiche (cat. III)<sup>24</sup>. O ancora il busto stesso di Cecilia, nel 1447 già monaca di clausura e quindi impossibile da ritrarre dal vivo, che sembra una sottile declinazione del dipinto che effigia la sorella maggiore, Margherita, sposa di Leonello d'Este, ritratta poco più che ventenne da Pisanello quasi un decennio prima<sup>25</sup>.

- Anche Gianfrancesco nel 1447 era impossibile da ritrarre dal vivo, perché ormai morto da qualche anno. Egli compare in almeno due disegni di Pisanello, nei quali, rispetto alla medaglia, il marchese sembra più avanti con l'età, più appesantito (cat. \* e \*)<sup>26</sup>. Combacia invece con l'effigie medagliistica una figura nelle pitture di Palazzo Ducale: un giovane cavaliere con grandi occhi che fissano l'osservatore, e con i capelli biondi acconciati all'insù sotto una grande berretta alla fiamminga, formata da un largo mazzocchio e da un alto corpo superiore conico e rigido (figg. 4-5).

- Nel ciclo mantovano, grazie alle iscrizioni incise sui finimenti del cavallo, il marchese è stato però già riconosciuto nella figura a cavallo in basso a destra sul lato del torneo<sup>27</sup>. Viene da chiedersi se la presenza di Gianfrancesco su questa parete della sala escluda categoricamente una sua apparizione su quella adiacente, dove, stando al confronto con il busto presente sulla medaglia, sembrerebbe davvero di poterlo identificare con il cavaliere biondo in sella a un cavallo grigio, i cui finimenti sono particolarmente lussuosi e decorati con lunghe nappe. Tra l'acciaio degli elmi dei soldati in lotta, il copricapo calato sulla sua testa si distingue chiaramente per la sua unicità e la scelta di modellarlo pressoché identico sulla medaglia per

Gianfrancesco sembra, davvero, non essere solo un caso.

- La scelta di porre al diritto della medaglia un Gianfrancesco dal profilo nobile, con il collo lungo e sottile, è forse da mettere in relazione proprio con il programma della storia metallica di cui fanno parte tutte le medaglie gonzaghese: il primo marchese è idealizzato e ritratto, al diritto, in veste di raffinato uomo di corte (con la veste damascata), al rovescio con allusione al suo ruolo di uomo d'armi (con l'armatura e in sella al cavallo).

- Ludovico nella sua medaglia appare fiero, nel fiore dell'età, in armatura. Non rimangono disegni preparatori per il suo volto modellato in questo rilievo, ma è da tenere in considerazione che Pisanello possa aver tracciato il suo profilo nei primi anni quaranta, quando si trovava nel Mantovano per i documentati lavori a Marmirolo<sup>28</sup>, riutilizzandolo poi per realizzare questa medaglia.

- L'idea di creare una serie metallica con i membri della stirpe da celebrare affondava le sue radici ancora una volta nella numismatica antica, nella quale gli imperatori comparivano ritratti uno dopo l'altro, di sovente imparentati, e committenti di emissioni dedicate anche alle donne della propria famiglia. E lo stesso modello era appena stato replicato anche dalla corte di Ferrara, dove Leonello d'Este aveva da poco fatto realizzare all'orafo di corte, il lombardo Amadio Riva di Antonio da Castronago, detto Amadio da Milano, una medaglia per se stesso con l'emblema della linca bendata, ma anche una con l'effigie del padre Niccolò III e un'altra con il fratello Borso<sup>29</sup>. Pisanello per quella corte era appena passato e per Leonello aveva realizzato medaglie magnifiche<sup>30</sup>. Chissà che possa essere stato lui stesso a suggerire al nuovo marchese di Mantova l'idea di una storia metallica familiare.

- Se "la luce di luna che colma la valle melanconica

con la fanciulla e l'unicorno<sup>31</sup> non si riesce a collegare immediatamente al ciclo di Palazzo Ducale, sono invece i cavalieri che popolano i rovesci delle medaglie degli uomini di casa Gonzaga che trovano riscontro quasi puntuale nel ciclo mantovano (figg. 6-7). Come già Hill aveva avuto modo di notare nella sua monografia del 1905, dove asseriva in apertura che “Pisanello the medallist is inseparable from Pisanello the painter”<sup>32</sup>, l'artista non smetterà mai di adoperare anche per plasmare le sue medaglie il repertorio di disegni tracciati per studiare pose e armature, modificando ora una coda, ora un cappello. Il ciclo mantovano realizzato all'epoca di Gianfrancesco diventava, quindi, nei prelievi riportati sui rovesci delle medaglie, un modo di sottolineare la legittimazione dinastica per il nuovo marchese.

**1** Cerco di stilare, in questa sede, un elenco dei testi dedicati all'attività medagliistica dell'artista, la cui bibliografia è soprattutto dedicata agli incarichi come pittore. Il primo lavoro monografico si data alla seconda metà del XIX secolo ed è il volume di Heiss (1881), seguito dal più corposo tomo di George Francis Hill (1905), che vede più di due terzi impegnati sul fronte delle medaglie, così come quello di Foville (1909), a cui fanno seguito Nocq 1914, Calabi e Cornaggia 1928 e la mostra della Bibliothèque nationale de France (*Exposition* 1932). Venturi, dopo una prima pubblicazione del 1883, ritorna su Pisanello medagliista nel 1935 e nel 1939, appena prima dell'uscita della monografia di Degenhard del 1940 (tradotta in italiano nel 1945). Studi brevi, ma non per questo meno importanti costellano gli anni successivi: Salmi 1957, Weiss 1966, Juřen 1973, Middeldorf 1976, 1977, 1981, Vickers 1978, De Lorenzi 1983, Cieri Via 1988, Lavin 1993, Scher 1994. Fino alla grande mostra (Verona e Parigi) del 1996, con i contributi di Gasparotto, contemporaneamente alla quale la monografia curata da Puppi, con la sezione medagliistica a firma di Rugolo (1996). Poi gli atti del convegno parigino del 1996 (pubblicati nel 1998), ricchi di testi sul Pisanello medagliista, come quelli di Burke, Wood-Marsden, Rossi, Schmitt, Syson, Juren e, poco dopo, la mostra inglese del 2001 (Gordon e Syson). Negli ultimi vent'anni si contano molti testi specifici, su singole medaglie, singole iconografie o committenze: Waddington

2000, Beschi 2004, Jones 2005, Beschi 2007, Lazaris 2007, Jones 2010, Centanni 2014, Jones 2014, Blass-Simmen 2015, Farina 2015, O'Bryan 2015, Zanolli 2015, Alteri 2016, Jones 2018, Jones 2019. Senza citare i cataloghi di collezioni pubbliche e private che lo vedono sempre in apertura di secolo.

**2** Lavin 1993. L. Syson, in *Leon Battista Alberti* 1994, p. 53, nota 36 (seguito da Rugolo 1996, pp. 138-143 n. 1) ha ipotizzato una datazione al 1431 o 1432 per la medaglia di Filippo Maria Visconti (cat. XVII) sulla base di una lettera, non più rintracciabile che testimonia un contatto precoce tra Pisanello e il duca di Milano. La mancata possibilità di verificare il documento ha portato la maggior parte degli studiosi, tra i quali mi inserisco, a dubitare di questa fonte e mantenere salda la convinzione che la prima medaglia pisanelliana sia quella del Paleologo.

**3** Per l'area veneta si veda Bodon 2005, più in generale Travaini 2007.

**4** Come oggi meglio specificato da Diana 2021.

**5** Lavin 1993, p. 70.

**6** Monete che, si ricordi, all'epoca non recavano ancora i ritratti dei signori degli stati territoriali delle zecche che le emettevano, pratica che prenderà avvio solo dopo, attorno alla metà del secolo (Giovetti 2000).

**7** Zaccariotto 2020, pp. 468-469, n. 445 per quella con Costantino e per la bibliografia su entrambe.

**8** Lavin 1993, p. 72-74, seguito anche Jones 2010.

**9** Per queste considerazioni di carattere generale, con puntuali riferimenti bibliografici, si vedano gli ottimi saggi di Trenti Antonelli 1991 e Gasparotto 1996.

**10** Sulla tecnica si veda Zaccariotto 2018 (con bibliografia precedente), sulle dinamiche di bottega Syson 1998.

**11** Sull'uso delle medaglie di Pisanello come oggetti di propaganda politica, Burke 1998.

**12** In ultimo, Montagu 2014.

**13** Per tutto questo discorso si veda il fondativo Baxandall 1971 (edizione italiana 2007 [indichiamo titolo e dati completi per l'edizione italiana], pp. 120-139); per le fonti *Documenti e fonti su Pisanello* 1995.

**14** Avagnina 1996, pp. 469-470 e De Marchi 2015, pp. 712-713.

**15** Per la tecnica esecutiva, se veda il saggio di Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani in questo volume.

**16** Per i quali si veda Castrichini 2019, sul quale si tornerà anche più avanti nel testo.

**17** Per quest'ultima si veda Pollard, Luciano 2007, I, p. 28 n. 18. Per la menzione della medaglia da parte di Francesco Prendilacqua, allievo di Vittorino, anche Pfisterer 1999, pp. 205-207 e pp. 233-234, nota 8.

**18** Gasparotto 1996, poi Jones 2014.

**19** I. Lazzarini, in *DBI*, 66, 2006.

**20** Per Cecilia, in rapporto a Gianfrancesco anche Centanni 2014, per la serie sempre Jones 2014.

**21** Nella medaglia di Vittorino da Feltre si noti come la legenda del rovescio è chiusa da una calendula pressoché identica a quella presente, al diritto, dopo il nome nella medaglia per Ludovico.

**22** Anche Jones 2014 rimane su questa posizione.

**23** Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2412 (D. Cordellier, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 398-399 n. 82).

**24** Si veda la bibliografia nella scheda relativa.

**25** *Pisanello* 2001, pp. 102-108 (databile tra 1438 e 1440).

**26** Si veda la bibliografia nelle schede relative.

**27** Cicinelli 1994-1995, p. 58 e Castrichini 2019, pp. 94-99.

**28** Peretti 1998 per la lettera (di Pisanello a Francesco Sforza) nella quale è citato questo incarico che l'artista aveva in corso.

**29** Entro il 1444. Cfr. Zaccariotto 2020, pp. 31-33 nn. 10-12.

**30** Pollard, Luciano 2007, I, pp. 12-19 nn. 6-11.

**31** Longhi 1978, p. 117.

**32** Hill 1905, p. V.

Opere

I **Antonio di Puccio  
detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Madonna con il Bambino,  
detta Madonna della Quaglia**  
1420 circa

Tempera su tavola,  
54 × 32 cm  
Verona, Museo di  
Castelvecchio  
Inv. 164-1B90

Provenienza: Verona, Cristoforo Lanfranchini (?); Giovambattista Da Persico; Cesare Bernasconi; dal 1871 al Museo di Castelvecchio.  
Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, p. 4, nota 1;

Schmitt 1995, p. 277 nota 29 [verificare pp]; E. Moench, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* 1996, pp. 78-80 n. 35; M. Molteni, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, pp. 45-48 n. 1; De Marchi 1997, p.

20 nota 61; Boskovits 1998, p. 93; Cordellier 1998, pp. 772-773 nota 40; Boskovits 1999, pp. 336-337; Syson, Gordon 2001, p. 14; P. Marini, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 110-112 n. 69; De Marchi c.d.s.

• L'opera, legata nel 1869 da Cesare Bernasconi al Comune di Verona, è registrata precedentemente nella raccolta Da Persico (Ferrari 1871, cc. 46v-47r n. 168), alla quale probabilmente era pervenuta da quella Lanfranchini (Guzzo 1998, pp. 417-418 nota 141). Il raffinato dipinto, i cui minuziosi dettagli decorativi invitano a una visione ravvicinata, poteva costituire il prezioso ornamento di un altare per la devozione privata, ed era completato da una cornice lignea sulla quale si incardinavano due valve (Cagnoni 1996#, pp. 477-478#). L'iconografia della tavola ruota attorno al tema della maternità immacolata della Vergine e della prefigurazione della Passione del figlio: avvolta in un manto foderato di prezioso ermellino, sul cui bordo si doveva un tempo leggere la salutatione angelica, Maria è seduta in umile maestà (Huter 1970, pp. 33-34) su un prato lussureggiante, che il cielo colmo d'oro rende figura del paradiso ultraterreno, ma che si caratterizza anche quale *hortus conclusus*, ubertoso di rose, garofani e viole, fiori mariani per antonomasia, mentre i cardellini che punteggiano la siepe si collegano al destino mortale del figlio. Allo stesso modo la quaglia è un probabile, seppur raro, richiamo eucaristico (Molteni 1996, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, p. 46), legandosi all'episodio del nutrimento degli Israeliti durante la peregrinazione nel deserto (Eso 16:13-15; Nu 11:31).

• Lo stato di conservazione della tavola è buono, i probabili effetti di una pulitura troppo aggressiva hanno interessato in particolare modo il piumaggio della quaglia, le lacche che definivano il motivo a griccia dell'abito di Maria e soprattutto il manto di questa, che appare oggi completamente appiattito, ma che le risultanze radiografiche restituiscono in un dinamico motivo di pieghe a onda, che doveva sottolineare il morbido gesto dell'abbraccio tra madre e figlio. Allo stesso modo il ricco viridario alle spalle della Vergine doveva avere un tono più brillante, come mostrano le foglie localizzate ai margini della tavola, probabilmente meglio conservate perché parzialmente coperte dalla cornice. Sono invece ancora apprezzabili preziosi dettagli di elevata raffinatezza, dalle decorazioni eseguite a punta di pennello degli scollari e delle passamanerie degli abiti delle figure angeliche alla resa dei sottilissimi veli che si stendono sul capo di Maria e avvolgono il Bambino, in una delicata prefigurazione del sudario, dalla profusione dell'oro lavorato a pastiglia e missione, riccamente bulinato, alla definizione puntuale degli elementi vegetali, talvolta efficacemente rilevati a pastiglia, e animali, indagati con un'attenzione scientifica al dato reale. Colpisce su tutto la qualità del-

la ricerca luministica, che intesse di filamenti di luce incarnati e capelli delle figure. Accanto a questi dettagli di insuperabile livello alcune smagliature del tessuto qualitativo dell'opera risultano fortemente dissonanti: le mani sproporzionate della Vergine, la massività poco aggraziata del Bimbo, la resa routinaria degli elementi vegetali, il trattamento un po' corrivo della lavorazione delle aureole, sono stati rimarcati dalla critica per porre in dubbio l'attribuzione a un maestro solitamente controllatissimo quale Pisanello. Si può aggiungere che la resa estremamente sensibile al dato luministico degli incarnati non trova altrettanta eco nel prato fiorito: a differenza di quanto accade negli affreschi del monumento Brenzoni, ma anche in altre opere pittoriche o grafiche, come gli *studi di piante* del Musée Ingres di Montauban (MIC 69.2D) o del Louvre (inv. 2264), la luce si rifrange in modo sempre uguale sugli elementi naturali, innervando con tratti paralleli d'oro solamente metà della lamina delle foglie, e lasciando l'altra metà costantemente in ombra.

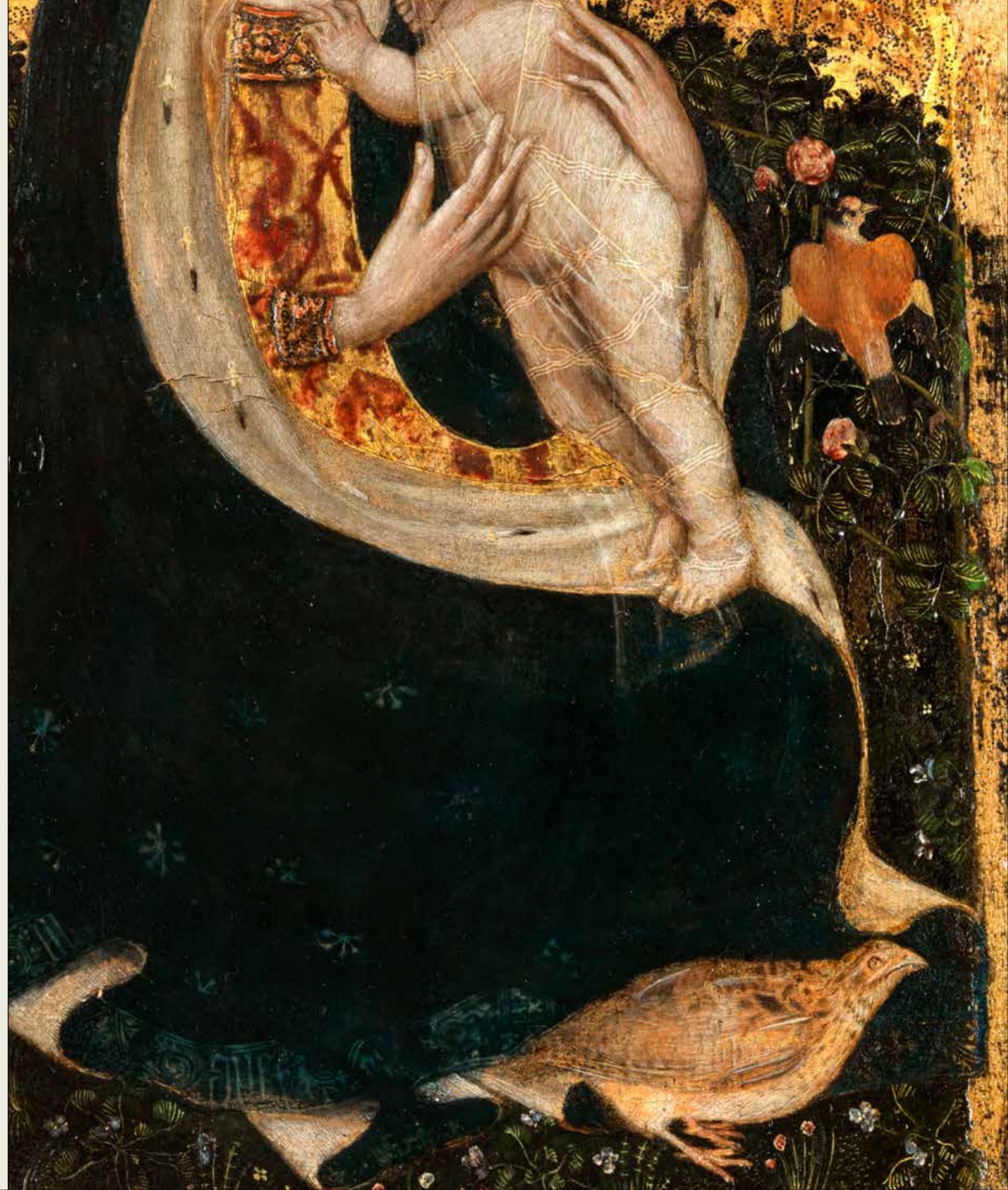
• Nel 1857 la tavola è ricordata da Giovan Battista Cavalcaselle (Magagnato 1973, p. 11 figg. 1 a-b), che annota in calce a un suo sapido appunto grafico "Pisanello o Stefano da Verona", anticipando così la lunghissima *querelle* attributiva che investirà il dipinto nei decenni successivi. Se la fazione che dava l'opera a Stefano da Verona, anche in considerazione del deciso assottigliamento che ha subito il suo catalogo e dei ritrovamenti documentari, che lo attestano a Verona solamente a partire dal 1425, si è sensibilmente ridotta, contando in anni relativamente recenti solo alcuni contributi a sostegno di questa tesi (Boskovits 1998, p. 93, e 1999, pp. 336-337; Pasut 2007, pp. 322, 327), si è per converso irrobustita la compagine di chi considera la tavola il "capo-lavoro aurorale", attorno al 1420 circa, del giovane Pisano (Moench, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* 1996 1996a, p. 80; Molteni, in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, p. 47; Puppi 1996, p. 22; Marini, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 112). Questa proposta è ulteriormente confortata da stringenti rimandi a opere grafiche attribuite, seppur non unanimemente, al maestro o al suo stretto atelier: la quaglia trova riscontro nel disegno dell'animale conservato all'Albertina di Vienna (inv. 16), probabile opera della bottega di Pisanello ma da prototipo di Michelino (De Marchi 1992, pp. 18-19), mentre il cardellino a destra della Vergine è ripreso esattamente dal disegno di gazze dell'album Vallardi del Louvre (inv. 2474), che pure ha un'attribuzione non pacifica, tra Michelino (Fossi Todorow 1966, p. 191, n. 422; Schmitt 1995, p.



277 nota 29) e Pisanello (Cordellier 1996, p. 80; Moench, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* 1996 1996a, p. 79). Nell'area del prato fiorito si notano poi dei *petits accents crochus* riscontrabili sia negli affreschi di San Fermo e Santa Anastasia (Cordellier 1998, pp. 772-773 nota 40) sia nei disegni (Degenhardt 1954, p. 115; Moench, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus* 1996 1996e, p. 86), come il foglio con upupe (inv. 2467) o con cavalieri (inv. 2595v) del Louvre, oppure quello raffigurante un falconiere della collezione Lugt di Parigi (inv. 6164), talora anche riferito a un seguace. Meno numerosa, ma tuttavia significativa e da rilevare, è la frangia delle voci critiche verso questa proposta, che non riconosce nella tavola la qualità della pittura del maestro (Fossi Todorow 1966; Cuppini 1969, pp. 344, 346), oppure che sottolineano le pur presenti componenti lombarde (Toesca 1905, pp. 321-324; Longhi 1928, p. 55, fig. 105, che la sposta a Cristoforo Moretti) e micheliniane, talvolta fino a suggerire l'autografia dello stesso da Besozzo (Syson, Gordon 2001, p. 14). Altri studiosi infine preferiscono orientarsi verso un maestro di stretta aderenza pisaneliana, ma fortemente influenzato anche da Michelino, così come poteva essere, seppure senza mai raggiungere tali vertici qualitativi, Giovanni Badile (De Marchi 1997, p. 20 nota 61; De Marchi in c.d.s.), oppure una figura che ne condivideva il medesimo mi-

lieu culturale (Boskovits 1998, p. 93, che poi punta però nuovamente sul nome di Stefano). Questa riflessione critica è in qualche modo già prefigurata da Jean Paul Richter, che in una lettera a Morelli si riferiva alla Madonna di Castelveccchio come "Pseudo Pisanello" (Morelli, Richter 1960, p. 391). A complicare ulteriormente il quadro, si deve infine citare la *Madonna con Bambino* di Palazzo Venezia a Roma, forse proveniente dalla collezione veronese Sambonifacio (Guzzo 1998, pp. 417-418 nota 141), spesso chiamata in causa nelle disamine legate alla tavola veronese, con la quale condivide analoghi scostamenti attributivi tra Stefano, Pisanello giovane, l'ambito lombardo e la cerchia di Giovanni Badile, in direzione di Francesco (Franco in *Pisanello. Una poetica dell'inatteso* 1996, pp. 122-123). L'opera, che rispetto all'esemplare veronese mostra un debito micheliniano decisamente più stringente, non è univocamente ritenuta alla medesima altezza qualitativa della Madonna della Quaglia, di cui in effetti pare condividere solo i tratti meno lirici; è evidente tuttavia l'aria di famiglia che spira tra le due tavole, esplicitata da numerosi dettagli, ai quali ora si può aggiungere il peculiare modo di rappresentare l'incidenza della luce sulle foglie delle piante del giardino, identico a quello della tavola di Castelveccchio.

**Luca Fabbri**



II **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Testa di donna**  
1430-1435

Affresco staccato  
e applicato su gesso,  
24 × 17 cm  
Roma, Museo Nazionale  
del Palazzo di Venezia  
Inv. PV 4217

Provenienza: collezione Simonetti; acquistato dallo Stato italiano nel 1922  
Bibliografia selezionata: *Museo di Palazzo Venezia* 1947, p. 41; Boskovits 1973, pp. 25-26, note p. 44; Degenhart 1973, pp. 398-401, note p. 410; Raghianti

1974, p. 50 nota 3; Righetti Tosti-Croce 1987; M. Boskovits, in *Arte in Lombardia* 1988, pp. 248-249, n. 69; T. Franco, in *Pisanello. Una poetica* 1996, pp. 59-60, n. 3; E. Mœnch, in *Pisanello* 1996, pp. 122-123, n. 19; Degenhart, Schmitt 2004,

pp. 129-131; R. Bartoli, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 310-311, n. VII.7; M.S. Sconci, in *I papi della memoria* 2012, p. 144, n. II,7; De Marchi 2020, pp. 397-399.

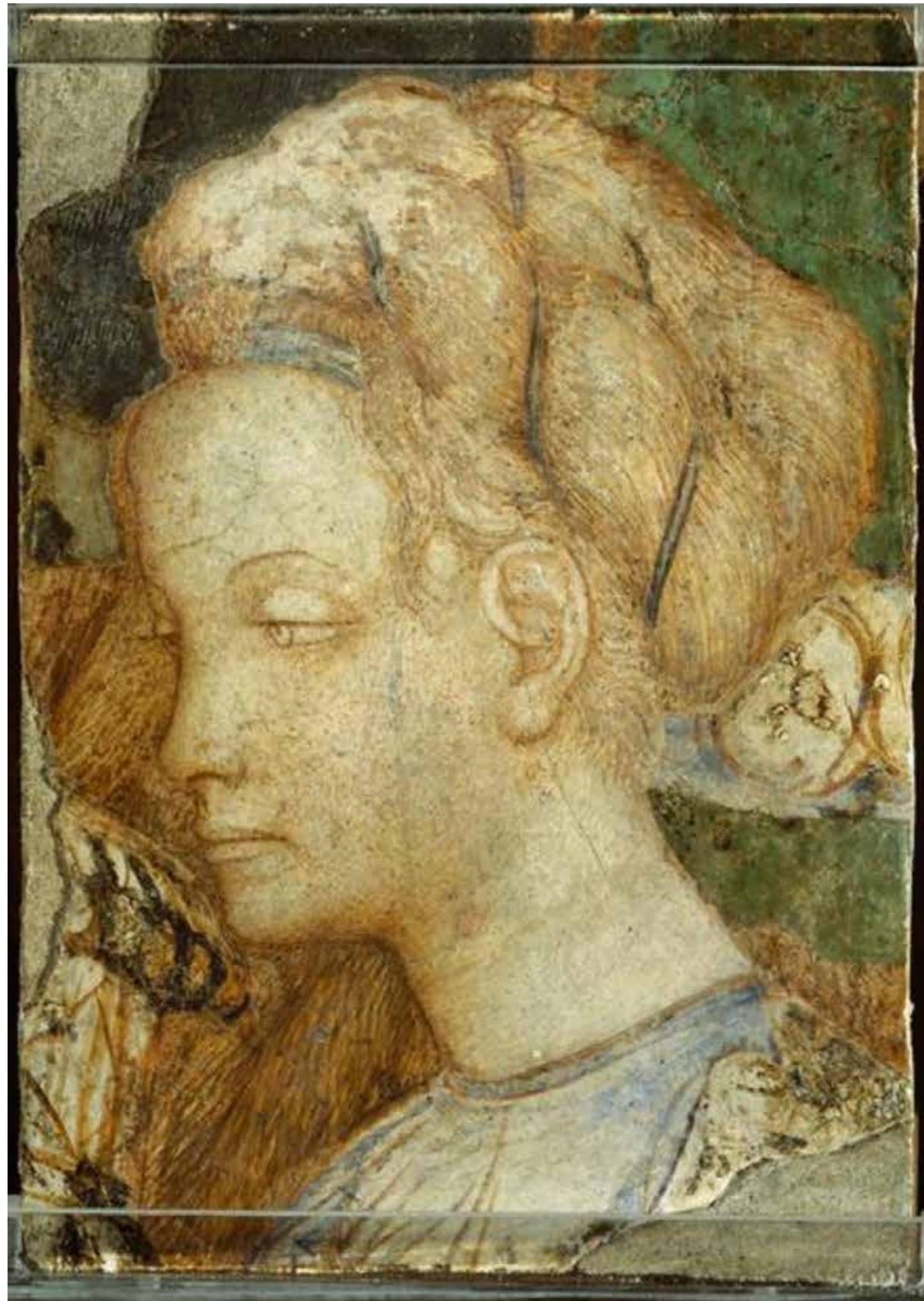
• Acquisito per prelazione dallo Stato italiano, il frammento d'affresco raffigurante la testa di una giovane donna è entrato a far parte del Museo Nazionale di Palazzo Venezia nel 1922; in precedenza si trovava nella collezione radunata dal pittore e antiquario romano Attilio Simonetti (1843-1925). Andando a ritroso nel tempo, non si dispone invece di notizie sicure sebbene, in merito all'originario contesto della figurazione, sia stato più volte ipotizzato un collegamento con le perdute *Storie del Battista* nella basilica di San Giovanni in Laterano (da ultimo: De Marchi 2020, pp. 397-399), affidate da papa Martino V a Gentile da Fabriano, ma rimaste incompiute alla sua morte (1427). Del coinvolgimento di Pisanello nel cantiere decorativo, proseguito durante il pontificato di Eugenio IV, resta testimonianza sia nelle fonti d'archivio coeve (i mandati di pagamento all'artista risalgono al 1431-1432: *Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 45-46), sia nelle menzioni letterarie che si susseguirono numerose dal Quattrocento sino al XVII secolo (De Marchi 1998, pp. 188-197).

• Sul piano iconografico, non si riscontrano elementi tali che possano spingere a un'identificazione secca con personaggi come Salomé o Erodiade, evocate negli studi. Sono da tenere in considerazione, inoltre, le osservazioni di Andrea De Marchi (2020, pp. 398-399), riproposte in parte anche in questa sede e a cui si rimanda, sulla possibilità che la testa muliebre appartenesse a una scena affollata e che non fosse destinata a una posizione in primo piano. A orientare in tale direzione sono soprattutto le dimensioni del frammento, indubbiamente non cospicue, che mal si attaglierebbero a una delle figure principali di una storia come il *Banchetto di Erode*, specie se si considera quella che doveva essere l'estensione complessiva della superficie dipinta (all'incirca 4 × 4 m).

• Se gli interrogativi sulla probabile provenienza lateranense ri-

sultano a oggi non pienamente risolvibili, appare nel contempo evidente che una datazione al principio degli anni trenta non andrebbe a contrastare con le indicazioni emerse dall'analisi dello stile. È segnatamente a partire dagli anni settanta del Novecento che il frammento d'affresco, per quanto in parte depauperato, è confluito in modo deciso nel *corpus* di Pisanello; tuttavia, per quanto riguarda l'attribuzione, non sono mancate, in seno al dibattito storiografico, voci di dissenso (Osano 1987, pp. 12, 16; Righetti Tosti-Croce 1987). Come fin da subito è stato evidenziato dalla critica (Boskovits 1973, pp. 25-26; Degenhart 1973, pp. 398-491; Raghianti 1974, p. 50, nota 3), assai stringenti sono le affinità (fisiognomiche, espressive, nella sofisticata acconciatura) tra il frammento murale di Palazzo Venezia e una delle figure femminili che popolano il ciclo cavalleresco riscoperto a Mantova tra la fine degli anni sessanta e l'avvio degli anni settanta del secolo scorso, un'impresa che ha subito diverse oscillazioni sotto il profilo della cronologia. A favore di una collocazione "alta", in anni non così tanto distanti dagli affreschi Brenzoni eseguiti nella chiesa di San Fermo Maggiore (1424-1426) parlano, ad esempio, una rappresentazione dello spazio meno sviluppata rispetto a quella messa a punto nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia (1437-1438), o alcuni effetti di luce, memori di soluzioni gentiliane (Bellosi 1992, *ed. 2000*). Così come per le pitture realizzate nel Palazzo Ducale (sulle quali rinvio, per una proposta di datazione più circostanziata, al saggio di Andrea De Marchi), per la testa della dama romana, i due interventi veronesi poc'anzi ricordati si possono assumere come argini temporali entro cui circoscriverne, con ogni probabilità, l'esecuzione (da ultimo: De Marchi 2020, pp. 397-398).

**Alessandra Caffio**



III **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**La Madonna con il Bambino in gloria e i santi Antonio abate e Giorgio**  
1440 circa

Tempera su tavola di pioppo, 48,5 × 31 cm  
Londra, The National Gallery  
Inv. 776

Provenienza: Ferrara (?), casa Pasetti (prima del 1835 circa); Ferrara, Giovanni Battista Costabili Containi (1835 circa-1841); Ferrara, G. Costabili (1841-1858); sir Charles Eastlake

(1862); Lady Eastlake (1862-1867); Londra, National Gallery (dal 1867, in dono da Lady Eastlake).  
Bibliografia selezionata: D. Cordellier, in *Pisanello*.

*Le Peintre aux Sept Vertus* 1996, pp. 224-226 n. 133 (con bibliografia di riferimento); Gordon 2003, pp. 296-309 (con bibliografia di riferimento); Barreto 2013.

• Il dipinto è l'unica opera mobile firmata dall'artista, in basso al centro, con lettere che sembrano foglie: "pisanvs pi[nxit]". La grafia si discosta nettamente da quelle impiegate di norma da Pisanello: nelle medaglie troviamo una capitale maiuscola e dritta; la scritta "SANCTVS GIORGIVS" nell'affresco veronese di Sant'Eufemia è in capitale classica; le iscrizioni nel murale mantovano sono in un'elaborata gotica (Bellù 1987, p. 128).

• La tavola fu in collezione Pasetti, probabilmente già a Ferrara, prima di entrare nella raccolta Costabili; questo dato ha fatto propendere per una committenza estense, per quanto la collezione Costabili abbia incluso anche opere con altre provenienze, Mantova compresa (per es. Agosti 2005, pp. XIX-XX). È stato suggerito inoltre un collegamento con una lettera del 1432 o 1433 di Leonello d'Este, che cita una tavola di Pisanello "in qua beatae Virginis imago erat", o con un altro documento ferrarese, del 1445, ossia il pagamento dello stesso Leonello per un quadro destinato a Belriguardo; nessuno dei due accostamenti è però sufficientemente circostanziato (Cordellier 1995, pp. 51 e 123).

• Giunta a Londra dopo la metà del XIX secolo, la tavola fu donata nel 1867 alla National Gallery da Lady Eastlake, in memoria del celebre studioso sir Charles Locke Eastlake, morto nel 1865.

• L'opera è detta "alquanto patita" già in collezione Costabili (Laderchi 1841, p. 41) ed è stata ampiamente restaurata da Giuseppe Molteni nel 1862; la pellicola pittorica presenta diverse abrasioni e rifacimenti, eppure, non si può non condividere l'entusiasmo espresso dal restauratore, che giudicò "stupendo" il quadretto (Anderson 1993, p. 545 nota 6).

• In cielo, la Madonna, a mezzobusto e vestita di bianco, appare con il Bambino tra raggi dorati, secondo il modello della *glykophilousa*. La veste bianca compare nell'arte italiana nell'iconografia dell'Incoronazione (mai però con il Bambino), con riferimenti alla visione di santa Brigida e in altri casi sporadici, ma il nostro dipinto sembra meglio riconducibile all'iconografia della *Mulier amicta sole*.

• Davanti a una quinta boschiva, con alcuni alberi tagliati, sono sant'Antonio abate, accompagnato da un cinghiale anziché dal solito maiale, e san Giorgio. Il santo taumaturgo reca nelle mani i consueti attributi della campanella e del bastone, seppure non a tau, mentre il santo cavaliere indossa un'armatura da torneo (Rossi 1998, p. 300); non ha l'aureola, poiché ha preferito indossare un modaio cappello di paglia, e ai suoi piedi è il drago sconfitto. La sua posa evoca quella del cavaliere dipinto sull'angolo delle due

pareti ortogonali nella sala mantovana. Sulla destra, due cavalli fanno capolino nella composizione, in maniera simile a quello che avviene nel murale con san Giorgio in Sant'Eufemia a Verona.

• I due santi rappresentati sono troppo comuni per suggerire una committenza in maniera inconfutabile. Nel santo guerriero sono stati identificati tanto Leonello d'Este quanto Ludovico Gonzaga, e in effetti la critica ha perlopiù suggerito una provenienza ferrarese o mantovana. È stata anche sottolineata la devozione estense per la chiesa di Saint-Anthoine-en-Viennois (Gordon 2003, p. 304), alla quale furono però legati anche i Gonzaga (L'Occaso 2005a, p. 308 nota 438). Nel 1456 Bartolomeo Facio scrisse che Pisanello non limitò la sua opera alle pitture in Palazzo Ducale, ma "Mantuae aediculam pinxit, et tabulas valde laudatas" (Cordellier 1995, p. 167). Verso la fine del quarto decennio il pittore era impegnato nella decorazione della scomparsa cappella del palazzo di Gianfrancesco Gonzaga a Marmirolo (Peretti 1998), ma dovette anche realizzare dipinti mobili di soggetto sacro, come il nostro.

• La Calderoni Masetti (2002, p. 649) ha supposto che il dipinto abbia preso ispirazione, per la Madonna in gloria, da un prezioso gioiello *en ronde-bosse* acquistato nel 1450 da Leonello d'Este; tuttavia, una datazione post 1450 sembra davvero troppo tarda. Gordon ha suggerito ulteriori piste: la committenza di Filippo Maria Visconti, in rapporto al matrimonio della figlia Bianca Maria con Francesco Sforza, nel 1441, oppure di Antonio Malaspina, canonico della cattedrale di Verona (Gordon 2003, p. 305; sui rapporti del prelado con Pisanello si veda Brugnoli, Vinco 2009). Barreto (2013) ha invece ipotizzato un contesto ben diverso, ossia che l'opera sia stata dipinta per Alfonso V d'Aragona, in relazione alla sua conquista del regno di Napoli, avvenuta il 22 giugno 1442. Quest'ultima ipotesi sembra tuttavia meno facile da percorrere, a ragione della cronologia della tavoletta.

• Da un punto di vista formale, la nostra tavola trova discrete affinità con il citato *San Giorgio* veronese, la cui esecuzione potrebbe non distare troppo dal 1438, data di un documento recentemente rinvenuto (Bismara 2013) che vede il pittore in stretta relazione con la famiglia Pellegrini.

• L'elaborata cornice, intagliata a Milano, quando l'opera apparteneva già a Eastlake, include libere rielaborazioni di due medaglie pisanelliane, quella di Leonello d'Este e quella con il profilo dello stesso pittore; i due stemmi ai lati sono della famiglia Este.

**Stefano L'Occaso**



**IV Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Donna affacciata a un parapetto traforato, base foliata e due studi di abiti maschili**  
Prima del 1433

Penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro grigio su carta, 248 × 176 mm  
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques  
Inv. 2275

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a); precedenti numeri di inventario MI 126, NIII 35514. Bibliografia selezionata: Van Marle 1927, pp. 189-190; Magagnato 1958<sup>[1966??]</sup>, pp. 92 n. 99, 98 n. 110; Fossi

Todorow 1966, pp. 32, 37, 86 n. 68, 87 n. 71, 147 n. 234; Paccagnini 1972, pp. 227, 242, 248 nota 51, 250 nota 101; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, p. 96 n. 46; Degenhart 1973, p. 401; Zanolì 1973, pp. 30, 31; L. Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia*

1988, pp. 251 n. 70, 252 n. 71; D. Cordellier in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 110 n. 59, 119 n. 61, 120-121 n. 63, 123 su n. 66, 125 su n. 68, 126 su n. 69, 136 n. 73, 206 n. 112, 425 n. 297 (con bibliografia precedente); Degenhart, Schmitt 2004, pp. 58, 119, 316, 328.

- Il foglio è incluso nel Codice Vallardi e rientra in un gruppo di disegni che già Magagnato (1958<sup>[?]</sup>, p. 92 n. 99) e Fossi Todorow (1966, pp. 32, 37, 87 n. 71) misero in relazione con le pitture mantovane di Pisanello. Infatti, la figura femminile affacciata da una balastrata si può ben confrontare con le dame del palco dipinte sulla parete nord della sala del Palazzo Ducale (Paccagnini 1972 (1), p. 242). Per Manteuffel (1909, pp. 68, 117) e Van Marle (1927, pp. 189-190) il foglio potrebbe, invece, appartenere al periodo napoletano dell'artista.

- Secondo Hill (1905, p. 217) la qualità ruvida della carta è la stessa di altri fogli pisanelliani del Louvre (inv. 2276, 2277, 2278), nei quali la critica ha individuato riferimenti a Mantova.

- I disegni del foglio 2275r, come ha sottolineato Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 121), hanno il carattere dei primi pensieri: i volti, quello della figura femminile e i profili nei tondi della balastrata, sono delineati con tratti essenziali e appena abbozzati. Questo stile è condiviso anche da altri schizzi tracciati da Pisanello con grande libertà e scioltezza, soprattutto nei fogli più spesso associati agli anni mantovani (T. Franco, in *Pisanello* 1996 (3)<sup>[????????]</sup>, p. 67), come ad esempio i due studi del Louvre inv. 2277 e 2278 (cat. 5 e 6).

- La somiglianza dello studio di abito maschile del foglio 2275r con il costume del personaggio raffigurato di spalle in primo piano nel tondo con l'*Adorazione dei Magi* della Gemäldegalerie di Berlino aveva spinto Bode (1885) ad attribuire il dipinto all'artista veronese. L'opera fu in seguito ricondotta al catalogo di Domenico Veneziano da Berenson (1898) e successivamente da Longhi (1925, p. 34) (cfr. T. Franco in *Pisanello* 1996 (3)<sup>[??]</sup>, p. 109 n. 2). L'abito disegnato da Pisanello, come pure quello dipinto da Domenico Veneziano, sono piuttosto un riflesso della moda degli anni trenta del Quattrocento. Simili capi di abbigliamento si possono riconoscere, infatti, in alcune delle figure dipinte da Masolino nella cappella del cardinale Branda Castiglione nella basilica di San Clemente a Roma (1427-1431), come anche nell'illustrazione di una scena di matrimonio ebraico in un manoscritto mantovano dei *Quattro ordini* di Jacob ben Asher (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 555, f. 220r); inoltre, di questa tipologia di abito rimangono testimonianze più tarde di impronta nostalgica nelle miniature della Bibbia di Borso d'Este di Taddeo Crivelli (Modena, Biblioteca Estense, ms. V. G. 12 =

lat. 422, I, f. 280v; D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (1), pp. 120-121).

- Molto simile, sia per l'abito che per la posa, a quella del disegno del Louvre inv. 2275r è la figura di spalle nella parte inferiore del foglio della Biblioteca Ambrosiana F. 214 inf. 5 (cat. XI), nel quale è con ogni probabilità ritratta la corte ungherese dell'imperatore Sigismondo durante il suo soggiorno in Italia tra il 1432 e il 1433. Altri studi di abbigliamento databili nello stesso giro di anni si possono trovare nel disegno con *Tre uomini in costumi cortesi* del British Museum (inv. 1846-5-9-143; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 110-111 n. 59) e nel verso del foglio dell'Ambrosiana (inv. F. 214 inf. 6; L. Cogliati Arano in *Arte in Lombardia* 1998, pp. 250-251 n. 70), che ne è presumibilmente una copia (D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 121).

- Per Zanolì (1973, p. 30) la base foliata abbozzata in alto a destra nel foglio 2275r potrebbe essere uno studio della cornice della composizione contenuta in alto a sinistra in un altro foglio del Louvre (inv. 2300), che si ritiene sia legato a Mantova (cat. VII).

- Infine, nel profilo di un giovane, delineato con inchiostro più chiaro al di sotto dei due disegni di costume, Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 121) propone di riconoscere uno studio più dettagliato di una delle figure dei medaglioni della balastrata, oppure un disegno slegato da tutti gli altri presenti sul foglio.

- Per il foglio 2275r la critica ha proposto diverse datazioni: per Magagnato (1958<sup>[?]</sup>, p. 92) lo si potrebbe collocare intorno al 1439, per Fossi Todorow (1966, p. 33) tra il 1439 e il 1443 e per Zanolì (1973, p. 30) prima del 1443. Per Paccagnini (1972, p. 48, 243, 244, 246), invece, il disegno sarebbe più tardo, degli anni 1447/1450-1455. Un disegno del Louvre che appartiene al nucleo di opere grafiche di Pisanello legate al periodo mantovano (inv. 2278) è precedente al 1433, per la presenza di uno stemma Gonzaga antecedente alla nomina imperiale di quell'anno (D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 124-125 n. 68). Ciò conferma la datazione suggerita dall'analisi delle tendenze nella moda degli anni trenta del Quattrocento e si allinea, oltretutto, con la datazione già suggerita da Andrea de Marchi (nuovamente proposta nel saggio in catalogo) e da altri studi recenti per gli affreschi del Palazzo Ducale di Mantova (cfr. De Marchi 1992<sup>[??]</sup>, pp. 83-84, 206 e 213; L'Occaso 2011a, pp. 107-108).

**Margherita Zibordi**



V **Antonio di Puccio  
detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Studi di una gamba, un anello,  
una corona, un uomo in abiti  
contemporanei, un emblema  
con un cane, fiori**  
Prima del 1433

Penna e inchiostro bruno su carta,  
280 × 200 mm  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des Arts graphiques  
Inv. 2277

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a).  
Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, pp. 32, 36, 37, 86 nn. 68 e 69, 86-87 n. 70; Amadei 1968, p. 297; Degenhart 1972, pp. 198, 209 nota 26, 242, 248 nota 51, 250 nota

101; Paccagnini 1972, pp. 227, 242, 248, nota 51; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 98 n. 48 e n. 49; Zanolli 1973, pp. 30-31, 36, 40; L. Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia* 1988, p. 252 n. 71; Woods-Marsden 1988, pp. 38, 120, 121, 123, 197 nota 61, 231 nota 50; De Marchi 1993b, p.

296; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 109 n. 58, 118 n. 61, 121 n. 63, 123-124 n. 67, 125 n. 68, 126 n. 69, 135 n. 72, 191 n. 107, 206 n. 112, 356 n. 238, 425 n. 297; Degenhart, Schmitt 2004, pp. 107, 115-119, 146, 316, 320, 326, 328, 432.

- Il foglio contiene studi di vari soggetti, che non hanno all'apparenza un preciso legame tra di loro. Innanzitutto, compare due volte lo schizzo di un cane con la testa girata per guardare dietro di sé. In un caso, il cane è seduto su di un terreno erboso delimitato da un recinto e tutta la raffigurazione è inclusa in un tondo con motivi decorativi. Si tratta di un'impresa, quella del cane alano, che compare al tempo di Gianfrancesco Gonzaga (Amadei 1968, p. 297) e che si può vedere nei dipinti della sala di Mantova sul drappo sotto il baldacchino delle dame e anche in un fregio affrescato nell'appartamento di Santa Croce nel Palazzo Ducale di Mantova, realizzato nel 1425 circa (cfr L'Occaso 2011a, p. 103 nn. 26, 27). Tra i due studi per l'impresa del cane alano si possono notare dei piccoli fiori sinteticamente delineati con poche e rapide linee.

- In basso a sinistra è lo schizzo di una figura maschile abbigliata alla moda del tempo, molto simile a quelle di altri disegni pisaneliani del Louvre (inv. 2275r, 2278r, catt. 4, 6) ricondotti dalla critica al periodo mantovano dell'artista. Non sarà inutile ricordare che per le figure in abiti contemporanei dei fogli inv. 2277 e 2278 (catt. 5, 6), Zanolli (1973, p. 40) suggerì un confronto con la posa e l'abito del personaggio di spalle davanti a una colonna dipinto da Masolino nell'affresco con *Santa Caterina che rifiuta di adorare gli idoli* della cappella Branda Castiglioni in San Clemente a Roma.

- La parte superiore del foglio inv. 2277 riporta lo studio di parte di una gamba maschile piuttosto muscolosa, che indossa una lussuosa calza ornata da un motivo ad anelli con punta di diamante. Tale tipologia di gioiello è abbozzata in formato maggio-

re appena più a destra, accanto al disegno di una corona. Degenhart (1954, p. 115) e Ames-Lewis (1979, p. 130) collegarono l'anello con la punta di diamante rivolta verso l'esterno all'impresa degli Este, utilizzata in particolare da Borso. Per Zanolli (1973, p. 31), De Marchi (1993b, p. 296) e Giovannoni (1993, p. 87) si tratterebbe, invece, di un'altra impresa di Gianfrancesco Gonzaga, quella del battiporta, denominato anche batocchio, che compare nella medaglia a lui dedicata (cfr. S. de Turckheim Pey, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 406-407 n. 284). Questa interpretazione non risulta del tutto convincente. Difatti, come ha sottolineato Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 124 n. 67), la chiusura del batocchio non è mai a forma di punta. Anche del disegno della corona non è possibile dare un'interpretazione sicura. Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 124 n. 67) propone di riconoscervi un rimando al marchesato di Gianfrancesco Gonzaga.

- Dal punto di vista stilistico, la critica (cfr D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 123 n. 67) ha sempre rimarcato la stretta vicinanza del disegno inv. 2277 con il foglio nel quale sono abbozzate le armi dei Gonzaga databili prima del settembre 1433 (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2278, cat. VI), ossia quando i signori di Mantova vennero nominati marchesi dall'imperatore Sigismondo e aggiunsero perciò le aquile imperiali al loro stemma (De Marchi 1992, p. 90 nota 51). In entrambe le opere si possono osservare, distribuiti in modo analogo a occupare tutto lo spazio disponibile, diversi primi pensieri che Pisanello crea con grande spontaneità servendosi di rapidi tratti di penna frequentemente interrotti.

**Margherita Zibordi**



VI **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Studi di una Madonna dell'Umiltà, stemma gonzaghesco, due uomini, motivi decorativi**  
Prima del 1433

Penna e inchiostro bruno, matita nera su carta, 277 × 195 mm  
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques  
Inv. 2278

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a).  
Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, pp. 32, 36, 37, 86 n. 69, 87 n. 70 e 71, 99 n. 100; Amadei 1968, pp. 296-297; Paccagnini 1972, pp. 220, 221-222, 227, 242, 248 nota 51,

250 nota 101; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 98 n. 49; Zanoli 1973, pp. 30, 39, 40; Woods-Marsden 1988, pp. 38, 40, 41, 122, 197 nota 61, 198 nota 69, 232 nota 55; De Marchi 1992, pp. 51, 90 nota 41; De Marchi 1993b, pp. 296-297; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp.

110 n. 59, 118 n. 61, 121 n. 63, 122 n. 64, 123 n. 67, 124-125 n. 68, 126 n. 71, 135 n. 72, 136, 165 n. 89, 301 n. 194, 319 n. 208, 356 n. 238, 425 n. 297, 457 (con bibliografia precedente); Degenhart, Schmitt 2004, pp. 107, 115-119, 146, 316, 320, 326, 328, 432.

• Il foglio è legato all'attività mantovana di Pisanello ed è tra i più importanti per fare luce sulla cronologia delle sue opere. In alto a sinistra, al di sopra di un motivo vegetale delineato a matita nera, è lo schizzo rapido a penna di una Madonna dell'Umiltà raffigurata davanti a una cortina sorretta da angeli (uno di essi è studiato separatamente a destra). Per la critica (cfr D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 124-125 n. 68) la composizione è con ogni probabilità uno studio preparatorio per un dipinto, che non si è conservato e del quale non rimangono neppure testimonianze documentarie. De Marchi (1992, p. 90 nota 41) suppone che potrebbe trattarsi di un dipinto murale e nota che la Madonna siede entro il recinto dell'*hortus conclusus*, come in due affreschi di "cultura veronese post-micheliniiana" del santuario di Santa Maria delle Grazie di Curtatone (cfr. Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 43 nn. 24 e 25). Per Paccagnini (1972, p. 220) lo schizzo è da collegare a una delle tavole di Pisanello menzionate da Bartolomeo Facio come esemplari del suo talento; forse, ipotizzò lo studioso, la *Madonna col Bambino tra sant'Antonio abate e san Giorgio* (Londra, National Gallery) o comunque un dipinto realizzato per i Gonzaga.

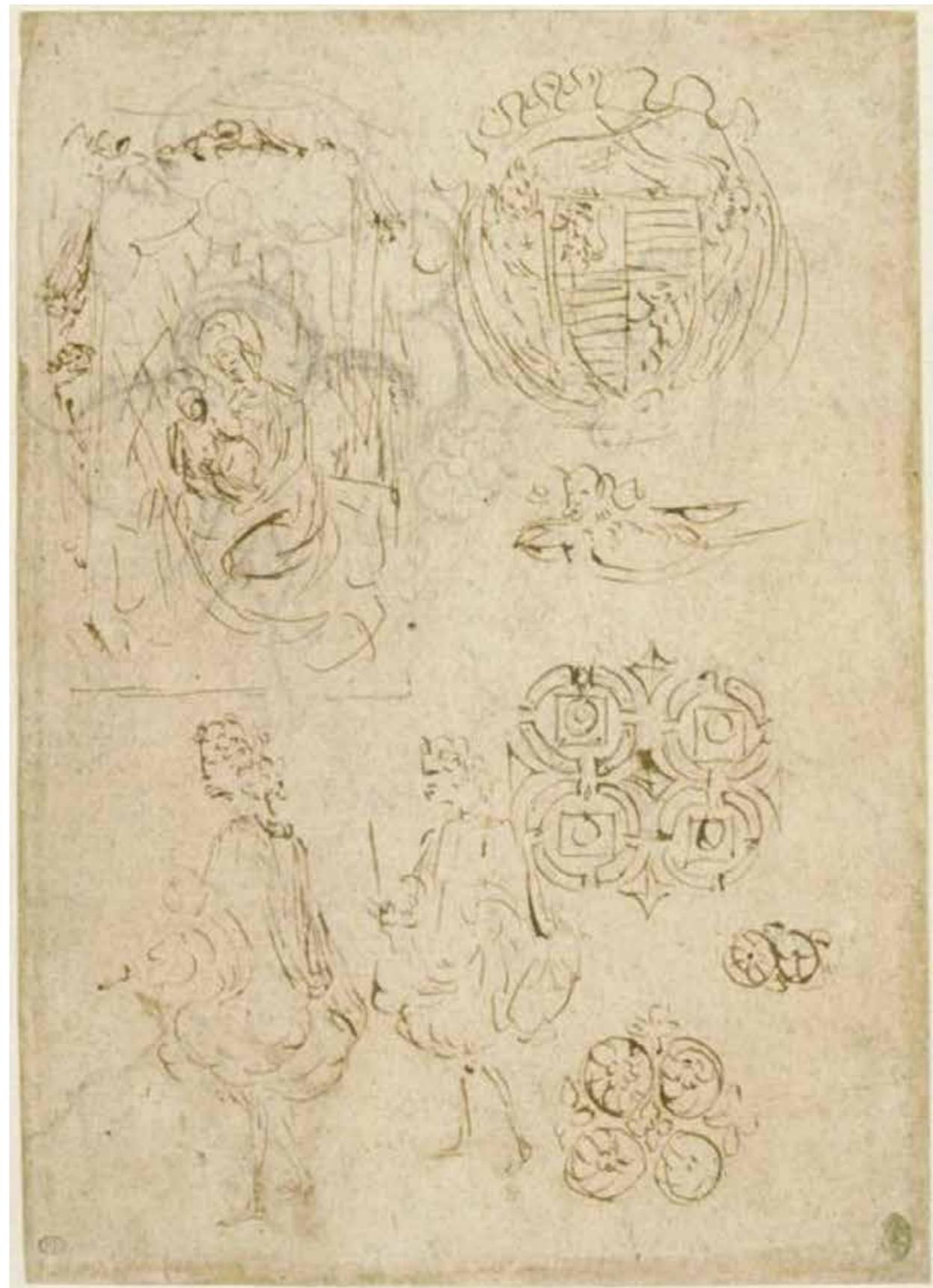
• A destra della Madonna dell'Umiltà è disegnato lo stemma dei Gonzaga inquartato con i due leoni di Boemia, concessi nel 1394 da Venceslao IV, sorretto da angeli e contornato da nuvole. Lo si può vedere più chiaramente in un grande tondo in marmo rosso di Verona, senza le protomi angeliche, databile al 1425 circa ed esposto in Palazzo Ducale. Questo stemma fornisce preziose indicazioni cronologiche, poiché fu in uso solamente fino al settembre del 1433, quando i signori di Mantova vi aggiunsero le aquile imperiali in seguito alla nomina a marchesi ricevuta

dall'imperatore Sigismondo (Woods-Marsden 1988, pp. 40, 197-198 nota 69; De Marchi 1992, p. 90 nota 41). Questo fatto ha permesso di datare il foglio inv. 2278 prima di quell'anno. In merito allo scopo del motivo araldico è ragionevole pensare, con Fossi Todorow (1966, p. 37), Paccagnini (1972, p. 221) e Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 125 n. 68), che esso fosse destinato a essere dipinto nel margine inferiore della pagina di un manoscritto e non a comparire su una perduta medaglia del maestro veronese. Paccagnini suggerì un confronto con la descrizione di Fogolari (1904, p. 159) della pagina di apertura con stemma sorretto da due putti del codice gonzaghesco degli *Scriptores Historiae Augustae* della Biblioteca Nazionale di Torino (ms. E.III.9; per il codice cfr. G. Toscano, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 138-140 n. 75).

• Al di sotto dello stemma sono disegnati degli anelli intrecciati, un motivo, come sottolinea Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 125 n. 68), decisamente mantovano, dal momento che dopo Pisanello sarà Mantegna a riprenderlo nella Camera degli Sposi. Sempre Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 125 n. 68) scorge, inoltre, nei tratti rapidi e interrotti dei disegni del foglio, una parentela con le sinopie "les plus vives" della sala di Mantova (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 125 n. 68) #ripetiz.

• Infine, anche per i due studi di figure in abiti alla moda tratteggiati in basso a sinistra la critica ha supposto un legame con il periodo mantovano di Pisanello, considerando che tale soggetto ricorre con maggiore frequenza nei disegni datati agli anni trenta (D. Cordellier in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 125 n. 68), primo fra tutti il foglio del Louvre inv. 2300 (cat. VII).

**Margherita Zibordi**



VII **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Studi di quattro teste maschili, un'ancona, un cavallo**  
Prima del 1433

Penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa, su carta, 271 × 205 mm  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des Arts graphiques  
Inv. 2300

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856.  
Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, pp. 32, 49-50, 87-88 n. 72; Paccagnini 1972, pp. 220, 227, 242, 248 nota

51, 250 nota 101; Paccagnini 1972 (2), pp. 98 n. 49, 99 n. 50; Zanolli 1973, p. 30; De Marchi 1992, pp. 51-52, 90 nota 41; De Marchi 1993b, pp. 296-297; D. Cordellier, in *Pisanello*. Le

*peintre* 1996, pp. 50 n. 13, 121 n. 63, 135-136 n. 72, 165 n. 89, 206 n. 112, 298, 301 n. 190, 333 n. 219, 357 n. 239, 436 n. 301, 459 (con bibliografia precedente); Degenhart, Schmitt 2004, pp. 119, 146, 452.

• Nel foglio si impone allo sguardo il bellissimo studio di una testa maschile che soffiava per suonare la tromba con le guance gonfie e la fronte aggrottata per lo sforzo. La medesima figura si può ritrovare, invertita, nel dipinto del Torneo della sala del Palazzo Ducale di Mantova (Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 99 n. 50; Zanolli 1973, p. 30). Il personaggio del disegno indossa un copricapo che curiosamente si sovrappone e si confonde con lo studio di un cavallo; a tale proposito Dominique Cordellier coglie nel foglio un senso di "libertés brouillonnes" (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 135 n. 72).

• A sinistra è ritratto un uomo di profilo, fino all'inizio delle spalle. Questa figura ha un carattere energico e volitivo, come altre teste disegnate da Pisanello, ad esempio, quelle di Cesare e di Giovanni VIII Paleologo, rispettivamente nei fogli del Louvre inv. 2265 e MI 1062 (D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (1), p. 135 n. 72; 136 n. 73, 195-206 n. 112). Al di sotto del profilo maschile, è disegnata una testa barbata a tre facce, che sicuramente corrisponde alla raffigurazione della Santissima Trinità. Si tratta di un'iconografia dalle origini pagane, molto popolare in ambito fiorentino, che fu condannata da sant'Antonino (1389/1390 – 1459) e vietata dalla Chiesa nel 1628 (D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 135 n. 72).

• Per lo schizzo in alto a sinistra sono state proposte diverse interpretazioni (cfr D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 135 n. 72). L'ipotesi più probabile e condivisa dalla critica è che si tratti del progetto per una pala d'altare (Fossi Todorow 1966, p. 87 n. 72; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 99 n. 50; De Marchi 1992, p. 51), che doveva raffigurare quattro santi davanti a un verziere: un vescovo, sant'Antonio abate con il maiale selvatico, un altro santo e un cavaliere abbigliato alla moda del tempo. La carpenteria della pala è caratterizzata da un triplice arco e da pilastri a spigolo che le conferiscono uno spiccato

carattere gotico. Tuttavia, come osserva De Marchi (1992, p. 51), i santi sono "in qualche modo disposti ad esedra, secondo un'unità d'ambiente che è suggerita empiricamente dalla posizione di taglio dei due Santi laterali ma pure dalle continuità della quinta d'alberi che fa da sfondo". Lo studioso ipotizza, inoltre, che la composizione sia stata concepita per essere "forse un finto altare murale, vista la base a peduccio statisticamente improbabile per una carpenteria e la cornice troppo articolata per un oggetto di oreficeria sacra come una pace" e dunque dipinta illusoriamente su una parete (De Marchi 1993b, p. 296). In un altro disegno (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2631; D. Cordellier in *Pisanello* 1966 (1), pp. 356-357 n. 238) Pisanello sviluppa il progetto per un'ancona, che Brugnoli e Vinco (2008, pp. 180-181) mettono in relazione alla commissione del canonico Antonio Malaspina per la sua cappella nella cattedrale di Verona. Paccagnini (1972, pp. 219, 220, 247 n. 15) collegò lo schizzo del foglio 2300 alle tavole "valde laudatas" che Pisanello eseguì a Mantova, menzionate da Bartolomeo Facio. Al di sotto dei quattro santi si intravede la forma di un peduccio, che secondo Zanolli (1973, p. 30) assomiglia alla base studiata nel foglio del Louvre 2275r (cat. IV), anch'esso con ogni probabilità legato a Mantova. Un altro dettaglio interessante è rappresentato dalla figura più a destra delle quattro abbozzate, il santo cavaliere, che si ritrova tratteggiata sul foglio inv. 2278 del Louvre (cat. VI), nel quale sono disegnate anche le armi dei Gonzaga in quartate con i due leoni di Boemia concessi nel 1394 da Venceslao IV, che furono in uso fino al settembre 1433, quando i signori di Mantova vennero nominati marchesi dall'imperatore Sigismondo e aggiunsero perciò le aquile imperiali al loro stemma (De Marchi 1992, p. 90 nota 51). Ciò permette di datare con buona certezza anche il foglio inv. 2300 in un momento precedente a quell'anno.

**Margherita Zibordi**



## VIII Bottega di Antonio di Puccio detto Pisanello

### Studi di figure in abiti contemporanei, un cavaliere seduto su una roccia, un drago 1433 circa

Punta metallica e penna  
su pergamena, 175 × 194 mm  
Milano, Biblioteca Ambrosiana  
Inv. F. 214 inf. 5

Provenienza: Padre Sebastiano Resta.  
Bibliografia selezionata: Venturi 1896, p. 124; Hill 1905, pp. 94, 158-159, 207; Manteuffel 1909, pp. 72-73, 172; Van Marle 1927, pp. 73-74, 102-103; Sindona 1962, pp. 64, 131; Fossi Todorow

1966, pp. 43, 47, 48, 87 n. 71, 127 n. 180, 127 n. 181; L. Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia* 1988, pp. 252-253 n. 71; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 27, 109 n. 58, 110 n. 59, 118-119 n. 61, 120 n. 62, 121 n. 63, 122 n. 65, 125 n. 68,

165 n. 89, 176 n. 94, 186 n. 104, 226 n. 133, 324 n. 212, 333 n. 219, 340 n. 220 (con bibliografia precedente); Degenhart, Schmitt 2004, pp. 118, 146, 149, 156, 206, 230, 236, 239, 286, 316-322 n. 739, 328, 364, 402 nota 741, 432.

- Si tratta di un foglio che contiene principalmente studi di figure in abiti eleganti, che immortalano la moda degli anni trenta del Quattrocento. Nei personaggi maschili lussuosamente vestiti la critica ha percepito degli echi masoliniani (L. Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia* 1988, p. 252 n. 71). Alcuni di essi hanno i baffi e il loro abbigliamento è completato da elaborati copricapi. Sono probabilmente gli ungheresi della corte dell'imperatore Sigismondo, che giunsero al suo seguito in Italia tra il 1432 e il 1433. Non è da escludere, tuttavia, che si tratti dei membri della corte estense. Infatti, l'imperatore Sigismondo fu in visita a Ferrara nel settembre del 1433 e in quella occasione nominò cavalieri Leonello e Borso, figli di Niccolò III d'Este. Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 118 n. 61) suggerisce che in tale circostanza dovette tenersi una parata, di cui forse si è conservata una testimonianza nel disegno con Borso d'Este a cavallo di un mulo, attribuito a Pisanello oppure a un suo seguace (Parigi, Institut néerlandais, Collection Frits Lugt, inv. 6164; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 108-109 n. 58). Un ulteriore ricordo della moda che prescriveva di indossare abiti corti e larghi si può ritrovare nella Bibbia di Borso d'Este di Taddeo Crivelli (Modena, Biblioteca Estense, Ms. V. G. 12 = lat. 422, I, f. 280v; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 118 n. 61).

- Altri studiosi hanno interpretato diversamente gli studi di costume del foglio dell'Ambrosiana. Spaventi (1892, p. 49) collegò il disegno con la perduta decorazione di Pavia citata da Cesariano e da Michiel. Venturi (1896, p. 124) vide una somiglianza tra una delle figure maschili e Alfonso V d'Aragona. Hill (1905) propose un confronto con il dipinto londinese che raffigura San Giorgio, da datare agli anni 1441-1448, quando Pisanello soggiornò a Ferrara. Van Marle (1927, pp. 102-103) associò il disegno agli arcani dipinti nella parte ad affresco del Monumento Brenzoni verso il 1426. In merito alle ipotesi di Hill e Van Marle, Cordellier ritiene che si tratti di accostamenti suggestivi, che tuttavia non è possibile provare in alcun modo (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 119 n. 61); lo studioso aggiunge che si può solo notare come il suonatore di liuto e la dama dipinte da Pisanello sull'arazzo posizionato

ai piedi della Vergine negli affreschi del Monumento Brenzoni siano tra le più precoci testimonianze nell'opera dell'artista dell'atmosfera cortese condivisa dal disegno dell'Ambrosiana (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 119 n. 61).

- Studi di figure con abiti praticamente identici caratterizzano altri disegni attribuiti a Pisanello, ad esempio, i *Tre uomini in costumi cortesi* del British Museum (n. 1846-5-9-143), oppure il foglio del Louvre inv. 2275 (cat. IV). Tuttavia, nonostante l'esistenza di soggetti simili nella grafica pisanelliana, la critica non è concorde nell'assegnare il foglio dell'Ambrosiana al maestro veronese. Per Manteuffel (1909, pp. 72-73, 172) non si tratta di un'opera di Pisanello ma di un altro artista, denominato Maestro delle Madonne dell'Ambrosiana. Fossi Todorow (1966, p. 127 n. 180) lo considerò, invece, opera di un artista lombardo della metà del XV secolo, che riprende formule pisanelliane, come gli Zavattari, i Bembo e il Maestro dei Giochi Borromeo. Cordellier giudica il recto del foglio di mano di Pisanello e il verso opera della sua bottega, mentre Degenhart ritiene di bottega anche il recto (D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 118-119 n. 61; Degenhart, Schmitt 2004, pp. 316-322 n. 739).

- Accanto agli studi di costume, nella parte in alto a destra del foglio dell'Ambrosiana è disegnato un cavaliere in armatura seduto su una roccia con aria pensosa, che è stato interpretato dalla critica come un san Giorgio e messo in relazione con i dipinti murali nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona (Venturi 1896, p. 124; L. Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia* 1988, p. 252 n. 71). Per Sindona (1962, pp. 64, 131) il fatto che il cavaliere sia disegnato con un tratto più chiaro e in scala maggiore significa che esso non è contemporaneo alle altre figure.

- Al di sotto della roccia su cui riposa il cavaliere è disegnato un drago dalla lunga coda ritorta, visto dall'alto. Le differenze nella visuale e nella scala prescelta indicano chiaramente che il drago non è in relazione con il cavaliere. Secondo Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 119 n. 61), si tratta dello studio di un oggetto come una fibula, un fermaglio, oppure una spilla.

Margherita Zibordi



IX **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Profilo dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo**  
1432-1433

Matita nera, penna  
e inchiostro bruno  
su carta, 333 × 211 mm  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des Arts  
graphiques  
Inv. 2339

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a).  
Bibliografia selezionata: Fischer 1933, pp. 5-8, 13; Degenhart 1945, pp. 16, 32, 36, 38-39, 74; Rasmus 1955, pp. 12, 13, 14, 16; Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello* 1958, pp. 91 n. 98, 101

n. 113; Fossi Todorow 1966, pp. 58-59 n. 4, 65 n. 15, 72 n. 33, 95 n. 92, 145 n. 223, 154 n. 265, 182 n. 386, 188 n. 410; Sindona 1962, pp. 66-67, 130; Paccagnini 1972, p. 152; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre 1996*, pp. 27, 30, 35 n. 3, 82 n. 39, 98 n. 49, 99-104 n. 50, 110 n. 59, 194 n. 108, 196 n. 112, 209 n. 118, 240 n. 143,

287 n. 185, 314 n. 202, 333 n. 219, 357 n. 238, 363 n. 241, 364 n. 244, 365 n. 246, 374 n. 252 (con bibliografia precedente); D. Cordellier, in *Pisanello 1996* (2) [manca riferimento bibliografico], pp. 362-363 n. 74; Degenhart, Schmitt 2004, pp. 59, 87, 119, 122, 191, 193.

- Nel ritratto di profilo cui il foglio è interamente dedicato Fischer (1933-1993) riconobbe Sigismondo di Lussemburgo, margravio di Brandeburgo, re d'Ungheria, re dei Romani, re di Boemia e imperatore del Sacro Romano Impero. Il foglio inv. 2339 è sempre stato analizzato in relazione a un altro disegno di Pisanello a matita nera, che rappresenta anch'esso l'imperatore Sigismondo di profilo (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2479; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 98-99 n. 49). Si ipotizza che entrambi i fogli siano stati eseguiti quando Sigismondo soggiornò in Italia tra il 1432 e il 1433. È merito di Tumidei (1998) il ritrovamento in una cronaca redatta a Forlì dal pittore Giovanni di Mastro Pedrino della notizia di una tavoletta, oggi perduta, realizzata da Pisanello a Roma nel 1432 per Sigismondo. Tale circostanza potrebbe aver favorito la realizzazione dei due disegni. Nel settembre 1433 l'imperatore fece tappa a Ferrara e a Mantova. È altrettanto probabile, dunque, che Pisanello abbia visto l'imperatore a Ferrara, tra il 9 e il 17 settembre 1433 (Rasmus 1955), o a Mantova tra il 22 e il 26 dello stesso mese (Paccagnini 1972, p. 152). È interessante a tale proposito ricordare che una delle ipotesi attualmente più quotate circa la commissione a Pisanello del ciclo arturiano, già formulata da Conti (1990, p. 46 nota 7) e da Bazzotti (1993, p. 249), è che le pitture siano state eseguite in occasione dell'arrivo a Mantova di Sigismondo. Così propone anche Andrea De Marchi nel saggio in catalogo, che suggerisce per il ciclo una datazione agli anni 1430-1431 per lo stile, oppure 1432-1433 per la plausibile correlazione con la venuta dell'imperatore.

- Sicuramente il foglio inv. 2479 fu realizzato per primo e velocemente dal vivo, come dimostra la tecnica esecutiva che delinea con poche e veloci linee la fisionomia del personaggio. Nel disegno inv. 2339, invece, Pisanello si servì della matita nera per modellare il volto, i capelli e la barba dell'imperatore attraverso tratti delicati e sapienti sfumature, come farà poi in seguito per altri ritratti, ad esempio quelli, conservati al Louvre, di Giovanni VIII Paleologo (inv. 2478; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 208-209 n. 118) e Filippo Maria Visconti (inv. 2483; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 213-214 n. 125). Sigismondo è raffigurato mentre porta al collo il *Drachenorden*, che sembra inoltre sia stato concesso a Gianfrancesco Gonzaga nel 1432 (L'Occaso 2005a, p. 8 nota 3). La presenza in particolare nella zona intorno a

tale simbolo di riprese a penna ha insospettito la critica, che le ha talvolta giudicate non di mano di Pisanello (Fossi Todorow 1966, p. 154 n. 265), oppure più vicine per stile ai disegni tardi del maestro (D. Cordellier in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 104 n. 50).

- Accanto al profilo si leggono delle annotazioni in cui è stato possibile riconoscere la scrittura dello stesso Pisanello, poiché la grafia corrisponde a quella rilevata in altri disegni del maestro (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2391 e inv. MI 1062; Fischer 1933). Tali appunti sono delle puntualizzazioni sul colore della barba "più chanuta/canuta" e dell'occhio "lochio varo ove bia[n]chi", vale a dire biancastro o bianco. Ciò ha condotto a ipotizzare che il disegno fosse preparatorio per un dipinto (Van Marle 1927; Fischer 1933; Degenhart 1945). Per Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 99 n. 50) le annotazioni di Pisanello si potrebbero interpretare piuttosto come correzioni al disegno, che avevano la funzione di segnalare le differenze con le reali fattezze di Sigismondo. Non è però da escludere che si tratti di un foglio nato per realizzare successivamente una medaglia. Difatti, come ha sottolineato Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 98 n. 49), altri disegni simili per tecnica e impostazione risultano essere preparatori per medaglie, ad esempio, il già menzionato ritratto di profilo di Giovanni VIII Paleologo (inv. 2478).

- I due disegni del Louvre sono stati in passato collegati al ritratto dell'imperatore Sigismondo conservato a Vienna (Kunsthistorisches Museum; Degenhart 1944). Il dipinto, tuttavia, è stato da tempo espunto dal catalogo di Pisanello e attribuito a un artista boemo (cfr. T. Franco, in *Pisanello* 1996 (3) [manca voce bibliografica], p. 129 n. 21), che Jenni (2006, pp. 295-296) ritiene fosse attivo a Praga tra il 1436, quando Sigismondo si trasferì nella città, e il 1437, anno in cui l'imperatore morì durante il viaggio di ritorno in Ungheria.

- Una ulteriore aggiunta alle commissioni imperiali per Pisanello è stata suggerita da Mario Scalini (2019, pp. 14-21), che attribuisce a Pisanello il dipinto con il *Girifalco* della collezione Spannocchi (Siena, Pinacoteca Nazionale) e lega l'opera al soggiorno di Sigismondo a Mantova nel 1433. Su tale proposta un parere contrario è stato espresso di recente da L'Occaso (in *La collezione Piccolomini Spannocchi* 2021, p. 326 n. 86).

**Margherita Zibordi**



X **Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Studi vari: una loggia, l'imposta di una volta, il ritratto di Niccolò III d'Este**  
1432-1435

Punta metallica e penna su carta, 210 × 145 mm  
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques  
Inv. 2276

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a).

Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, pp. 32, 36, 37, 86 n. 68, 87 nn. 70 e 71; Amadei 1968, p. 304; Degenhart 1972,

pp. 197, 198, 200, 209 nota 25; Paccagnini 1972, pp. 227, 242, 248 nota 51, 250 nota 101; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 97 n. 47; Zanolì 1973, pp. 29, 30, 36; Woods-Marsden 1988, pp. 38, 176 nota 55, 197 nota 61;

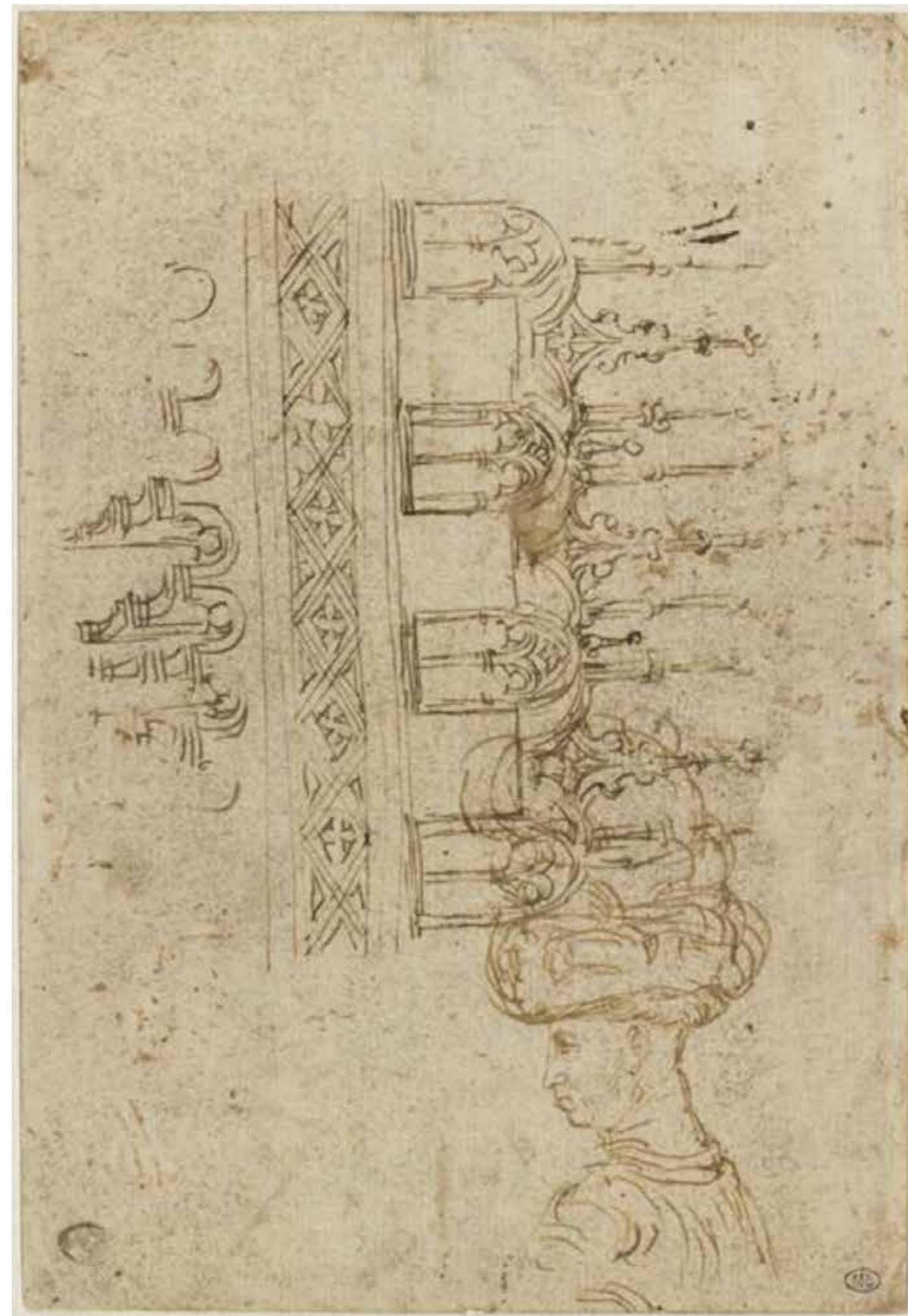
Ventura 1992, pp. 34, 35, 50 note 58, 59, 60; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 15, 27, 35 n. 3, 121 n. 63, 125-126 n. 69, 135 n. 72, 136 n. 73, 140 n. 76, 146 n. 77, 206 n. 112 (con bibliografia precedente).

• Nella parte inferiore destra del foglio è abbozzato il ritratto di un uomo visto di profilo, fino a metà del busto. Ciò che colpisce a prima vista in questa figura è che indossa un copricapo di dimensioni ragguardevoli. Tale capo di abbigliamento costituiva una sorta di *must have* per i signori della prima metà del Quattrocento. Lo si ritrova, infatti, portato con disinvoltura da certe figure cortesi nell'illustrazione di una scena di matrimonio ebraico in un manoscritto mantovano dei *Quattro ordini* di Jacob ben Asher, datato 1435 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 555, f. 220r; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 125-126 n. 69; per la datazione del manoscritto Simonsohn 1977, p. 654). I marcati tratti fisionomici e fisici della figura hanno portato la critica ad avanzare alcune ipotesi sull'identità del personaggio raffigurato. Una delle prime teorie (Krasceninnikova 1920, p. 18) vi riconosceva Borso d'Este partendo da una notizia di Vasari, il quale ci informa che Pisanello avrebbe eseguito una medaglia per il signore di Ferrara oggi perduta, oppure da identificare con quella di Amadio da Milano (cfr S. de Turckheim-Pey, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 380 n. 257). Successivamente, altri studiosi hanno identificato l'uomo ritratto nel foglio del Louvre con Gianfrancesco Gonzaga per supposte analogie con la sua medaglia realizzata da Pisanello (cfr S. de Turckheim-Pey, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 406-407 n. 284). Infatti, qualcuno ha ipotizzato che il disegno fosse preparatorio proprio per quella medaglia (Amadei 1968, p. 304; Fossi Todorow 1966, pp. 36, 86 n. 68). Ad ogni modo, sia Paccagnini (1972, e in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 97 n. 47) che Zanolì (1973, p. 29) hanno rilevato l'esistenza di palesi differenze tra il profilo abbozzato a penna e quello del marchese di Mantova, nel quale si possono osservare una testa di dimensioni più piccole, quasi sprovvista di mento, sostenuta da un collo lungo e magro. Il personaggio ritratto nel disegno inv. 2276, invece, ha caratteri opposti. Egli è piuttosto pingue, provvisto di un collo taurino e di un mento tondo abbastanza sporgente. Già Hill nel 1905 (pp. 105-106, 170 nota), proponendo il nome Niccolò III d'Este, aveva individuato la soluzione al problema che attualmente è quella accettata dalla maggior parte degli studiosi. I confronti più convincenti sono stati impostati con le due medaglie del marchese di Ferrara, raffigurato in età più avanzata, di Amadio

da Milano. Oltre a ciò, Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 455 nota 1), riportando una segnalazione del marchese Giuseppe Campori, informano che Pisanello nel 1435 dipinse il ritratto di Niccolò III d'Este. Secondo Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 126 n. 69), il personaggio disegnato sul foglio del Louvre inv. 2276, che compare anche in un altro foglio del museo parigino (inv. RF 519, cat. XI), potrebbe essere verosimilmente uno schizzo preparatorio per il ritratto del marchese di Ferrara menzionato da Crowe e Cavalcaselle e, dunque, da datare al 1435. A supporto della sua tesi, lo studioso richiama, per le similitudini nella moda dei copricapi, il già menzionato manoscritto dei *Quattro ordini* di Jacob ben Asher che risale proprio a quell'anno.

• Lo spazio restante del foglio servì a Pisanello per lo studio di una loggia con bifore ad arcate trilobate e coronata da pinnacoli. Tali elementi richiamano alla mente le architetture veneziane e ciò ha indotto alcuni critici a ipotizzare un collegamento con i perduti dipinti di Pisanello nel Palazzo Ducale di Venezia (Krasceninnikova 1920, p. 18; Degenhart 1945, pp. 27, 44). Per Van Marle (1927, pp. 110, 148) e Zanolì (1973, p. 30) lo studio sarebbe piuttosto da porre in relazione con gli edifici dipinti sullo sfondo del *San Giorgio e la principessa* della chiesa Sant'Anastasia a Verona. Fossi Todorow propose per i disegni architettonici un'origine legata ai dipinti della sala di Mantova e con lei concordarono anche Paccagnini (in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 97 n. 47) e la maggior parte della critica successiva. Come intuì Sutinier (in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 15-16 e 219), il lessico architettonico del disegno si può individuare in un fregio affrescato nell'appartamento di Santa Croce nel Palazzo Ducale di Mantova, realizzato nel 1425 circa (cfr. L'Occaso 2011a, p. 103 nn. 26, 27). Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 126 n. 69) rimarca l'affinità stilistica del foglio inv. 2276 con le altre opere grafiche mantovane di Pisanello, ad esempio l'inv. 2278 (cat. VIII), che l'analisi araldica ha permesso di datare prima del 1433. Per lo studioso, dunque, il foglio inv. 2276 dovrebbe risalire a un momento compreso tra il 1432 e il 1435, quando cioè Pisanello potrebbe essere stato al servizio sia dei signori di Ferrara che di Mantova, in un periodo favorevole per tali rapporti, nel quale ebbe luogo oltretutto il matrimonio di Leonello d'Este con Margherita Gonzaga.

**Margherita Zibordi**



**XI Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Studi di un'architettura in scorcio, ritratti di Gianfrancesco Gonzaga e Niccolò III d'Este, Faustina**  
1435 circa

Penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, 250 × 180 mm  
Parigi, Musée du Louvre,  
Département des Arts graphiques  
RF 519

Provenienza: J. Richardson (L. 2183); A.-Ch.-H. His de la Salle (L. 1333); lascito del 1878; marchio del Louvre (L. 1886a).  
Bibliografia selezionata: Fossi Todorow 1966, pp. 32, 36, 48, 85 n. 67, 86 n. 68; Amadei 1968, p. 304; Degenhart 1972, pp. 197, 200, 209 nota 29; Paccagnini

1972, pp. 227, 242, 248 nota 51, 250 nota 101, 251 nota 119; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, pp. 97 n. 47, 100 n. 51; Zanolli 1973, pp. 29, 30, 36; Woods-Marsden 1988, p. 38, 197 nota 61; Ventura 1992, pp. 34, 35, 50 nota 58, 59, 60; De Marchi 1993, p. 296;

Tellini Perina 1995, p. 363; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 15, 27, 33, 83 n. 39, 111 n. 59, 121 n. 63, 125 n. 68, 126-127 n. 70, 135 n. 71, 136 n. 73, 140 n. 76, 146 n. 77, 151 n. 81, 182 n. 101, 206 n. 112, 272 n. 174, 464 n. VII; Degenhart, Schmitt 2004, pp. 121, 152, 180.

- Il ritratto maschile di profilo nell'angolo in basso a destra del foglio raffigura lo stesso personaggio del disegno del Louvre inv. 2276r (cat. X). Si tratta dunque con ogni probabilità di Niccolò III d'Este, e i confronti che sembrano corroborare tale ipotesi sono stati impostati con le due medaglie del marchese di Ferrara, effigiato in età più avanzata, di Amadio da Milano (cfr D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 125-126 n. 69).

- Accanto al ritratto di Niccolò III d'Este, entro un'arcata a ogiva trilobata, è delineato il profilo di Faustina, moglie dell'imperatore Antonino Pio, che regnò dal 138 al 161. La figura di Faustina deriva sicuramente da un modello romano. Per Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 127 n. 70) si tratta di una moneta, nello specifico probabilmente un sesterzio, come si intuisce dal profilo e dalle parole che lo accompagnano: "DIVA FAUSTINA". Lo studioso spiega il fatto che la figura sia tagliata alle spalle e non al collo, come nelle monete romane, supponendo una rielaborazione del modello da parte del maestro veronese, che difatti include il profilo in una cornice architettonica di impianto gotico. Si può in ogni caso affermare che questa rielaborazione di un soggetto classico testimonia una certa curiosità di Pisanello nei confronti dell'Antico. Per quanto riguarda la funzione dello schizzo è probabile che sia stato realizzato col fine di progettare una serie di ritratti imperiali per la decorazione pittorica di una sala, come già suppose Fossi Todorow (1966, p. 85 n. 67), oppure (D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 127 n. 70) da donare a qualche potente dell'epoca. È noto, infatti, che Pisanello nel 1435 offrì a Leonello d'Este un'effigie di Giulio Cesare.

Al di sotto dell'effigie di Faustina si può leggere anche la firma dell'artista: "PISANVS HOC OPVS". Un altro disegno sottoscritto da Pisanello è il foglio inv. 2486 del Louvre, nel quale è tratteggiato il rovescio di una medaglia con Alfonso V d'Aragona a cavallo di profilo (cfr. D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 424-425 n. 297).

- Un secondo ritratto maschile, oltre a quello di Niccolò III d'Este, è presente sul foglio inv. RF 519 e si può intravedere abbozzato tra i disegni delle mura merlate e la figura di Faustina. La critica lo ha identificato con Gianfrancesco Gonzaga e ha riconosciuto come un riferimento a Mantova le mura coronate da merlature. In merito a quest'ultima questione, Fossi Todorow (1966, p. 85 n. 67) propone di collegare il disegno con i dipinti della sala del Palazzo Ducale. Con lei concordarono altri studiosi (Zanolli 1973, p. 30; De Marchi 1993b, p. 296; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, p. 127 n. 70), che riconobbero la vicinanza dello studio alle città rappresentate nelle sinopie sul muro opposto alle finestre della sala di Mantova. Paccagnini (in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 100 n. 51) affermò che il legame non sussiste solamente con le sinopie del Palazzo Ducale ma anche con edifici realmente esistenti nella città gonzaghesca e nel territorio che la circonda. Lo studioso portò a esempio, in particolare, il castello di San Giorgio a Mantova. Sebbene tali paragoni siano interessanti, è bene rammentare, come ha fatto Cordellier (in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 126 n. 69), che a quell'epoca la merlatura ghibellina era diffusa in molte altre città della penisola.

**Margherita Zibordi**



**XII Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Cavaliere estense come falconiere**

Penna e acquerellature brune, rosse e blu su traccia a matita nera, dorature a missione, carta tinta ocrea controfondata, 226 × 173 mm  
Parigi, Fondation Custodia, collection Frits Lugt, inv. 6164 (JBS 203)

Iscrizioni: "Di mano del pittore Cosmero" (in basso a destra, iscrizione del sec. XVI).  
Bibliografia selezionata:  
Degenhart 1954, pp. 113-115;

Fossi Todorow 1966, pp. 177-178 n. 363; Ragghianti 1972, pp. 168-169; Byam Shaw 1983, I, pp. 204-205 n. 203; Medica 1987, p. 758; A. Schmitt, in *Pisanello und*

*Bono* 1995, pp. 42, 205-206; D. Cordellier, in *Pisanello. Le peintre* 1996, pp. 108-110 n. 58 (con bibliografia precedente).

• Ancorché su carta e ora rifilato questo disegno ha un carattere di presentazione, essendo assai rifinito e addirittura impresiosito da minute dorature sugli speroni e sui finimenti del mulo cavalcato da un giovane signore in abiti sfarzosi. La sella è adornata da frappe mosse dall'andatura che ricadono fin quasi a terra. Il giovane cavaliere veste un'ampia guarnacca foderata di pelliccia e ricamata con l'impresa del "batesmo" (un fonte battesimale esagonale scoperchiato, con all'interno la scodella per il battesimo), impresa personale di Borso d'Este, ricorrente nella famosa Bibbia da lui fatta miniare fra il 1455 e il 1461. Con la mano sinistra inguantata egli impugna un falcone senza cappuccio, pronto per ghermire una preda in volo, mentre con la sinistra tira le briglie legate al morso del mulo. In testa ha un copricapo ad amplissime tese, intessuto di folta pelliccia, che ~~consociamo~~ **sappiamo essere stato** di moda negli anni trenta del Quattrocento, ma che era comunque abbastanza eccezionale (cappelli ad ampie tese sono più noti di paglia intrecciata, come quello di san Giorgio nel dipinto della National Gallery di Londra di Pisanello, cat. III, o di alcuni cavalieri nella *Storia di san Giovanni Boccadoro* della Galleria Estense di Modena, attribuito a Bartolino de' Grossi o al Secondo Maestro di Carpi). Di Pisanello è un disegno con un soldato addormentato e otto giovani alla moda, in posa, uno dei quali ha un amplissimo copricapo di pelliccia analogo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 214 inf. 5r) e della bottega è un foglio (Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-793: cfr. Popham, Pouncey 1950, cat. n. 305, tav. 268) che ritrae due giovani, di schiena, con giornea tipica degli anni trenta-quaranta e cappelli dello stesso genere. Ai piedi del mulo sono alcuni cani da caccia, un levriero, due bracchi e due *épagneuls*. Giusto le miniature dei Limbourg nelle *Très riches heures* del duca di Berry (mesi di *Maggio* e *Agosto*) fanno capire come questo disegno il valore auto-rappresentativo e non realistico di queste raffigurazioni di cavalieri in tenuta venatoria. Non si andava certo a caccia così sontuosamente bardati e tanto meno montando un mulo. L'animale rimanda alla cavalcatura stessa di Cristo nell'ingresso a Gerusalemme e di alcuni profeti, come simbolo regale e sapienziale di retaggio giudaico (Cardini 1987). Anche il re di Selene, al fondo della scena con *San Giorgio* e la principessa all'esterno della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona, monta un mulo. Lo stesso passo dell'animale,

quello dell'ambio, comodo e pacato, sottolinea il valore di parata celebrativa. I rimandi a Borso d'Este, famoso per l'amore sfrenato che portava per gli abbigliamenti sontuosi, non vanno peraltro intesi come se fosse un suo ritratto, essendo il volto giovanile del tutto idealizzato, ma ben poteva essere lui il destinatario dell'opera, poi rimasta a Ferrara, dove più tardi qualcuno vi appose una scritta ascrivendola a Cosmè Tura. Il riferimento a Borso parrebbe confermato dal gioiello con un diamante affibbiato sul petto, poi suo caratteristico (si veda il ritratto di Baldassarre d'Este del Museo del Castello Sforzesco o la miniatura della *Genealogia dei principi d'Este* della Biblioteca Estense di Modena, ms. α.L.5.16=Ital.720), e forse anche dall'affinità con il cavaliere ritratto con un copricapo del tutto simile, in basso a destra nella sinopia del *Torneo* mantovano, mentre si avvia verso i combattimenti, poi cassato nella stesura ultima sull'intonachino, che potrebbe ritrarre il protagonista della saga arturiana, Bohort, Borso appunto (Woods-Mardsen 1988, p. 18, seguita da Molteni 2020b, p. 141; non convincente l'identificazione alternativa con Gianfrancesco Gonzaga di Antonucci 1994). Non per questo però si deve datare il foglio dopo il 1450, quando Borso successe come marchese di Ferrara al fratellastro Leonello. A quelle date un simile copricapo era ormai superato. Più convincente è per me una data verso la fine del quarto decennio, quando Borso, nato nel 1413, aveva circa venticinque anni. Un'occasione potrebbe essere stata offerta dal concilio di Ferrara del 1438, o anche in seguito quando Borso, orientato dal padre Niccolò III, tradì il campo veneziano e nel 1439 passò al seguito di Filippo Maria Visconti, per cui parteggiò pure Pisanello, seguendolo nel sacco di Verona del novembre 1439 e compromettendosi in maniera pesante. Pisanello ebbe rapporti con gli Este ben prima di stabilirsi alla corte di Leonello nel 1443, come attesta una lettera di quest'ultimo al fratello Meliaduse, che lo cita come "omnium pictorum huic aetatis egregius" e fa riferimento a una sua venuta a Ferrara direttamente da Roma, probabilmente nell'estate del 1432 (*Documenti e fonti su Pisanello* 1995, pp. 50-52, doc. 16).

• Giustamente commentato come opera autografa importante di Pisanello da Bernhard Degenhart (1954) e da James Byam Shaw (1983), questo disegno, forse per il suo carattere così finito e insolito, ha talora suscitato delle perplessità, per me del tutto



scontornare

incomprensibili, ispirando riferimenti fuorvianti a un disegno con *Mescita* della Pierpont Morgan Library (inv. II.75: Fossi Todorow 1966), riconosciuto ad Antonio Alberti da Luciano Bellosi (1985, p. 37), ovvero al cosiddetto "Stefano da Ferrara", il pittore di cultura bolognese operoso sulle pareti del Salone della Ragione a Padova (Ragghianti 1972; Medica 1987). Anche Dominique Cordellier (in *Pisanello. Le peintre??* 1996) ha espresso delle riserve, collegandolo ad alcuni disegni di animali e colonne tortili (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2425 e 2498) che mi paiono molto diversi, più antichi e piuttosto lombardi dell'ambito

di Giovannino de' Grassi. Nonostante il danno di alcune sgorature, si apprezza ancora la finezza del segno che accarezza il vello degli animali, ombreggia pellicce e frange, ricama dettagli preziosi in maniera vibrante. I tratti di penna uncinati che definiscono il terreno sono poi una sigla grafica idiosincratca di Pisanello, ricorrente nell'*Annunciazione* affrescata del cenotafio Brenzoni, lungo la veste strascicata dell'arcangelo Gabriele, e in alcuni disegni di animali superbi (e.g. *Cinghiale*, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2417; *Due upupe*, ivi, inv. 2467).

**Andrea De Marchi**

**XIII Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Chiese gotiche e città in un paesaggio montuoso**  
Quarto o quinto decennio del XV secolo

Penna e inchiostro bruno su carta preparata rossa, 195 × 267 mm  
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques  
Inv. 2280

Provenienza: Giuseppe Vallardi (L. 1223); acquisito dal Louvre nel 1856; marchio del museo (L. 1886a)  
Bibliografia selezionata: Heiss 1881, pp. 8 nota 2, 29; Degenhart 1945, pp. 29, 55, 79; *Avena Capolavori della*

*pittura veronese* 1947, p. 71 n. 116; Sindona 1960, p. 181; Fossi Todorow 1966, pp. 40, 43, 93 n. 87, 98 n. 99; Magagnato 1966, p. 292; Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 106 n. 60; Joannides 1993, pp. 299-300; D. Cordellier, in *Pisanello*

*Le peintre* 1996, pp. 122 n. 65, 140 n. 76, 149 n. 80, 150-151 n. 81, 420 n. 292, 453 n. 319 (con bibliografia precedente); D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (2)???, pp. 135-137 n. 25.

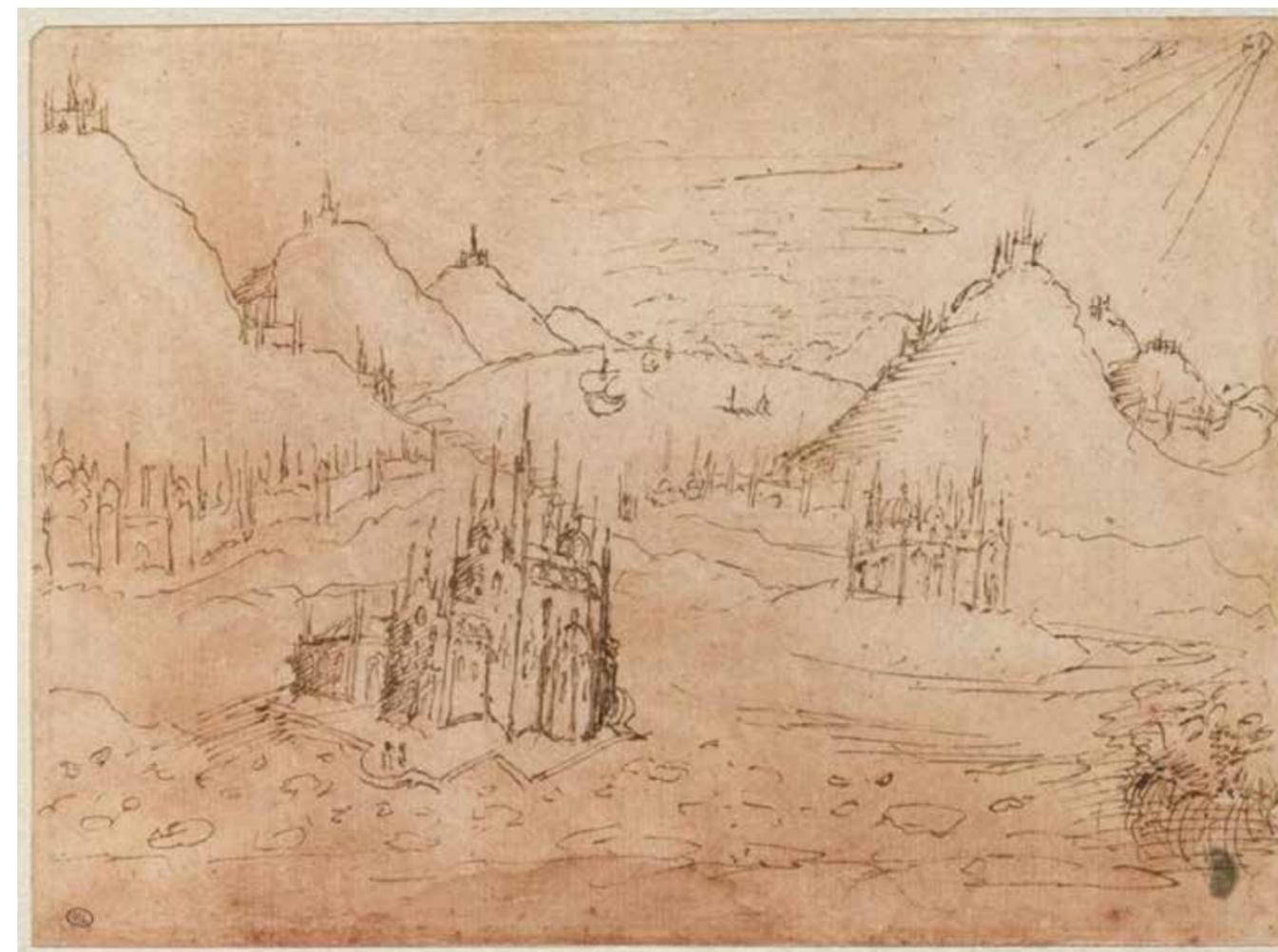
• Incluso nel Codice Vallardi, è l'unico disegno di paesaggio di Pisanello che si sia conservato ed è anche uno dei primi dell'arte italiana. Non si tratta di uno studio dal vero ma di un panorama di fantasia, che è stato paragonato allo sfondo montuoso dipinto da Masolino nel Palazzo Branda Castiglione a Castiglione Olona intorno al 1435 (D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 135). Heiss (1881, pp. 8 nota 2, 29) associò il foglio alla medaglia di Iñigo d'Avalos, dignitario spagnolo della corte aragonese, che fu realizzata da Pisanello con ogni probabilità a Napoli attorno al 1449. In quell'anno, infatti, Iñigo fu insignito dell'importante carica di gran ciambellano.

• Elementi in comune tra il disegno e il rovescio della medaglia si possono individuare nello "stesso genere di orizzonte convesso racchiuso tra due catene di monti che fungono da quinte sceniche, le stesse cittadelle arroccate sulle cime, le stesse chiese isolate e le stesse città merlate nei fondivalle" (D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 135). Inoltre, in entrambe le immagini sono presenti i quattro elementi: l'acqua, la terra, l'aria e il fuoco. Queste similitudini hanno permesso di riconoscere con buona certezza nel foglio la mano di Pisanello. Tuttavia, secondo alcuni studiosi non è possibile stabilire un legame diretto con la medaglia di Iñigo d'Avalos e, quindi, affermare che si tratti di un disegno preparatorio per tale opera (Degenhart 1945, pp. 29, 55, 79; D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 135; D. Gasparotto, in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 410 su n. 98). Secondo Andrea De Marchi (comunicazione orale), le chiese tratteggiate da Pisanello più che agli edifici religiosi di Napoli sembrano guardare a modelli veneziani e lombardi della fine del XIV e dell'inizio del XV secolo, come, ad esempio, le prime facciate delle cattedrali di Milano e Mantova. Per Rugolo, al contrario, non è ragionevole dubitare delle affinità tra il disegno e la medaglia, sia a livello compositivo che dei partico-

lari, come quello della città murata nella parte sinistra del foglio (in *Pisanello* 1996 (3)????? [Non è specificata voce nella bibliografia], p. 190 su n. 23).

• Un altro confronto proposto dalla critica per il disegno (Avena 1947, p. 71 su n. 116, Magagnato 1966, p. 292) è con lo sfondo dell'affresco con *San Giorgio e la principessa* nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona, per la presenza di montagne molto simili con delle fortezze sulla cima e della barca con la vela spiegata sospinta dal vento. Per Sindona (1960, p. 188) nel paesaggio di Pisanello si può cogliere l'influsso dell'arte fiamminga, un parere con cui concordò anche Paccagnini (1972 (2), p. 106 n. 60), che percepì, inoltre, delle assonanze con le sinopie del Palazzo Ducale di Mantova. Fossi Todorow (1966, p. 93) propose invece per il foglio del Louvre un possibile legame con un modello di Jacopo Bellini, che potrebbe risalire all'inizio del quinto decennio del Quattrocento, quando sia lui che Pisanello lavoravano per la corte estense a Ferrara. Cordellier (in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 135) ritiene più appropriato un rimando ai paesaggi della pittura senese di Sassetta, del Maestro dell'Osservanza e di Giovanni di Paolo, che guardarono, come fecero anche Pisanello e Jacopo Bellini, a Gentile da Fabriano. Una riprova di questa ipotesi sono gli sfondi dipinti nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile (Firenze, Uffizi). Sempre Cordellier nota, inoltre, che sul verso della medaglia di Cecilia Gonzaga il paesaggio scivola verso l'orizzonte con il decrescere delle cime dei monti in un modo molto simile a quello del foglio del Louvre, e che un'ambientazione piuttosto affine esiste, oltretutto, in alcune opere di reminiscenza pisanelliana, come la miniatura di Matteo de' Pasti con *Romolo e Remo che ordinano la costruzione delle mura di Roma*, posta in apertura del manoscritto dell'*Ab urbe condita* di Tito Livio conservato a Parigi (Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 14360, f. 1r; D. Cordellier, in *Pisanello* 1996 (2)???, p. 135).

**Margherita Zibordi**



scontornare

**XIV Antonio di Puccio  
detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

Iscrizioni: "• IOHANNES •  
FRANCISCVS • / • DE •  
GONZAGA •" al diritto, nel  
campo; "• CAPITANEVS •  
MAXIMVS • ARMIGERORVM  
•" al diritto, nel giro in alto; "•  
PRIMVS • MARCHIO • MANTVE  
•" al diritto, nel giro in basso;  
"OPVS • / PISANI / PICTO / RI / S •"

al rovescio, nel campo.  
Provenienza: Gabinetto  
Numismatico di Brera, proprietà  
statale fino al 1919 (Stato Brera  
n. 4)  
Bibliografia selezionata:  
Hill 1930, I, pp. 7-8, n. 20;  
Johnson, Martini 1986, p. 95,  
n. 418 (questo esemplare);

D. Gasparotto, in *Pisanello. I  
luoghi* 1996, pp. 394-395, n. 90  
(questo esemplare); Rugolo  
1996, pp. 163-165, n. 11; Rossi  
2000, pp. 41-43, n. 9; Pollard,  
Luciano 2007, I, pp. 25-26, n. 16  
(con bibliografia precedente);  
Jones 2014; O'Bryan 2015.

• La medaglia raffigura, al diritto, il busto di Gianfrancesco Gonzaga rivolto verso sinistra, abbigliato con una veste di tessuto damascato a motivi floreali, scollata sulla schiena e, sulla cui spalla sinistra, è appuntata una spilla. Il corto taglio di capelli è quasi completamente nascosto da un gonfio copricapo molto alto, una berretta alla capitanesca, di foggia fiamminga, formata da un mazzocchio sul quale si erge un alto corpo conico trapuntato terminante in una cupola (sul copricapo Ansani, Verheyen 2020, pp. 97-98). Il volto ha un profilo secco, con lungo naso greco, labbra appena accennate e grandi occhi. Al rovescio il marchese è riconoscibile in sella al cavallo andante verso sinistra in primo piano, grazie alla voluminosa berretta, in forma pressoché identica a quella del diritto (manca la superficie trapuntata). Porta un'armatura a lame completa, e se con la mano sinistra tiene i finimenti del suo cavallo, con la destra stringe un bastone del comando. Dietro di lui, rivolto verso il fondo della scena, un paggio nano, armato di elmo e lancia, è in sella a un altro cavallo, visto da tergo, con la coda acconciata. Le figure popolano un paesaggio naturale con arbusti secchi, erbe spontanee e sassi. Nel campo, in alto a sinistra, si nota un'impresa gonzaghese: il battente circolare ad archetti.

• Il momento di realizzazione di questa medaglia è piuttosto controverso: una parte della critica propende per una datazione precoce, tra il 1432 e il 1438, ovvero il periodo durante il quale Gianfrancesco mantenne il titolo di capitano generale delle milizie per la Serenissima (indicato nella legenda del diritto) e comprendente anche il momento, nel 1433, nel quale ottenne dall'imperatore il titolo di marchese. Una seconda ipotesi, che trova oggi più larga condivisione, è quella che vuole la medaglia commissionata dal figlio di Gianfrancesco, Ludovico, succeduto al padre ufficialmente nel 1445, assieme alla propria e a quella per la sorella Cecilia (cat. ??? e cat. ???), con la volontà di creare una sorta di storia metallica della famiglia e legittimare il suo ruolo (la storia critica è ben riassunta da Rossi 2000, pp. 41-43, n. 9).

• Pisanello è documentato a Mantova già durante il governo di

**Gianfrancesco Gonzaga /  
Il marchese a cavallo**  
1445-1447

Bronzo, fusione, bordo  
irregolare, Ø 99 mm  
Milano, Castello Sforzesco,  
Gabinetto Numismatico e  
Medagliere  
Inv. M.O.9.1414

Gianfrancesco, periodo al quale data il ciclo cavalleresco, nel quale compaiono almeno due particolari che si ritrovano nella medaglia. Il primo è il nano scudiero in sella al cavallo, che nel salone mantovano reca il tricolore gonzaghese, mentre il secondo è la cosiddetta impresa del batocchio, che se nell'affresco è dipinto proprio sul mantello del nano, nella medaglia campeggia, al rovescio, di fronte al volto di Gianfrancesco. Quella del batocchio, detto anche maniglia, è un'impresa gonzaghese ancora misteriosa, perché non puntualmente sciolta e presente solo nei due riferimenti appena citati e nel più tardo appartamento vedovile di Isabella d'Este (Signorini 1996, pp. 60-61, n. VII). Non deve essere dimenticato che un'impresa simile, detta picchiotto, era propria di Borso d'Este (Zaccariotto 2020, p. 33, n. 12, al rovescio di una medaglia di Amadio da Milano) e le due famiglie videro intrecciarsi le loro sorti diverse volte nell'arco di un secolo. Il significato del batocchio gonzaghese potrebbe essere in qualche modo affine a quello estense, ovvero simbolo di generosità dei regnanti di fronte alle richieste dei sudditi.

• La stretta assonanza iconografica con il ciclo cavalleresco del Palazzo non è sufficiente a ritenere la medaglia una produzione precoce di Pisanello ed è proprio per ragioni stilistiche che questa deve essere collocata almeno a metà degli anni quaranta, perché in stretto rapporto con quelle per Domenico Novello Malatesta o Leonello d'Este, che recano il diritto scandito da scritte orizzontali nel campo, al pari di questa per Gianfrancesco (D. Gasparotto, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 394-395, n. 90).

• Nella legenda Gianfrancesco è indicato come *primus marchio*, mentre nella medaglia di Ludovico (cat. \*) compare solo l'appellativo di *marchio*, come a sottolineare una storicizzazione del titolo. La medaglia per il padre, quindi, sarebbe il frutto della volontà del figlio di celebrarlo, di esaltarne come fondatore del marchesato mantovano e come suo predecessore illustre nel mestiere delle armi (Jones 2014 e il mio saggio in questo volume).

**Giulia Zaccariotto**



**XV Antonio di Puccio detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Ludovico Gonzaga / Il marchese a cavallo**  
Post 18 gennaio 1447

Bronzo, fusione, Ø 102 mm  
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo  
Inv. Rizzini n. 10

Iscrizioni: "• LVDOVICVS • DE / GONZAGA [fiore]" al diritto, nel campo; "• CAPITANEVS • ARMIGERORVM •" al diritto, nel giro in alto; "• MARCHIO • MANTVE • ET • CETIERA]" al diritto, nel giro in basso; "OPVS • PISANI / PICTO/RIS" al

rovescio, nel campo. Provenienza: Legato Francesco Leopardo Martinengo al Comune di Brescia, 1884. Bibliografia selezionata: Rizzini 1892-1893, I, p. 2, n. 10 (questo esemplare), Hill 1930, I, p. 11, n. 36b (questo esemplare);

Cordellier 1995, pp. 173-174, n. 80 (lettera 1465 in cui si cita la medaglia); Rugolo 1996, pp. 169, n. 15; Rossi 2000, pp. 43-44, n. 11; Pollard, Luciano 2007, I, pp. 27-28, n. 17 (con bibliografia precedente); Jones 2014.

- La medaglia reca al diritto il busto di Ludovico Gonzaga rivolto verso sinistra, a capo scoperto, con corti capelli tagliati a cupola, e abbigliato con una massiccia armatura a lame con ampio spallaccio liscio e pettorale rigido, che lascia intravedere la cotta di maglia sottostante, chiusa sul collo da una fibbia. Al rovescio un cavaliere, sicuramente lo stesso Ludovico, è in sella al suo destriero andante verso destra. È coperto dalla medesima armatura vista al diritto, con l'ampio spallaccio liscio, al quale si aggiunge qui un grande elmo con la celata chiusa, parte posteriore molto allungata e cimiero sferico, e tiene tra le mani le redini del cavallo. Il paesaggio nel quale incide è arido e sassoso, privo di presenze vegetali, e nel cielo si stagliano a sinistra un sole antropomorfo (il volto non è visibile in tutti gli esemplari, si nota ad esempio in: inv. G3, Mant.M.5, British Museum), a destra un grande fiore, la calendula, impresa gonzaghese.

- Figlio primogenito di Gianfrancesco, Ludovico succedette al padre nel settembre 1444, con la morte di questi, e divenne ufficialmente marchese di Mantova nell'estate del 1445 quando il suo ruolo fu confermato dall'imperatore Federico. Educato, come la sorella Cecilia, alla scuola umanistica di Vittorino da Feltre, Ludovico si diede ben presto al mestiere delle armi e, seguendo le orme paterne, già dai primi anni trenta fu al soldo della Serenissima e vi rimase almeno fino al 1436, quando Gianfrancesco fu comandante generale delle armate veneziane dopo il Carmagnola. Ereditato il marchesato in un momento di profonda instabilità politica per la Penisola, Ludovico operò per salvaguardarne l'integrità dall'avanzata dello stato visconteo, a nord, e da di quello veneziano a est, e lo fece, grazie alle sue doti di comandante militare, negoziando con Firenze un'alleanza difensiva, divenendo capitano generale delle truppe della città toscana (l. Lazzarini, in *DBI*, 66, 2006). Proprio la data di questo incarico, il 18 gennaio 1447, è da considerarsi come *terminus post quem* per la realizzazione da parte di Pisanello di questa medaglia, che reca al diritto proprio il titolo di *capitaneus armigerorum* (Hill 1930, I, p. 11, n. 36).

- La natura dichiaratamente bellica delle immagini rappresentate e la volontà di sottolineare la potenza della casata sulla medaglia sono chiare già nel busto del marchese, riprodotto con l'armatura come unico attributo, sulla quale, in alcuni esemplari

della medaglia particolarmente riusciti, l'artista ha perfino inciso a freddo la marca dell'armaiole milanese che la forgì ("AA coronata", in Hill 1920, p. 49), come a voler aggiungere un dato di veridicità al ritratto modellato e rivolgersi a un pubblico che poteva comprendere questo genere di riferimenti al mondo delle armi.

- Anche il rovescio è dedicato al ruolo di condottiero di Ludovico, perché vi compare armato, in sella al suo cavallo in un'immagine di potenza ispirata anche dalle monete antiche (Jones 2014). Ciò che connota araldicamente questa scena, pressoché priva di ambientazione naturale, perché vi compaiono ~~sono~~ solo alcuni sassi in primo piano, sono i due simboli che si stagliano nel cielo: il sole, antropomorfo, e il fiore, probabilmente una calendula.

- Il sole era uno degli emblemi di Ludovico, che dal 1448 lo adoperò in tutte le sue effigi: scolpito, in affresco, sul suo sigillo, sulle monete (il quarto di ducato d'oro), e che concederà perfino ad Andrea Mantegna dagli anni sessanta del Quattrocento (Signorini 1996, pp. 71-76, n. X). Questo simbolo, che per sua stessa natura rappresenta la vita, la potenza del creato, e ha sempre accezione positiva, era legato alla data di nascita di Ludovico, il 5 giugno 1412, che era caduta di domenica, giorno del sole, secondo l'astrologo di corte Giovanni Cattani, con il quale il marchese intrattene anche un carteggio (Signorini 1996, p. 72).

- Il fiore che Ludovico in armi ha di fronte al suo volto, e verso il quale sembra rivolgersi, è un altro degli emblemi gonzagheschi, presente anche nelle decorazioni di Palazzo Ducale (L'Ocaso 2011a, p. 103, nn. 26-27). È stato interpretato sia come una margherita (Signorini 1996, pp. 52-54, n. V e Rossi 2000, p. 44), sia anche come una calendula (Rugolo 1996, pp. 169, n. 15 e Bertelli 2005, pp. 19-20, nota 8). I due fiori hanno caratteristiche comuni di resistenza e diffusione, ma la calendula, un fiore proprio del mese di giugno perché in quel periodo raggiunge il suo massimo sviluppo, non solo è una pianta adoperata già dall'antichità come rimedio fitoterapico per le sue proprietà cicatrizzanti, ma è anche la pianta spontanea con la più vasta capacità di propagazione, perché produce grandi quantità di semi che garantiscono la ricrescita annuale delle nuove piante. La calendula diveniva così la metafora perfetta della volontà di perpetuare la stirpe dei Gonzaga da parte di Ludovico.

**Giulia Zaccariotto**



manca alta risoluzione

**XVI Antonio di Puccio  
detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Cecilia Gonzaga /  
Fanciulla con liocorno**  
1447

Bronzo, fusione, Ø 87 mm  
Milano, Castello Sforzesco,  
Gabinetto Numismatico e  
Medagliere  
Inv. M.O.9.556

Iscrizioni: "• CICILIA • VIRGO •  
FILIA • IOHANNIS • FRANCISCI  
• PRIMI • MARCHIONIS •  
MANTVE" al diritto, nel giro;  
"OPVS / PISAN/I • PICT/ORIS • /  
• M • / CCCC / XLVII" al rovescio,  
nel campo, su una stele.  
Provenienza: Legato Carlo

Taverna al Comune di Milano  
(Comune, n. 24), 1871.  
Bibliografia selezionata: Hill  
1930, I, p. 11, n. 37f (questo  
esemplare); Johnson, Martini  
1986, p. 94, n. 417 (questo  
esemplare); Rugolo 1996, pp.  
170-173, n. 16; Signorini 1996,

pp. 66-71, n. IX; D. Gasparotto, in  
*Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 396-  
397, n. 91; Rossi 2000, pp. 48-  
49, n. 19; Jones 2005; Pollard,  
Luciano 2007, I, pp. 30-31, n. 20  
(con bibliografia precedente);  
Centanni 2014.

• Al diritto la medaglia reca il profilo, rivolto verso sinistra, di Cecilia Gonzaga, con un taglio piuttosto anomalo, che arriva fino al ventre, lasciando in vista la veste liscia, stretta sotto il seno e aperta sulla manica, all'altezza della spalla, per mostrare il ricco tessuto sottostante damascato a motivi floreali. Il volto è delicato, con un lungo naso sottile, labbra appena accennate e grandi occhi socchiusi, lasciato libero dai capelli, tutti raccolti in una ricca acconciatura stretta da fettucce. Al rovescio una fanciulla seminuda, vestita solo di un drappo appoggiato sulla spalla destra, che scende a coprirle le gambe accavallate, è seduta in un paesaggio roccioso, nel quale si distinguono le montagne che si susseguono sulla linea dell'orizzonte, e tiene la mano sinistra sul capo di un grosso liocorno accovacciato ai suoi piedi. Coperto da un fitto e lungo vello, l'animale, mansueto, occupa tutto il primo piano della medaglia e mostra grandi zoccoli unghiate; dietro di lui una stele, contenente la firma dell'artista e la data, è coronata da un fiore quadripetalo. Nel cielo terso di si staglia una falce di luna crescente.

• Cecilia, figlia di Gianfrancesco e Paola Malatesta, nacque nel 1425 a Mantova, dove fu educata alla scuola umanistica di Vittorino da Feltre e poté dimostrare tutta la sua intelligenza e attitudine agli studi. Promessa dal padre a un Montefeltro, riuscì a evitare questo matrimonio diplomatico, al quale preferì la vita monastica e le lettere, e pochi mesi dopo la morte del genitore, nell'autunno del 1444, fece ingresso nel convento delle clarisse del Corpus Domini, dove rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1451, a soli venticinque anni (I. Lazzarini, in *DBI*, 57, 2001).

• Questa medaglia è l'unica realizzata da Pisanello per una donna e, come testimonia la data leggibile al rovescio, fu modellata nel 1447, quando Cecilia aveva da poco fatto ingresso in convento e #quando# alla testa del marchesato mantovano era giunto il fratello, Ludovico, committente di questo prezioso ritratto per l'amata sorella e probabilmente anche di quello del padre.

• La legenda che corre al diritto connota la fanciulla come virgo proprio a sottolinearne la castità destinata a essere preservata grazie alla vita monastica, e anche il rovescio marca questa

condizione. Nella tradizione dei **bestiali bestiari** medievali, infatti, il liocorno, un animale mitologico selvaggio in forma di grosso capro dotato di corno appuntito, poteva essere ammansito e catturato solamente grazie a una vergine (sulla presenza del dente di narvalo, ossia l'unicorno, nelle raccolte gonzaghese, *L'Occaso* 2022 pp. 30-33). Pertanto, nella fanciulla seminuda al rovescio è possibile riconoscere la giovane Cecilia (D. Gasparotto, in *Pisanello. I luoghi* 1996, p. 396). Nell'immaginario cristiano il liocorno, o unicorno, è anche un simbolo cristologico e appare spesso negli arazzi in accompagnamento a figure femminili, immagini di sante o della Vergine Maria. Proprio questo legame con la tradizione religiosa suggerisce di leggere la scena come raffigurazione della nuova vita claustrale di Cecilia, che scelse l'eterna verginità (Jones 2005, p. 17). In questo clima mistico di devozione alla castità, sembrerebbe anomala la rappresentazione della novizia quasi completamente nuda, coperta solo da un leggero panneggio. È possibile spiegare questa scelta iconografica grazie alla presenza, nel cielo notturno, della falce di luna crescente, simbolo di Diana, dea della caccia e della castità, a cui si vuole alludere. L'introduzione di questo richiamo alla tradizione mitologica classica passa per la passione, documentata, di Pisanello per le monete e le gemme antiche, nelle quali è possibile riscontrare di frequente la figura della dea Diana seminuda, con i seni scoperti, accompagnata da animali selvatici (Centanni 2014, pp. 150-152). Nel liocorno, infine, si ritrova la meticolosa attenzione dell'artista per la rappresentazione della realtà naturale, tanto che questo animale fantastico trova esatto riscontro in un disegno pisanelliano raffigurante un caprone accovacciato nella stessa posizione, al quale, nella medaglia, le corna ritorte sono state sostituite con la protuberanza unica che lo caratterizza (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2412; D. Cordellier, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 398-399, n. 92). Trova forma nel rovescio di questa medaglia, tra le ultime di Pisanello, l'intreccio tipico dell'artista di temi tardogotici, interferenze classiche e attenzione al dato naturale.

**Giulia Zaccariotto**



**XVII Antonio di Puccio  
detto Pisanello**  
(entro il 1394 – 1455)

**Filippo Maria Visconti /  
Visconti in armi con scudieri**  
Post 20 novembre 1441

Bronzo, fusione, esemplare  
forato, Ø 101 mm  
Milano, Castello Sforzesco,  
Gabinetto Numismatico e  
Medagliere  
Inv. M.O.9.1434

Iscrizioni: "PHILIPPVS • MARIA  
• ANGLVS • DVX • MEDIOLANI •  
ETCETERA • PAPIE • ANGLERIE  
• QVE • COMES • AC • GENVE  
• DOMINVS" al diritto, nel giro  
entro il bordo liscio; "OPVS •  
PISANI • PICTORIS" al rovescio,  
nel giro entro bordo liscio in  
basso

Provenienza: Gabinetto  
Numismatico di Brera, proprietà  
statale fino al 1919 (Stato Brera  
n. 5)  
Bibliografia selezionata: Hill  
1930, I, p. 8, n. 21h (questo  
esemplare); Johnson, Martini  
1986, p. 99, n. 442 (questo  
esemplare); D. Gasparotto, in

*Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 378-  
379, n. 82; Rugolo 1996, pp. 138-  
143, n. 1; Pollard, Luciano 2007,  
I, pp. 6-7, n. 2; O'Bryan 2015, pp.  
13-15; Zaccariotto 2020, p. 24, n.  
3 (con bibliografia precedente).

• La medaglia presenta, al diritto, il busto di Filippo Maria Visconti rivolto verso destra, con berretta alla capitanesca – composta da una parte inferiore cilindrica, più rigida, e una superiore più morbida – con e veste damascata a motivi floreali sulla quale si distingue, sulla spalla, l'impresa della colombina, sormontata dalla corona ducale (emblema petrarchesco coniato per il giovane Gian Galeazzo Visconti, padre di Filippo).

• Al rovescio il condottiero, riconoscibile per l'alto cimiero con il biscione visconteo che divora il saraceno, è rappresentato, lancia in resta, mentre con indosso l'armatura cavalca il suo destriero, andante verso sinistra; dietro di lui altri due cavalli, uno montato da uno scudiero con folta zazzera, si volge verso destra, l'altro viene verso il primo piano e porta un cavaliere con una lunga lancia tenuta in verticale e un elmo, con la celata chiusa e un alto terminale composto da una forma sferica sormontata da una cilindrica. La scena è ambientata in un paesaggio roccioso e brullo, sullo sfondo del quale si distinguono, a sinistra una città turrita, a destra un campanile e una figura femminile, nuda, che stringe nella mano destra una spada e nella sinistra un globo, sollevato sopra una cupola.

• Filippo Maria Visconti, la cui casata proveniva da Angera, fu duca di Milano tra il 1412 e il 1447 e signore di Genova tra 1421 e 1435 (pur mantenendo il titolo fino alla morte), appellativi che compaiono nella lunga legenda del diritto che corre attorno alla sgraziata figura dell'effigiato (G. Soldi Rondinini, in *DBI*, 47, 1997). Il suo fisico ingrato era noto e al 1447, anno della morte, risale la sua *Vita* redatta da Pier Candido Decembrio nella quale vi è descritto in tutta la sua bruttezza e dove è anche ricordato come il duca non volesse per questo farsi ritrarre, ma che Pisanello ne aveva tracciato un profilo così veritiero, che pareva respirasse (D. Cordellier, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 376-377, n. 81, per un disegno del Visconti correlato alla medaglia).

• Una possibile proposta per una precoce datazione di questa creazione pisanelliana è legata a una lettera che nel 1431 l'artista avrebbe inviato al duca promettendogli un'opera in bronzo; la lettera appartenne alla collezione Fillon, ma è andata dispersa in seguito a un'asta nel 1879 (Cordellier 1995, pp. 46-48, doc. 14; ipotesi sostenuta da Rugolo 1996, pp. 138-143, n. 1). La critica è molto più

concorde, invece, nel collocare la medaglia all'inizio degli anni quaranta del secolo in virtù dell'esistenza sia di un documento che vede Pisanello nel capoluogo lombardo nel maggio del 1440, quindi geograficamente vicino al duca e facilitato nel poter tracciare dal vivo il suo ritratto, sia del possibile avvenimento per il quale fu realizzata, ovvero la pace di Cremona, firmata il 20 novembre 1441, tra il ducato di Milano, il marchesato di Mantova, la Serenissima e la Repubblica fiorentina, per porre fine ai conflitti che dilaniavano la Penisola (D. Gasparotto, in *Pisanello. I luoghi?? o Una poetica?? 1996 ibidem* (??), pp. 378-379, n. 82 e D. Cordellier, in *Pisanello. I luoghi* 1996, pp. 376-377, n. 81 per un disegno probabilmente preparatorio per il diritto della medaglia).

• Il rovescio si mostra come una rieditazione sui temi del torneo del ciclo mantovano, con armature, lunghe lance, bizzarri cimieri e nani a popolare il primo piano, ma è forse il secondo piano a porre ancora qualche dubbio iconografico. Nella figura femminile che tiene tra le mani una spada e un globo è stata riconosciuta, ad esempio, sia una Venere (allusione alle origini mitiche della dinastia viscontea, Degenhart 1973, p. 392), sia anche una Fortezza (Pollard, Luciano 2007, I, pp. 6-7, n. 2), ma è soprattutto l'identificazione degli edifici che le fanno da quinta architettonica che si presta a una nuova lettura.

• Nell'alto campanile si è ipotizzato di riconoscere quello di Venezia, nemica del Visconti, e nella cupola una delle cinque della Basilica Marciana (Rugolo 1996, p. 142), ma sembra più verosimile individuarvi un altro complesso, più vicino all'occasione di fusione della medaglia, ovvero quello del Torrazzo e del Battistero di Cremona. Il maestoso campanile con più ordini di finestre e ballatoi nella parte sommitale e la cupola del battistero, che termina con una figura angelica (presente nella medaglia e leggibile solo negli esemplari di migliore qualità, come R.C.G.E. 9593, Galleria Estense di Modena), rappresenterebbero il cuore religioso di Cremona, una città cara al Visconti, che egli perse proprio in occasione della firma del trattato del 1441 perché inserita nella dote di sua figlia Bianca Maria data in sposa a Francesco Sforza.

**Giulia Zaccariotto**



**Madonna del latte**

1410-1420 circa

Affresco strappato e montato su supporto in alluminio, 99,8 × 79,9 cm  
Mantova, Palazzo Ducale  
Inv. generale 11515  
(proprietà del Comune di Mantova)

Provenienza: Mantova, casa Fiera (fino al 1852); Mantova, Palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, Palazzo Ducale (dal 1915); proprietà del Comune di Mantova.

Bibliografia selezionata: D'Arco 1853, pp. 15-16, n. III.3; Venturi 1901-1940, VII/1 (1911), p. 288; Toesca 1912, p. 410; Puerari 1951, p. 37; Pisanello alla corte dei Gonzaga 1972; L'Occaso

2011a, pp. 101-102, n. 25 (con bibliografia precedente); De Marchi 2009, p. 3; Gheroldi 2009, p. 53; De Marchi 2013, p. 444.

• L'affresco è stato staccato nel 1852 da una nicchia in un ambiente al piano superiore della casa che, nel primo Cinquecento, fu del medico e umanista Battista Fiera, nei pressi della chiesa e convento di San Francesco di Mantova. Subito dopo, il frammento è trasportato nel Museo Patrio, dove viene registrato, con giudizio poco lusinghiero, da Carlo d'Arco (1853, pp. 15-16, n. III.3): da lì sarà trasferito a Palazzo Ducale nel 1915. L'affresco è ritenuto da Venturi (1911, p. 288) un'opera significativa della diffusione del linguaggio degli Zavattari, cui rimanderebbero i caratteristici "grandi occhi tondi" della Madonna. Per Toesca (1912, p. 410), nell'opera, datata tra la fine del Trecento e il principio del Quattrocento, ritornano le "tinte tenui" e la "soavità di modellato proprie ai pittori lombardi". L'appartenenza al linguaggio lombardo è accolta in alcuni altri contributi a seguire, nonostante qualche scostamento in direzione veneta e, addirittura, pisanelliana (si rinvia a L'Occaso 2011a, pp. 101-102, n. 25, con bibliografia precedente): inventariato nel 1937 a Palazzo Ducale come di "Maniera degli Zavattari", l'affresco sarà infatti assegnato da Ozzola (1946, p. 8, n. 20) dapprima, con margine di dubbio, a Michele Giambono e, poco dopo (Ozzola 1949a, n. 33; Ozzola 1953, n. 33), a Pisanello, della cui decorazione in Ducale – allora considerata perduta – è ritenuto un possibile frammento superstite (Ozzola 1949b, p. 80). Ribadendo una provenienza dal Ducale, Paccagnini seleziona l'opera per la rassegna dedicata a Pisanello nel 1972 (*Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 42, n. 23), sposando tuttavia l'interpretazione datane da Toesca. Un aggiornamento critico è introdotto da Puerari (1951, p. 37) che segnala affinità con l'affresco strappato da San Giovanni Nuovo a Cremona raffigurante *la Madonna con il Bambino e santa martire* (Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone, inv. 19). Una lettura in direzione dell'Emilia, e in particolare di Ferrara, è inaugurata da Ragghianti (1962, p. 37; Ragghianti 1972 ed. 1987, p. 41): tale orientamento segna le coordinate dell'analisi di un ciclo pittorico mantovano, riemerso nel palazzo che fu di Francesco di Marsilio Gonzaga (in via Marangoni), a pochi passi da casa Fiera, avanzata da De Marchi (2009, p. 3; si veda inoltre Gheroldi 2009, p. 53). Lo studioso, infatti, attribuisce le scene cortesi rinvenute, databili al secondo decennio del Quattrocento, alla stessa mano della *Madonna del latte* in esame, tra echi di Gentile da Fabriano a Ferrara e conoscenza del linguaggio più propriamente lombardo; a un "cugino di Antonio de' Carro a Piacenza e del maestro delle pitture venerative al piano nobile del Palazzo del Paradiso a Ferrara", ribadisce

De Marchi (2013, p. 444), spettano sia la *Madonna del latte* da casa Fiera sia il ciclo cortese di via Marangoni, accomunati da "carni turgide ma delicatamente sfumate" e da un analogo trattamento delle pieghe delle vesti, come stacciate. Una lettura in continuità con le posizioni di Puerari (1951, p. 37; Puerari 1971, pp. 146-147) è invece proposta da L'Occaso (2011a, pp. 102-103, n. 25) che evidenzia la parentela stilistica del frammento – comunque più precoce – con l'affresco da San Giovanni Nuovo a Cremona attribuito a Giovanni Bembo, e, recuperando l'ipotesi di accorpamento di opere dell'artista messa in campo da Gnaccolini (2001, pp. 46-48), individua affinità con i dipinti considerati dalla studiosa, pur senza attribuire l'opera al cremonese. L'Occaso ricorda, tuttavia, che la prima attestazione di Bembo è proprio a Mantova nel 1412 e che tra il 1417 e il 1433 un altro cremonese, Zanino Corradi, è attestato come pittore di corte. Nel ribadire la propria posizione, lo studioso (L'Occaso 2019, p. 13) ritiene possibile, ma non certa, l'identità di mano della *Madonna del latte* e del ciclo profano di via Marangoni. Certamente il frammento da San Giovanni Nuovo di Cremona, inv. 19, è quello che fornisce maggiori elementi di confronto, nonostante si debba riconoscere al dipinto mantovano una particolare severità compositiva e una resa epidermica e delle modulazioni di colore più raffinata (cfr. P. Castellini, in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 79-81, n. 42a-b): le tangenze sembrano quindi porsi più sul piano tipologico che stilistico, riscontrandosi somiglianze nei caratteri anatomici e fisiognomici e analoghe scelte di tipo decorativo, come i motivi delle aureole – due profonde incisioni concentriche e piccoli motivi a sferette, realizzati a punzone –, propri di un repertorio di bottega (si osservi a confronto anche il *Santo Vesco*, sempre da San Giovanni Nuovo, ora in Pinacoteca Ala Ponzone, inv. 8). Lo studiato dettaglio del bordo in pelliccia della manica della Madonna allattante anticipa l'eleganza cortese dell'abbigliamento della Santa Martire e ritorna, sostanzialmente identico, ai polsi delle figure di via Marangoni: un particolare che si aggiunge alle innegabili affinità già evidenziate da De Marchi e che potrebbe rafforzare la tesi di un'identità di mano, seppure da ricercare in ambito cremonese. Tra gli stilemi di bottega potrebbe, infine, porsi il caratteristico bordo nero della veste del Bambino e delle aureole, riscontrabile anche nella successiva *Madonna con Bambino* e *Sant'Antonio Abate* inv. 27 del Museo di Santa Giulia a Brescia (Giovanni Bembo? 1420-1430 circa).

**Giulia Marocchi**



scontornare

**XIX Nicolò di Pietro**  
(Venezia, documentato  
dal 1394 al 1427)

**San Benedetto tentato  
nel deserto presso Subiaco**  
1415-1420 circa

Tempera su tavola,  
109,4 × 65,4 cm  
Milano, Museo Poldi  
Pezzoli  
Inv. 1573

Provenienza: Milano, collezione  
Francesco Molinari, ante 1870;  
venduto all'asta della collezione  
Francesco Molinari, 1885;  
acquistato dal Museo Poldi  
Pezzoli presso l'antiquario  
Achille Cantoni, 1893.  
Bibliografia selezionata:  
*Catalogo del Museo* 1902, p. 69;  
Richter 1914, p. 25; Longhi 1946,

p. 44; G. Paccagnini, in *Pisanello  
alla corte dei Gonzaga* 1972, p.  
60; Paccagnini 1972, pp. 124-  
129, 132-140; D'Arcais 1976, pp.  
30-40; Piva 1981b, pp. 85-86; M.  
Natale, in *Museo Poldi Pezzoli*  
1982, pp. 110-111 n. 95 (con  
bibliografia precedente); Lucco  
1989, pp. 26-31; De Marchi  
1992, pp. 101-105; T. Franco, in

*Pisanello. Una poetica* 1996, pp.  
113-115 n. 7-d (con bibliografia  
precedente); Boskovits 1999,  
pp. 332, 340 note 8-9; A. Di  
Lorenzo, in *Gentile da Fabriano*  
2006, pp. 150-154 n. III.8-b  
(con bibliografia precedente);  
L'Occaso 2019, pp. 16-17.

- La tavola presenta un episodio della vita di San Benedetto tratto dalla biografia composta da san Gregorio Magno (*Vita Sancti Benedicti*), che vede il santo messo alla prova da varie tentazioni. Ritiratosi a vivere in eremitaggio presso Subiaco, Benedetto viene dapprima molestato da un merlo, raffigurato alla sua sinistra, che sbatte con insistenza le ali sul suo viso e che il santo riesce ad allontanare facendo un segno della croce. Egli è poi assalito dall'immagine di una donna molto sensuale che tenta di indurlo al peccato. Per resistere all'impulso Benedetto si getta nudo in un cespuglio di rovi, che nel dipinto è rappresentato ai piedi della figura e sulla destra. L'angelo in volo verso il quale il protagonista rivolge lo sguardo attento sembra sussurrargli la strada da seguire e, con i colori accesi delle vesti e delle ali, contrasta con il morbido incarnato del santo e con la macchia scura del volatile.

- Il dipinto del Museo Poldi Pezzoli apparteneva a un polittico dedicato a San Benedetto di cui restano oggi altre tre tavole, conservate presso la Galleria degli Uffizi: *San Benedetto fanciullo risana il vaglio infranto* (inv. 9405), *San Benedetto benedice il vino avvelenato* (inv. 9404) e *San Benedetto esorcizza un monaco* (inv. 9403). Il complesso era completato con ogni probabilità dalla raffigurazione, dipinta o scolpita, del santo titolare al centro, e non è da escludere che fossero presenti altri scomparsi con ulteriori episodi tratti dall'agiografia benedettina (D'Arcais 1976, p. 30).

- Nella seconda metà dell'Ottocento la tavola milanese e il *San Benedetto esorcizza un monaco* si trovavano presso la collezione di Francesco Molinari, titolare di una galleria che aprì al pubblico a Milano nel 1870 (A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano* 2006, p. 153). Dopo la vendita della raccolta nel 1885, il primo dipinto fu acquistato nel 1893 dal Museo Poldi Pezzoli presso l'antiquario Achille Cantoni, mentre il secondo entrò a far parte della collezione di Rodolfo Sessa e, prima del 1914, di quella di Henry White Cannon radunata a villa Doccia presso Fiesole. In quest'ultima sede pervennero anche le altre tavole oggi agli Uffizi, precedentemente attestate in palazzo Portalupi a Verona (Richter 1914, pp. 16-25 nn. 38-40). Come ha messo in luce Andrea Di Lorenzo, è probabile che al momento della vendita della collezione di Francesco Molinari fosse indicata la provenienza delle due tavole in

suo possesso da una località nei dintorni di Mantova, notizia in seguito riferita dal successivo proprietario di una delle due opere, Rodolfo Sessa (A. Di Lorenzo, in *Gentile da Fabriano* 2006, p. 154). Secondo Giovanni Paccagnini l'origine mantovana della serie è ribadita dalla presenza dei colori araldici gonzagheschi – bianco, rosso e verde – nell'abito di uno dei personaggi raffigurati nel *San Benedetto benedice il vino avvelenato* (G. Paccagnini, in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 60; Paccagnini 1972, pp. 139-140).

- Se, come suggerisce la loro iconografia, le quattro tavole erano destinate a un tempio benedettino, due sono stati i candidati sinora individuati dalla critica nel territorio mantovano, ovvero l'abbazia di Sant'Andrea e quella di San Benedetto al Polirone (Piva 1981b, pp. 85-86). Nel 1419 quest'ultimo complesso fu affidato da papa Martino V al protonotario apostolico Guido Gonzaga, fratello di Gianfrancesco, il quale ebbe il compito di portare avanti una riforma secondo i principi della congregazione di Santa Giustina, alla quale il monastero polironiano era stato annesso. Andrea De Marchi ipotizza che questa circostanza possa aver sollecitato la realizzazione di un nuovo polittico dedicato al santo titolare (1992, p. 110 nota 64). Tuttavia la documentazione relativa alla soppressione del monastero – decretata nel 1797 – non reca tracce delle tavole quattrocentesche (Ferrari 2001), che proprio in quella circostanza avrebbero potuto essere immesse sul mercato. Come suggerisce Stefano L'Occaso (comunicazione orale), occorre introdurre nel dibattito sulla provenienza dell'opera un ulteriore edificio religioso afferente ai benedettini, e in particolare alle dirette dipendenze della comunità polironiana: il monastero di Ognissanti a Mantova.

- Quanto all'autore delle tavole, fu Roberto Longhi (1946, p. 44) il primo ad avanzare il nome di Nicolò di Pietro in riferimento ai tre dipinti degli Uffizi, attribuzione che, nonostante le diverse ipotesi formulate successivamente – tra cui quella suggestiva di riconoscerci una testimonianza dell'attività giovanile di Pisanello, espressa per primo da Georg Martin Richter (1931) –, è oggi comunemente accettata per l'intero gruppo. I dipinti rivelano un forte debito nei confronti dell'opera di Gentile da Fabriano, evidente soprattutto nella tavola del Poldi Pezzoli, in particolare nella figura di san Benedetto, negli elaborati panneggi della veste svolazzante dell'angelo, nell'ambientazione rocciosa della scena,



manca alta risoluzione

elementi che trovano un riferimento, ad esempio, nelle *Stimate di san Francesco* della Fondazione Magnani Rocca del pittore fabrianese. Sotto questo aspetto non è da escludere l'ipotesi avanzata da Andrea De Marchi, che Nicolò di Pietro si sia avvalso di un progetto grafico elaborato da Gentile da Fabriano.

- Se, come sembra probabile, la tavola del Museo Poldi Pezzoli proviene dal territorio mantovano, essa testimonia la diffusione in questa area della cultura pittorica veneziana dei primi decen-

ni del Quattrocento e l'influenza di uno dei protagonisti del tardogotico italiano, Gentile da Fabriano. D'altra parte nei medesimi anni sembra essere transitata per Mantova un'opera di quest'ultimo maestro, realizzata durante il soggiorno a Brescia nel 1417-1418, mentre una tavola di Zanino di Pietro venne inviata intorno alla metà degli anni trenta nella chiesa di San Cristoforo (L'Occaso 2019, p. 16).

**Michela Zurlo**

**XX Stefano di Giovanni da Verona**  
(Francia o Lombardia,  
1375 circa - Verona?,  
dopo il 1438)

Firmato e datato in basso a sinistra "Stefanus pinxit 1435"  
Provenienza: Verona, famiglia Ottonini; Domenico Biasioli; Milano, Pinacoteca di Brera (dal 1818).  
Bibliografia selezionata:  
Brenzoni 1923, p. 16; Volpe 1970,

• Indiscusso capolavoro del gotico internazionale, il dipinto di medie dimensioni accoglie nel raccolto spazio figurativo verticale una scena di epifania. La firma in basso a sinistra "Stefanus pinxit" è di Stefano di Giovanni d'Arbosio di Francia, figlio d'arte del maestro d'oltralpe, nato e formatosi probabilmente a Pavia, autore di un colto, raffinato e vivace linguaggio lombardo ricco di influenze francesizzanti. L'ultima cifra della data "1435" non è originale, ma risulta ridipinta su una stuccatura (Moench Scherer, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 366) e, scomparendo in riflettografia (Laboratorio di restauro della Pinacoteca di Brera – IRR Osiris Opus Instruments), permette di ritardare la conclusione del dipinto al 1438, anche per riscontro documentale e stilistico (Karet 1995, p. 20; Karet 2002a, p. 12). Registrata nell'inventario napoleonico della Pinacoteca col n. 915, la tavola giunge al neonato museo nella seconda metà del 1818, con l'attribuzione a Stefano Fiorentino, scambiata dal proprietario Domenico Biasioli con due opere di soggetto sacro, e da lui acquistata a inizio secolo dalla famiglia veronese Ottolini. La provenienza è confermata soprattutto dallo stemma in basso, bipartito in due zone – l'inferiore campita di rosso, la superiore in oro, con testa e collo d'aquila dal becco spalancato e lingua fuoriuscente – riconducibile alla famiglia veronese dei Bevilacqua Lazise (Karet 1995, pp. 13-14). La raffigurazione, affollatissima di dettagli e personaggi, dispone il centro visivo della narrazione a sinistra, dove il Cristo neonato, sulle ginocchia di Maria, accoglie con le braccia tese il primo dono dei Re Magi. Alla concentricità della composizione, illuminata dal candore delle carni del Bambino, contribuisce la curvatura sinuosa del manto arabescato della Vergine, che dirige il movimento rotatorio degli astanti, distribuiti attorno al divino, secondo piani sovrapposti e digradanti verso l'esterno. Prodotto di gusto raffinato e cortese, il dipinto rivela, nei molteplici elementi iconografici e nell'estrema eleganza dello stile, la committenza di un importante lignaggio della società veronese di primo Quat-

**Adorazione dei Magi**  
1435-1438 (?)

Tempera su tavola, 72 × 47  
Milano, Pinacoteca di Brera  
Inv. 349

pp. 86-90; Paccagnini 1972, pp. 141-145; Moench Scherer, in *Pinacoteca di Brera* 1990, n. 197, pp. 366-371 (con bibliografia); Karet 1992a, pp. 8-19; Karet 1992b, pp. 14-24; Karet 1995, pp. 13-26; Karet 1998, pp. 31-51; Karet 1999, pp. 5-45; Karet

2000, pp. 22-35; Karet 2002a, pp. 2-29; Karet 2002b, pp. 10-20; Karet 2003a, pp. 59-61; L'Occaso 2005, pp. 11-14, 149-154; Christiansen 2020, pp. 35-45; Nesti 2020/2021, pp. 45-46, 75-78.

trocento. La preziosità dei rialzi in oro e degli inserti in stucco a rilievo e a pastiglia, a rifinire tessuti, nimbi, doni dei Magi e finimenti delle cavalcature, accresce l'aspetto volutamente lussuoso della tavola, in alcuni dettagli vicina a un prodotto d'oreficeria. Al repertorio orientaleggiante di Michelino da Besozzo riconducono gli elementi esotici, quali i cammelli, il moro e i curiosi copricapi frigi degli spettatori, mentre il verismo dei dettagli botanici e le curiose scenette di pastori e cacciatori appartengono alla cultura lombarda del tramonto del gotico. Composita per stili e soggetti ed eseguita dall'artista in età matura, l'*Adorazione dei Magi* risente delle suggestioni derivate da viaggi e soggiorni presso diverse corti nobiliari e ricche famiglie borghesi; la permanenza nelle valli trentine sembra infatti suggerire lo scenario montuoso di aspre e nude pareti rocciose, tipico delle Dolomiti, mentre l'umanizzazione dei volti e l'attenzione al dettaglio avvicina il dipinto all'elegante naturalismo del Pisanello veronese degli anni trenta. Il tratto sottile e lineare di Stefano, la delicatezza e sinuosità del suo modellato, tornano in un gruppo di disegni coevi, attribuiti alla sua mano e conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e altre importanti collezioni pubbliche (Karet 2002a, pp. 26-29, nn. 1-5, 8-10)

• La presenza di santa Anastasia infine, accanto a Giuseppe, rimanda all'omonimo convento veronese, per il quale il dipinto venne probabilmente commissionato a ornamento di una cappella funeraria (Karet 1995, pp. 15-21). Alcuni dettagli, come il pavone sopra la capanna, simbolo della Resurrezione, e gli inserti floreali – garofani rossi e violette – ben riconoscibili in basso, oltre a identificare tradizionalmente umiltà e onore, virtù della Vergine e di Gesù, segnalano nella scena l'atto di omaggio dei Re Magi, ma alluderebbero anche alla sottomissione della famiglia Bevilacqua Lazise, allora politicamente molto influente, al potere temporale della Chiesa.

**Marina Gargiulo**



**XXI Stefano di Giovanni da Verona**  
(Francia o Lombardia, 1375 circa - Verona?, dopo il 1438)

Provenienza: Verona, facciata dell'ospedale dei Santi Cosma e Damiano; staccato nel 1891. Bibliografia selezionata: Venturi 1911, p. 234; Magagnato in *Da Altichiero a Pisanello* 1958, pp.

40-41 n. 40, tav. XXXI; Brugnoli 1985, pp. 81-92; Dachs 1992, pp. 78-79; De Marchi 1992, p. 40 nota 28; Moench 1994, pp. 81, 85-87; Karet 2003a, pp. 27, 67, 176 nota 89; Delmoro 2004,

pp. 124 nota 15, 126; Marini in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 94-95; Maculan 2016, pp. 63-66, 76-86; De Marchi c.d.s.

**Madonna con il Bambino e un devoto**

Pittura murale staccata,  
123 × 107 cm  
Verona, Museo di  
Castelvecchio  
Inv. 4663-1B1087

• Il frammentario dipinto fu staccato nel 1891 al di sopra del portale della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, oggi non più esistente. L'edificio, parte del complesso ospedaliero dedicato ai due santi medici, sorgeva all'angolo tra le attuali via San Cosimo e via Fabio Filzi, fondato nel primo quarto del Quattrocento e demaniato in seguito alle soppressioni napoleoniche del 1806. La chiesa fu demolita all'inizio del Novecento per far posto a una nuova costruzione, su cui ancora si conserva una lapide a ricordo dell'ospizio (Marini 2010, p. 94; Maculan 2016, pp. 69, 72-73).

• La fondazione dello Spedale dei Santi Cosma e Damiano si deve all'iniziativa di tale Angelo di Michele, che le fonti ricordano nel 1425 come "hospitalerius in santo Cosma" (Biancolini 1750, III, p. 308; Brugnoli 1985, pp. 81-85); nel 1436 una bolla di papa Eugenio IV, il veneziano Gabriele Condulmer, gli concesse di separarsi consensualmente dalla moglie e vestire l'abito turchino degli ospedalieri di Santo Spirito in Sassia a Roma, a cui l'ospizio fu sottoposto (ASR, *Pergamene, Roma - Ospedale S. Spirito*, c. 55/54, Bologna, 13 giugno 1436). Assimilato quindi a un "frater" agostiniano, Angelo nel 1438 redasse il proprio testamento (Biancolini 1750, III, pp. 308-312) e continuò per molti anni la sua attività nell'ospedale. Queste vicende trovano un eclatante riscontro nel ritratto, spigoloso e austero, che compare nel dipinto (Marini in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 96) e che la presenza dell'abito turchino assicura essere stato compiuto dopo il 1436 (Maculan 2016, pp. 77-78). Un'esecuzione dell'affresco a ridosso della bolla papale pare del resto congruente in un'ottica di legittimazione visiva del nuovo status acquisito da Angelo.

• Quanto oggi resta è una piccola parte del dipinto originario, e raffigura, su uno sfondo quasi non più decifrabile, ma di cui si leggono ancora alcuni raffinati dettagli naturalistici – quanto resta di un giardino fiorito –, la parte superiore della figura inginocchiata e orante di Angelo, rivolto verso la Vergine coronata e dolcemente assorta in preghiera sul Bambino, steso sulle sue ginocchia; al di sopra, il frammento di una mandorla dorata, contenente un panneggio frastagliato, è accompagnato sulla sinistra da alcuni angeli cantori, che reggono un guizzante cartiglio.

• Alcune prove grafiche ottocentesche restituiscono la memoria dei dipinti esistenti sulla facciata dei Santi Cosma e Damiano, probabile frutto di campagne decorative successive. In uno

schizzo di Gaetano Cristofali, alla destra della Vergine, si potevano ancora vedere due figure maschili di dimensioni ridotte, forse giovinetti o confratelli (Cristofali, BCVr, Ms. 1002); in un'incisione di Pietro Nanin del 1864, alla sinistra del frammento compariva un secondo riquadro – per Nanin di altra mano – raffigurante i santi Cosma e Damiano intenti alla sepoltura di un defunto e alla cura di un malato, sullo sfondo di complessi fondali architettonici (Nanin 1864, tav. 5); in un disegno del 1866 di Giovanni Battista Cavalcaselle, alla destra del dipinto si notava invece una *Pietà* (Cavalcaselle, BNM, *Taccuini di viaggio*, It. IV, 2036-2037, cfr. Magagnato 1973(?? *In bibliografia c'è solo Magagnato* 58), p. 12, fig. 2).

• Le prime annotazioni critiche sull'opera si devono agli stessi Nanin e Cavalcaselle, che suggerirono il nome di Pisanello, mentre l'attribuzione a Stefano fu avanzata da Adolfo Venturi nel 1911 e accolta in modo sostanzialmente unanime in sede critica fino agli anni ottanta e novanta del Novecento, quando, nel quadro di un riesame dei fatti artistici veronesi di primo Quattrocento, alcuni studiosi proposero invece di riconoscerli la mano di Giovanni Badile (Lucco in *Museo ritrovato* 1986, seguito da Guzzo 1989, De Marchi 1992, Peretti 1996 [*manca voce bibliografica estesa*]), altri quella di Michelino da Besozzo (Dachs 1992, Boskovits 1998, Delmoro 2004, De Marchi c.d.s.), accanto a chi continuava a confermare la paternità stefanesca (Moench 1986, Christiansen 1987 [*manca voce bibliografica estesa*], Marinelli 1991, Karet 1999, Marini in *Museo di Castelvecchio* 2010, Maculan 2016).

• Se un riferimento a Badile pare nel complesso non condivisibile, per la qualità sostenuta del frammento che non trova eguali nella pur dignitosa e prolifica attività del pittore, maggiormente stimolanti sono gli argomenti a favore di Michelino, sostenuti da chi pure gli assegna la *Madonna del roseto* del Museo di Castelvecchio, per l'esuberante dinamismo della composizione e per la stretta somiglianza di tanti dettagli, dai volti femminili, alle figure angeliche, ai panneggi, all'uso dell'oro. Il confronto tra le due opere evidenzia in effetti singolari somiglianze nel volto di Maria, nel guizzo dei panneggi e del cartiglio, nel motivo a cerchi concentrici delle passamanerie, ma riconduce purtuttavia il dipinto dei Santi Cosma e Damiano a un ritmo più pausato e dilatato, con colori smaltati (Magagnato 1958, pp. 40-41) e una sensibi-

lità naturalistica tipici di Stefano. Lo si nota nelle figure allungate e sinuose degli angeli, confrontabili con quelli nei disegni e in Sant'Eufemia, nel ritratto ipercharacterizzato del donatore, vicino a tanti volti dell'*Adorazione dei Magi* di Brera (*cat. XX*), nei frammenti floreali del fondo, nelle caratteristiche dita allungate e sforbiate, nella finissima raggiera che promana dal Bambino, ancora confrontabile con quella di Brera. Il riferimento alla tavola milanese, del resto, ben si accorda anche per la stretta vicinanza cronologica delle due opere, entrambe eseguite nella seconda metà degli anni trenta, in un periodo in cui paiono addensarsi le poche testimonianze dipinte assegnabili con certezza a Stefano.

• I riferimenti stilistici a Michelino, seppur indiscutibili, si scontrano, a quest'altezza cronologica, con l'impossibilità di fissare termini certi per una sua permanenza a Verona, dopo i soggiorni veneti degli anni dieci e, forse, venti del Quattrocento, che ebbero forti ripercussioni nella pittura locale, come risulta evidente

nelle opere di Giovanni Badile a partire dall'Ancona Fracanzani del 1428 e, con ogni probabilità, anche in quelle dello stesso Stefano. Attestato nelle anagrafi cittadine del 1425 e del 1433, quest'ultimo invece risiede stabilmente a Verona. Suggestiva è la proposta di Andrea De Marchi di assegnargli una *Madonna con il Bambino*, rimurata sull'altare della sacrestia di Santa Maria del Popolo, che presenta lo stesso nimbo allungato a caratteri pseudocufici e le dita rastremate, e che fu eseguita probabilmente nei primi anni del pontificato di Eugenio IV, che chiamò a Roma artisti di area veneta, tra cui lo stesso Pisanello (De Marchi 1992, p. 198; De Marchi c.d.s.). Una permanenza romana avvalorerebbe ulteriormente il profilo artistico di Stefano nella fase finale della sua attività, complice l'interesse del papa per fatti e artisti veneti, in cui ben si inserisce anche l'attenzione riservata all'ospedale dei Santi Cosma e Damiano.

**Fausta Piccoli**



scontornare

**XXII Filippo di Domenico da Venezia**  
(notizie dal 1394 al 1423)

**San Giorgio**  
1401-1410 circa

Pietra d'Istria, h 124 cm  
(121 cm la sola figura)  
Mantova, Museo  
Diocesano "Francesco  
Gonzaga"  
Inv. 418

Provenienza: Mantova,  
Cattedrale di San Pietro  
(dopo il 1401, certamente dal  
1840, fino al 1983); Mantova,  
Museo Diocesano "Francesco

Gonzaga" (dal 1983).  
Bibliografia selezionata:  
D'Arco 1857, p. 35 e fig. 1 a  
tav. 23; Matteucci 1902, pp.  
85-86; Pelati 1952, pp. 94-95;

Paccagnini 1960, p. 243 e fig.  
271; G. Paccagnini, in *Pisanello  
alla corte dei Gonzaga* 1972, p.  
48 n. 29; L'Occaso 2021b, pp.  
50-51 e nota 17 a p. 62.

- Questo sorridente San Giorgio, baldanzosamente trionfante sul draghetto che tiene saldamente sotto i piedi, è (o meglio era, vista l'odierna assenza della lancia metallica che reggeva nella mano destra) armato di tutto punto, e bardato da una rigida armatura che, strettissima in vita a risaltarne il petto dilatato, è ora descritta nei dettagli e ora riassunta in ampie superfici piane. Solo la testa è lasciata inerme, e spicca per la ricca movimentazione chiaroscurale, grazie soprattutto alla capigliatura che definisce sulla nuca linee ondulate, serrando poi il viso, come a fargli da corona, tra grossi boccoli dal complesso disegno spiraliforme.

- È utile soffermarsi sulla sua iconografia, alla ricerca di modelli tipologici: risiede qui infatti il principale segnale della presenza dei Dalle Masegne a monte della scultura, almeno a livello ideativo, come dimostra il confronto con il *San Michele Arcangelo* del tabernacolo destro di San Marco e con il *San Teodoro* di Palazzo Ducale a Venezia (L'Occaso 2021b, p. 62 nota 17). Giustamente dunque Paccagnini, nei primi veri affondi critici sul pezzo, spendeva per esso un riferimento alla bottega di questi artisti, facendo perno sulla loro attività nella capitale gonzaghesca: in un primo momento relazionandolo al loro ambito con circospezione (Paccagnini 1960, p. 243, dove si proponeva come possibile esecutore Jacopino da Tradate); poi, a seguito della pubblicazione di nuovi documenti da parte di Marani (1960), identificandolo con il San Giorgio lapideo che nel 1401 Pierpaolo Dalle Masegne si era impegnato a realizzare per la Cattedrale (G. Paccagnini in *Pisanello alla corte dei Gonzaga* 1972, p. 48 n. 29). E che l'opera provenga plausibilmente da quel cantiere lo ha ribadito recentemente L'Occaso (2021b, p. 50), nel contesto di un più ampio studio sulla decorazione scultorea di San Pietro. L'idea che il pezzo sia quello commissionato per coronare il timpano della cappella a destra della facciata è confortata in effetti dal tono masegnesco della figura, e dal fatto che nel contratto del 1401 compaia, a margine della menzione del santo, l'appunto "habitum" (da intendersi come 'ricevuto': Marani 1960, p. 96). È da notare, tuttavia, che nella *Cacciata dei Bonacolsi* di Domenico Morone (Mantova, Museo del Palazzo Ducale), che ritrae il prospetto del Duomo nel 1494, non si trova in quel punto alcuna scultura. Se davvero vogliamo dare valore "fotografico" alla tela del Morone, bisognerà quindi pensare che la scultura non sia mai stata messa in opera,

oppure (come suggerisce L'Occaso 2021b, p. 62 nota 17) che sia stata precocemente rimossa.

- Già Paccagnini escludeva dunque per il pezzo la piena autografia di Pierpaolo. E in effetti, a fronte di un'idea strettamente masegnasca nel tipo della figura, si ravvisa una sua traduzione assai meno conforme agli indirizzi dei capibottega, come denotano il poco carezzevole modo di trattare le superfici, la descrizione icastica delle masse scultoree e l'estrosa fantasia disegnativa della capigliatura, ma anche la simpatica aria da bambolotto cui è ridotto il santo guerriero. Un insieme di tratti che indirizza semmai l'attenzione verso Filippo di Domenico da Venezia, come hanno notato Cavazzini e Cera (lo segnala L'Occaso 2021b, p. 51): per questo scultore gli studi hanno infatti recentemente individuato una stagione mantovana, svoltasi proprio nella bottega dei suoi grandi conterranei, e la stringente affinità fisionomica che affratella il nostro *San Giorgio* alla *Madonna* oggi a Villa Savio-la (anch'essa scolpita per la Cattedrale gonzaghesca: **cat. XXIII**) concorre ad avvalorare l'attribuzione del pezzo del Diocesano a questo maestro.

- La pelle della scultura, sorda e scabra in una misura insolita per Filippo, trova spiegazione in primo luogo nel materiale in cui è scolpita, una pietra calcarea cedevole che difficilmente consente sottigliezze di superficie. L'opera poi doveva probabilmente essere policroma (come nel caso delle sculture masegnasche della Loggia della Mercanzia a Bologna: Cavazzini 2000, pp. 25-26 nota 9), e dunque schermata da uno strato preparatorio di stucco: un genere di lavoro per il quale, mi suggerisce Sante Guido, era consuetudine lasciare la superficie lapidea parzialmente scabrosa, al modo in cui la vediamo nel *San Giorgio*.

- Infine, non va dimenticato che il pezzo ha una storia conservativa travagliata, che invita a giudicare con prudenza il suo aspetto attuale. Contestualmente alla prima menzione della figura, posta allora sopra l'accesso alla cappella dell'Incoronata nella Cattedrale, D'Arco (1857 p. 35 e fig. 1 a tav. 23) ne pubblicava infatti un'incisione che la mostrava piegata da un paio di ali metalliche a rappresentare l'Arcangelo Michele: una rifunzionalizzazione che deve aver avuto un forte impatto sulla scultura, se risale verosimilmente a quel momento anche il goffo rifacimento della testa del drago. Non è tutto: quell'incisione infatti datava in



scontornare su fondo nero

realtà al 1840, e stava cioè a monte di un ulteriore intervento (avvenuto nel 1850 secondo Pelati 1952, pp. 94-95) in occasione del quale il santo, oltre a essere privato degli attributi metallici (sostituiti da una bilancia), era stato raschiato "per farlo diventare bianco e liscio" (Matteucci 1902, pp. 85-86). Un ulteriore restauro ha avuto luogo infine in occasione della sua esposizione alla mostra pisanelliana del 1972 (Paccagnini, in *Pisanello* 1972, p. 48 n. 29).

**Vera Cutolo**

**XXIII Filippo di Domenico  
da Venezia**  
(notizie dal 1394 al 1423)

**Madonna con il Bambino**  
1401-1410 circa

Marmo, h 120 cm (108 cm  
la sola figura della Vergine)  
Villa Saviola (Mantova),  
Chiesa di San Michele  
Arcangelo

Provenienza: Mantova,  
Cattedrale di San Pietro (dopo  
il 1401 (?); Villa Saviola, Chiesa  
di San Michele Arcangelo (forse  
dal 1604, certamente dal 1680).

Bibliografia selezionata:  
*Inventario* 1935, p. 22; A. Garuti,  
in *Beni Artistici* 1992, p. 38;  
Galli 2007, p. 16 e note 48 e  
49 a p. 32; M. Ceriana, in *Arte*

*francescana* 2007, pp. 176-178;  
Cavazzini 2012a, nota 15 a p.  
615; Cavazzini 2012b, p. 214;  
*L'Occaso* 2021b, pp. 51-52.

- Questa scultura si conserva nella parrocchiale di Villa Saviola, inserita entro un settecentesco altare dedicato alla Vergine del Rosario. Questa rifunzionalizzazione, certo vitale per la sua sopravvivenza, ha permesso al marmo di conservarsi in condizioni eccelse, se non per il dilavamento delle abbondanti dorature che, come tradiscono piccole tracce ancora visibili in diversi punti, la completavano, e per la perdita di piccole porzioni di marmo, tra le quali spiccano la parte anteriore del dito medio nella destra della Vergine e il compimento di un gorgo di panni sul suo fianco sinistro.

- La sistemazione un poco dimessa risalta per contrasto il carattere illustre dell'opera: una grande Madonna in marmo bianco, materiale importato da lontano con grande spesa, accuratamente scolpita su tutti i lati. La Vergine stante, dallo sguardo alto che trascura il riguardante, reca in una mano il globo, mentre sul palmo dell'altra regge il Bambino, un agile e sorridente ometto vestito di tunica, che esibisce i suoi rigogliosi boccoli mentre stringe nella mano sinistra un uccellino.

- La prima svelta segnalazione a stampa di questo marmo si trova entro *l'Inventario degli oggetti d'arte* (1935, p. 22) della provincia di Mantova; oltre mezzo secolo dopo Garuti (in *Beni Artistici* 1992, p. 38) compiva un primo tentativo di collocarlo stilisticamente, ascrivendolo all'ambito veneziano dei Dalle Masegne. Il marmo ha poi trovato un posto più solido nel dibattito grazie a un contributo di Galli (2007, p. 16 e note 48 e 49 a p. 32) ove è annoverato tra le opere da lui raccolte intorno alla Madonna del notaio Delaiti (Ferrara, Museo di casa Romei): un corpus che subito Ceriana (in *Arte francescana* 2007, pp. 176-178) ha agganciato a quello tutto fanese e veneto per il quale Iorio (1997, pp. 230-242) aveva avanzato il nome di Filippo di Domenico, fino a quel momento un carneade anche per gli specialisti. Si andava così delineando una personalità artistica peculiare, con un suo coerente catalogo, al quale la nostra Madonna appartiene senz'altro: e lo ha ribadito Cavazzini (2012a, nota 15 a p. 615; 2012b, p. 214), che per prima ha suggerito **che la scultura** sia stata ideata per occupare un posto eminente nella capitale gonzaghesca. Tale idea è stata poi confermata da *L'Occaso* (2021b, pp. 51-52), in uno studio che ha finalmente rischiarato la storia del pezzo: da una parte ipotizzando su solide basi che sia uno di quelli commissionati nel 1401 a Pierpaolo Dalle Masegne, del quale Filippo sarebbe dunque uno stretto collaboratore, per abitare un portale sul fianco destro della cattedrale di Mantova (lo aveva proposto anche Cavazzini,

come segnala *L'Occaso* 2021b, pp. 62-63 nota 24); dall'altra osservando che negli inventari della chiesa di Villa Saviola, il più antico dei quali risale al 1680, la nostra Vergine è puntualmente ricordata, così che si può pensare vi sia arrivata già **su verso il 1604** (risalendo a quell'anno la fondazione della confraternita del Rosario), in un momento cioè vicinissimo a quello dei lavori di ammodernamento della cattedrale che causarono con ogni probabilità lo smontaggio del portale.

- Questa scultura, e più in generale l'opera di Filippo, costringono a una ricerca di modelli stilistici che scandagli un perimetro assai vasto: la scultura tardogotica veneziana non sembra infatti uno scenario sufficiente in cui calarne i diversi tratti, e bisognerà piuttosto spingere l'attenzione **su** ad altri dei numerosi ambiti toccati dall'attività dello scultore. I confronti più utili alla comprensione della Madonna mantovana sono quelli con il *milieu* del cantiere di San Petronio a Bologna: a partire da Alberto da Campione, tra i protagonisti di quella fabbrica proprio negli anni in cui Filippo vi faceva la sua prima comparsa (1394), all'ombra del quale dovettero presto sbocciare le primizie del giovane Jacopo della Quercia (Cavazzini 2000). A questi si potrebbe aggiungere la figura in parte misteriosa di Paolo di Bonaiuto, anche lui veneziano, che realizzò alcune mezze figure di santi da sistemare nella facciata petroniana (Massaccesi 2014). Un altro modello, guardato però retrospettivamente, sembra potersi scorgere in Marco Romano, che nella Serenissima aveva lasciato agli inizi del Trecento meravigliose prove di sé. Da questi artisti il nostro scultore carpisce l'aspetto che più lo distingue dalla tendenza masegnese allora dominante in laguna, il tagliente risentimento plastico che informa i panneggi delle figure: pieghe grosse, come fossero imbottite dall'interno, che indugiano in piaceri calligrafici, ma che non per questo rinunciano ad asprezze chiaroscurali nell'alternarsi di vuoti profondi e creste sottili, e al ritmo franto del loro frequente, zigzagante spezzarsi. L'umanità di Filippo si scosta tuttavia da quella dei maestri sopraindicati, diversa ma in tutti i casi autorevolmente imponente, e guizzante a tratti di intenso naturalismo, per un aspetto rimpicciolito e astrattivo, come di furbeschi bambolotti nelle proporzioni e nei visi appuntiti: un'evasione verso la fiaba con i suoi contrappunti di edulcorazioni e asprezze, capace di piegare le figure a quel gusto cortese e internazionale che, negli anni suoi, trovava vasta eco tra i suoi conterranei.

**Vera Cutolo**



scontornare  
annullare dominante rosa

**XXIV Jacopino da Tradate**  
(documentato a Milano  
dal 1401 al 1425 - †  
Mantova)

Provenienza: ignota.  
Bibliografia selezionata: Bocchi  
1986, p. 88; Cavazzini 1997,  
pp. 26-27; Tanzi 1999, p. 17;  
Bellingeri 2000, p. 88 nota 15;

**Cristo morto**  
1430-1440 circa

Marmo di Candoglia,  
183 × 76,2 × 28 cm  
Casalmaggiore (Cremona),  
chiesa di San Francesco  
No provenienza, no  
bibliografia selezionata??

Marinelli 2002, pp. 229-230;  
Bocchi 2003, pp. 285-287;  
Tasso 2005, p. 59; Bosio 2015,  
pp. 165-166; Cavazzini 2004, pp.  
57-58, 91-97; L'Occaso 2005, p.

115; Cavazzini 2018; L'Occaso  
2021a, p. 59.

- La scultura, pubblicata da Ulisse Bocchi come opera di anonimo lombardo del XVI secolo (Bocchi 1986, p. 88), è stata attribuita a Jacopino da Tradate da Laura Cavazzini (1997, pp. 26-27), trovando ampi consensi (cfr. Tanzi 1999, p. 17; Bellingeri 2000, p. 88, nota 15; Marinelli 2002, pp. 229-230; Tasso in *Maestri della Scultura* 2005, p. 59; Bosio in *Arte lombarda* 2015, pp. 165-166), e registrando il solo parere contrario di Bocchi (2003, pp. 285-287), che ha ribadito la propria proposta.

- L'opera mette in scena il Cristo morto; questi (ora privo dei piedi, che furono scolpiti a parte, e delle dorature che interessarono almeno barba e capelli: Cavazzini 1997, p. 36, nota 52; Ead. 2004, p. 94, nota 93) è rappresentato giacente su un piano di pietra sul quale è stato finto un lenzuolo che ne increspa l'intera superficie visibile; fa eccezione il lungo fronte sinistro, che non è stato rifinito completamente e che pertanto attesta un allestimento originario in cui il punto di vista privilegiato era alla destra del Cristo, direzione verso la quale, peraltro, quest'ultimo inclina leggermente il capo. Allo stesso tempo bisognerà presupporre che la scultura sia stata concepita per una visione molto ravvicinata, tale da poter offrire alla vista anche la piaga sulla mano sinistra, che un punto di vista frontale e distanziato negherebbe.

- L'altorilievo si conserva nella chiesa di San Francesco a Casalmaggiore (Cremona), dove è documentato per la prima volta nel corso di una visita pastorale del 1855, che lo segnala in una cappella laterale intitolata al Crocifisso, collocato al di sotto della mensa di un altare a fronte aperto, "difeso da una maglia di ferro" (Cirani 1986; Bocchi 2003, nota 4 a p. 219). Si tratta verosimilmente di un allestimento non originario, tant'è vero che di una prima misteriosa vita della scultura, peraltro slegata dall'edificio che la ospita, è traccia nella tradizione orale casalese in base alla quale essa sarebbe stata ritrovata nel greto del fiume Po (Cirani 1986, p. 50; Bocchi 1986, p. 88; Id. 2003, p. 187). È del resto molto probabile che l'altorilievo abbia fatto parte di una scena di Compianto; se così fosse, si sarebbe trattato di un complesso lapideo, vale a dire di una tipologia che nel Nord Italia risulta attestata sin dal primo Trecento, ma che nel secolo successivo si direbbe aver conosciuto particolare fortuna in ambito francofono (cfr. i casi di Lan-

gres, 1420 circa; Bourg-en-Bresse, 1443 circa; Annecy, proposte dal primo Quattrocento al 1460 circa, ecc.). Per questa ragione si dovrà prendere in considerazione la possibilità che il complesso scultoreo di Jacopino da Tradate possa essere stato concepito in dialogo con la produzione d'Oltralpe. La familiarità con questo tipo di scultura è d'altronde tratto consono al ritratto professionale di Jacopino da Tradate, la cui vicenda si lega strettamente al cantiere cosmopolita del Duomo di Milano, all'interno del quale lavorò per circa venticinque anni, dieci dei quali lo videro a capo della squadra degli scultori.

- In considerazione della parabola stilistica di questo artista, così come è stata ricostruita in Cavazzini 1997, e sulla scorta di quanto già osservato in Cavazzini 2004 (p. 96), bisogna rilevare come i caratteri formali della scultura sconsiglino un eccessivo distacco temporale dall'attività milanese (documentata fino al 1425), rispetto alla quale si direbbe comunque successiva. Per essa si può quindi proporre una collocazione nel quarto decennio del secolo, orientamento cronologico che tiene aperta l'ipotesi che possa essere stata realizzata per Mantova negli anni della signoria di Gianfrancesco Gonzaga. Quest'ultimo è indicato come committente di Jacopino da Tradate dalla storiografia ottocentesca mantovana (Volta 1827, p. 120; D'Arco 1857, p. 37) su basi che però a oggi sono giudicate incerte (L'Occaso 2005a, pp. 113-117). I legami di Jacopino con Mantova sono tuttavia avvalorati dall'esistenza in città di almeno un'opera a lui attribuibile (la *Madonna della Misericordia* di via degli Scarsellini, 15) e dal fatto che **in essa a Mantova** è attestata la presenza di uno dei suoi figli, Samuele, che di mestiere faceva il pittore ed era amico di Mantegna. Ma vale la pena di ricordare che a Mantova è documentato anche Andriolo Bugatto, che fu il più stretto collaboratore di Jacopino nel cantiere del Duomo di Milano. Quest'ultimo, su commissione di Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga, nel 1436 fu responsabile dell'edificazione di una cappella nella chiesa del convento delle clarisse di Santa Paola e, a dimostrazione del fatto che il suo soggiorno in città dovette essere di una certa durata, figura come stipendiato di corte nel 1441 e nel 1442 (L'Occaso 2005a, pp. 54-56).

**Santina Novelli**



manca alta risoluzione

## XXV Michele di Niccolò di Dini

(Firenze, 1380 circa – Pesaro, 1457)

Iscrizione in basso: "[...]TA . CHAPELA . FE . FARE . COA[...] / [...]IHO . DE . VANDI . AREVE[...] / [...] . XPE . P(RO) . ANIMA . DI . SOI . [...]".  
Provenienza: Governolo, chiesa

## Vir dolorum 1438-1443 circa

Terracotta già policroma,  
h 84 cm  
Mantova, Museo  
Diocesano Francesco  
Gonzaga  
Inv. 1216

dei Santi Erasmo e Agostino (fino al 2012); Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga (dal 2012).  
Bibliografia selezionata: *La croce simbolo di fede* 2006, pp.

35 e 110; Cavazzini, Galli 2007, pp. 20-21; Galli 2013, pp. 43-46; Galli 2016, p. 29; Scansani 2017, p. 12.

• Osservando questo *Vir dolorum*, non si può che affermare che sia una delle testimonianze più pregevoli della scultura in terracotta d'area mantovana del Quattrocento. Le sue vicende storiche non sono note: a oggi è conservato presso il Museo Diocesano Francesco Gonzaga, giunto a seguito del terremoto del 2012 dalla chiesa dei Santi Erasmo e Agostino a Governolo dove, come attestato da alcune testimonianze orali, un vecchio parroco l'avrebbe rinvenuto fortuitamente nella soffitta della canonica nel dopoguerra. La paternità stessa del pezzo era ignota finché Aldo Galli (*Cavazzini, Galli (?)* 2007, p. 21) ha proposto di ascriverlo al catalogo di Michele da Firenze. Michele di Niccolò di Dino riveste un ruolo da protagonista nell'elenco dei numerosi plasticatori fiorentini del Quattrocento; uno scultore tutto sommato modesto, che ebbe però il merito di essere il primo a dedicarsi in maniera esclusiva alla modellazione dell'argilla. Dopo una prima formazione nella bottega di Lorenzo Ghiberti, Michele, attorno al 1420, decise di lasciare Firenze per trasferirsi in zone dove la competizione era meno agguerrita. Approdò così prima ad Arezzo e poi nell'Italia settentrionale, esportando l'arte della coroplastica da poco riscoperta nella sua città natale. Documentati, o noti grazie alla presenza di opere, sono suoi soggiorni in Emilia Romagna e in Veneto ma, dopo la riscoperta del *Vir dolorum*, sono emerse altre sue testimonianze anche nel territorio dei Gonzaga (Galli 2013, pp. 43-46).

• Che la terracotta di Governolo sia ascrivibile a Michele da Firenze è indubbio: è sufficiente confrontare il volto di Cristo con il *Cristo morto* della chiesa di San Giovanni Evangelista a Reggio Emilia, con quello del *Compianto* di Modena conservato alla Galleria Estense (F. Piccinini, in *Emozioni in terracotta* 2009, pp. 96-98 n. 3) o, rimanendo in ambito mantovano, con il *Crocifisso* dell'abbazia di San Benedetto in Polirone, riscoperto nel 2014 (Galli 2016, p. 29). Tipici di Michele sono infatti gli occhi molto allungati, gli zigomi pronunciati, la barba spugnosa che lascia il mento scoperto e circonda le labbra carnose, in questo caso così inarcate dal dolore da mostrare l'arcata dentale inferiore. Il volto sofferente è incorniciato dai lunghi capelli ricci che ricadono in ciocche consistenti alla base del collo e sulla fronte, solcata da profonde rughe e segnata dalla corona di capelli intrecciati curiosamente privi di spine o fori per ospitarle. Il

pathos della figurazione è enfatizzato dall'anatomia smagrita, connotata dalla pelle sottilissima che lascia intravedere le clavicole e dalla cassa toracica in tensione squarciata sulla sinistra dalla profonda piaga. Stilema di Michele sono inoltre i capezzoli realizzati tramite un tondino metallico, come un punzone, che lo scultore impiega in tutti i Cristi sopracitati. Aldo Galli mi suggerisce che la grande affinità con le opere realizzate da Michele durante il suo periodo emiliano permette di collocare anche quelle mantovane all'incirca negli stessi anni ossia, come documentato, tra il 1438 e il 1443 (per la documentazione si veda Galli 2016, pp. 27-29).

• Se la qualità dell'opera è molto alta, non si può dire lo stesso delle condizioni conservative. Nella notte tra il 26 e il 27 aprile 2004 il *Vir dolorum* fu difatti oggetto di un furto (*La croce simbolo di fede* 2006, pp. 35 e 100) che, nonostante il recupero dell'opera in breve tempo, ha avuto conseguenze traumatiche. A seguito del misfatto è stato eseguito un consolidamento sbrigativo non del tutto soddisfacente: la superficie della terracotta è tuttora solcata da profonde crepe, il gomito destro del Cristo è stato ricostruito, come l'intero bicipite sinistro, che è in gesso dipinto. La parte più lesa è senza dubbio il sarcofago da cui Gesù fuoriesce, decorato da un'iscrizione redatta in tre righe che, seppur frammentaria, permette di ricostruire almeno in parte la storia del rilievo. Aldo Galli (2007, p. 21) suggeriva che il committente fosse Giovanni de' Vandì, interpretando la parola "AREVE" come la provenienza dell'uomo da Revere. Marco Scansani (2017, p. 12) ha poi puntualizzato la relazione tra i "de' Vandì" e i Vandini, una famiglia iscritta tra le milizie gonzaghesche del vicariato di Governolo alla fine del XIV secolo. Considerato infine l'assetto del Cristo, con la sua altezza sproporzionata rispetto alla base che lo sorregge, viene da pensare che in origine fosse parte di un tabernacolo di maggiori dimensioni, forse simile a un altro esemplare realizzato da Michele, oggi parte di una collezione privata veneziana (Galli 2007, p. 21).

• Il *Vir Dolorum* di Governolo ha quindi dato inizio alla ricostruzione del catalogo di Michele da Firenze nel territorio dei Gonzaga. Qui infatti, oltre al *Crocifisso* di San Benedetto in Polirone, a un frammento raffigurante *San Girolamo* dal medesimo complesso monastico e a un altro con angeli da Poggio Rusco



scontornare su fondo nero

(rispettivamente conservati presso il Museo Civico Polironiano e il Museo Diocesano Francesco Gonzaga), nell'ultimo anno sono emerse nuove testimonianze che fanno pensare che il suo ruolo nel mantovano sia stato più significativo di quanto creduto finora, corroborando l'ipotesi che Michele avesse realizzato per la provincia mantovana anche uno dei suoi tipici polittici, di cui si stanno via via scoprendo nuovi frammenti.

**Beatrice Rosa**

**XXVI Giovanni Belbello da Pavia**  
(notizie dal 1442 al 1462)  
**Girolamo Corradi da Cremona**  
(notizie dal 1443 al 1483)  
**Miniatore mantovano?**

**Messale**  
1442-1465

Tempera su pergamena  
con dorature, 395 × 262 mm  
Mantova, Museo Diocesano  
"Francesco Gonzaga"  
Inv. 523

Provenienza: Pavia e Mantova, Gianluccio Gonzaga (fino al 1448); Mantova, Paola Malatesta Gonzaga (dal 1448 al 1453 (?); Mantova, Barbara di Brandeburgo (dal 1453 al 1481); Mantova, Francesco Gonzaga (dal 1481 al 1483); Mantova, Ludovico Gonzaga (dal 1483 al 1511 (?); Mantova, Sigismondo Gonzaga (dal 1511 al 1525 (?); Mantova, Ercole Gonzaga (dal 1525 al 1554); Mantova, Capitolo

della Cattedrale (dal 1554 al 1913); Mantova, Palazzo Ducale (dal 1913 al 1983); Mantova, Museo Diocesano (dal 1983 al 2007); Mantova, Archivio Storico Diocesano (dal 2007 al 2008); Mantova, Museo Diocesano e Archivio Storico Diocesano (dal 2008).  
Bibliografia selezionata:  
Matteucci 1902, pp. 96-98;  
Toesca 1912, pp. 539-542;  
Pacchioni 1915; Cadei 1976, pp.

103-119; Cadei 1984, pp. 175-192; Pastore, Manzoli 1991; De Marchi 1993, pp. 228, 234, nota 11, 235, note 15 e 20, e 236, note 22, 27 e 29; F. Toniolo, in *Andrea Mantegna* 2006, pp. 222-224 n. iii.10; Manzoli, Pastore 2008; S. L'Occaso, in *Berzagli, L'Occaso* 2011, pp. 19-25 n. 3 (con bibliografia precedente); L'Occaso 2019, pp. 47-48.

• Il Messale gonzaghese è noto come "Messale di Barbara", perché le sole insegne araldiche presenti (alla c. 204v) sono quelle di Barbara di Brandeburgo, moglie del marchese di Mantova Ludovico II Gonzaga. Il codice nacque però intorno al 1442, su committenza del protonotario Gianluccio Gonzaga; alla sua morte, nel 1448, il codice passò verosimilmente a Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga, e poi a Barbara di Brandeburgo, la quale intorno al 1465 lo portò a compimento. Le miniature riflettono in maniera esemplare il mutamento di gusto avvenuto intorno alla metà del secolo nella Mantova dei Gonzaga.

• La prima menzione bibliografica del Messale è del 1902, quando Matteucci (1902, pp. 96-98) lo descrive lungamente e nota la presenza di due artisti dal fare molto diverso, che però non riesce a identificare. Sarà Toesca (1912, pp. 540, nota 1 e 582) ad accostare il miniatore tardogotico all'Offiziolo Visconti (oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, codd. BR 397 e LF 22), suggerendo il nome di Belbello da Pavia, e ad avanzare un riferimento a Liberale da Verona per le miniature rinascimentali. Con i successivi interventi il problema si avvia a una soluzione: Pacchioni (1915) associa al Messale una serie di documenti (già resi noti da Carta 1891, pp. 153-161, docc. I-X), conferma quindi grazie a carte d'archivio la presenza di Belbello e identifica l'altro artista con Girolamo da Cremona.

• Belbello iniziò nel 1442 circa a lavorare alle miniature, mentre la redazione del testo fu conclusa da Pietro Paolo Marono entro il 1452; sempre Belbello riprese verso il 1448-1450 per Paola Malatesta e ancora nel 1459-1461 per Barbara, ma proprio sul finire del 1461 fu sollevato dall'incarico, con una lettera nella quale la marchesa allude al suo sostituto, un "zovene di questa terra el quale minia molto bene" noto a Mantegna, identificato con Gerolamo, anche se incuriosisce vederlo menzionato in maniera così vaga, poiché aveva già preso parte alle miniature della Bibbia di Borso d'Este. La cronologia dei vari interventi sul Messale e la loro ampia periodizzazione, già intraviste da Meroni (1966, pp. 54-56), sono state precisate da Cadei (1976, pp. 103-119) e ulteriormente puntualizzate dalla Toniolo (F. Toniolo, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga* 2006, pp. 222-224 n. iii.10) e dalla Pastore (in Manzoli, Pastore 2008).

• Belbello vi lavora in tre fasi: in una prima, collocata tra il 1442

e il 1444 e vicina alla cultura di Michelino da Besozzo, realizza secondo la critica diciassette miniature tra i primi nove fascicoli e nel quarantunesimo (alle cc. 319r e 324r), per Gianluccio. Alla committenza di Paola Malatesta si connette una seconda fase (1448-1450) che si concretizza in nove miniature tra i fascicoli decimo-ventinovesimo e nella c. 270r del trentaquattresimo fascicolo. Una terza fase spetta alla committenza di Barbara, che tra il 1458-1459 e il 1461 la diresse con l'intento di dedicare il Messale al figlio Francesco; fece lavorare un Belbello che all'epoca era già aggiornato sulla cultura pisanelliana dei miniatori della Bibbia di Borso d'Este. A questi anni si datano le miniature nei fascicoli dal ventisettesimo al quarantottesimo. Proprio il 10 novembre 1461 in una lettera di Barbara si fa il nome di quel "zovene", unanimemente identificato con Girolamo Corradi da Cremona, che prese il posto di Belbello, con un emblematico passaggio di consegne che comporta una cesura di gusto: dal tardogotico al Rinascimento.

• Girolamo lavora sul Messale tra il 1461 e il 1465, imponendo uno stile rinascimentale, di ascendenza vivariniana e mantegnese, che ben si coglie in miniature come la celebre *Crocifissione* alla c. 182v.

• Belbello dispiega uno straordinario repertorio di astrazioni calligrafiche e di raffinatezze ornamentali: dorature a conchiglia su lamina dorata (cc. 266r e 330r; De Marchi 1998, p. 116) o figure rilevate dal fondo solo con tratteggi dorati e argentati. Nella sua ultima fase il miniatore pavese tentò di aggiornare il suo lessico. Cadei (1984, p. 188) ritiene infatti che nell'*Annunciazione* alla c. 269v Belbello sia stato tentato dalla prospettiva rinascimentale. Lo stesso studioso ravvisa la presenza di un collaboratore del pavese nella *Presentazione al tempio* (Cadei 1984, pp. 191-192).

• Solitamente, per illustrare il passaggio culturale tra le due fasi decorative di Belbello e Girolamo, si espongono le carte 182v-183r: a sinistra si trova la celebre *Crocifissione* di Girolamo da Cremona, a destra la *Celebrazione della messa* di Belbello. In questa occasione il Messale è invece aperto alle cc. 208v-209r, privilegiando quindi l'opera di Belbello e la straordinaria *Pentecoste* miniata nella pagina di destra, entro una cornice a girali, arricchita da due falchi e tre pavoni.

**Stefano L'Occaso**



togliere peso

togliere peso

scontornare bordo  
copertina



Album

PIANTA DELLA STANZA?

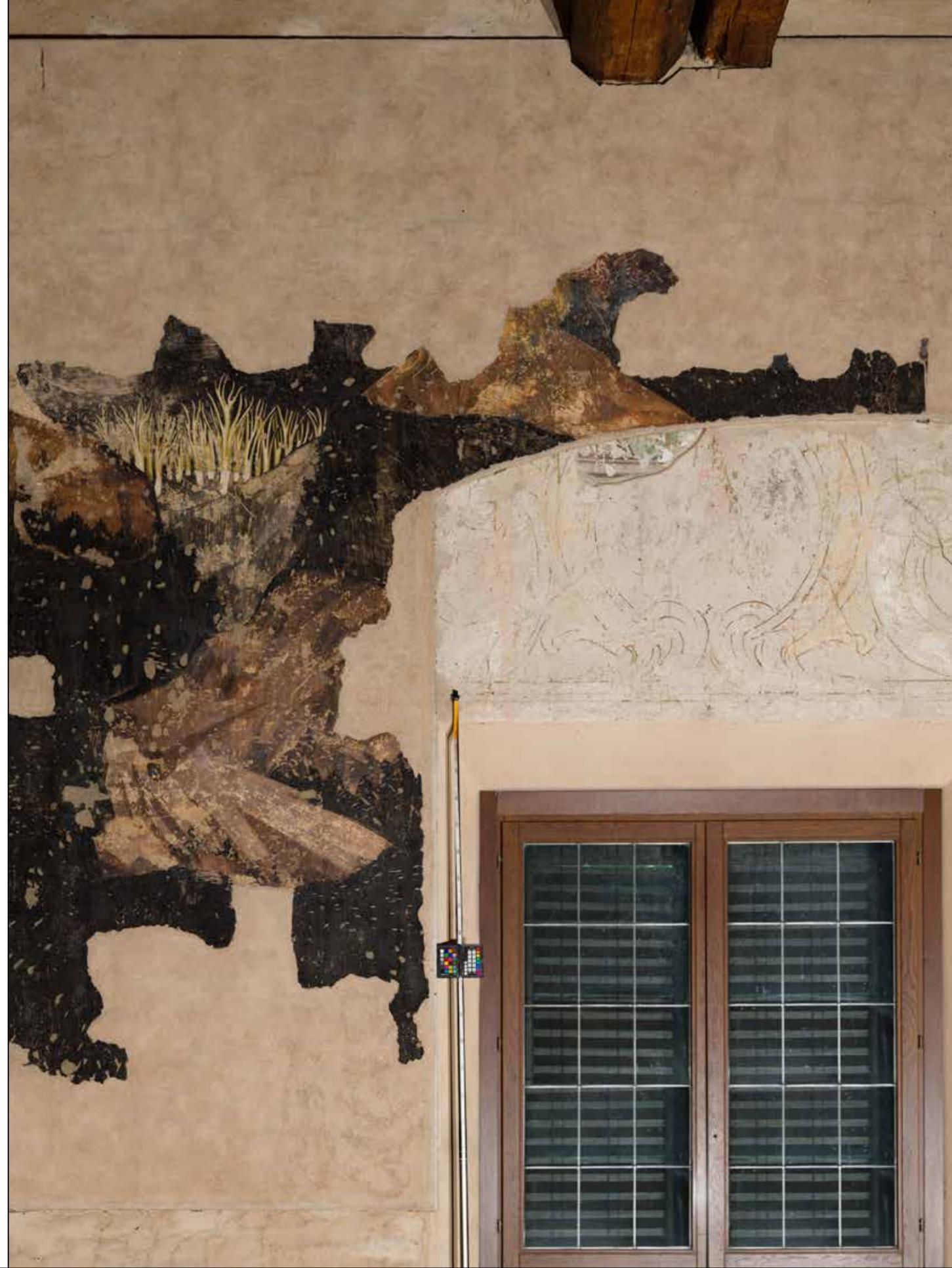








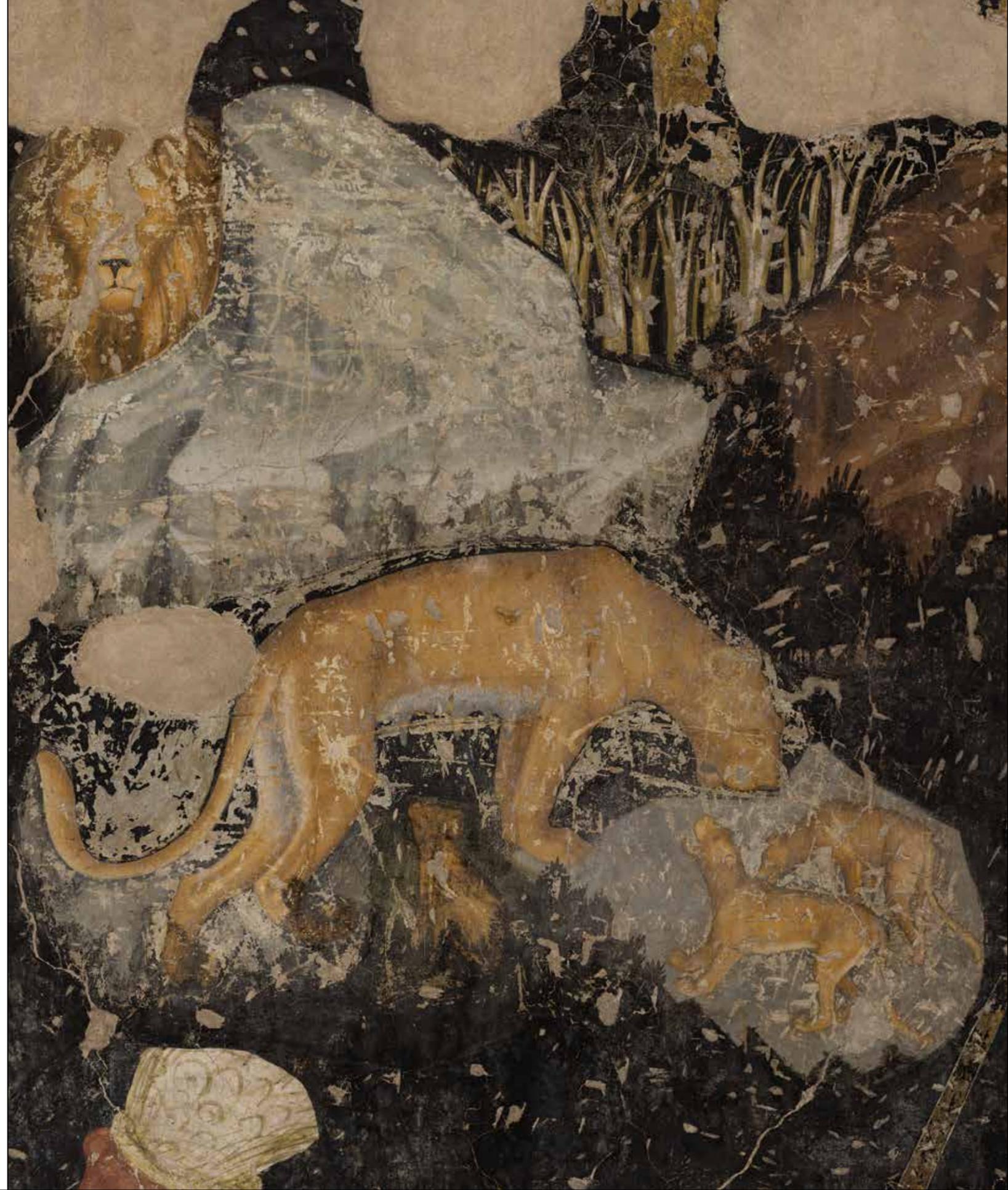


Tavola V  
Tavola VI





Tavola VII  
Tavola VIII



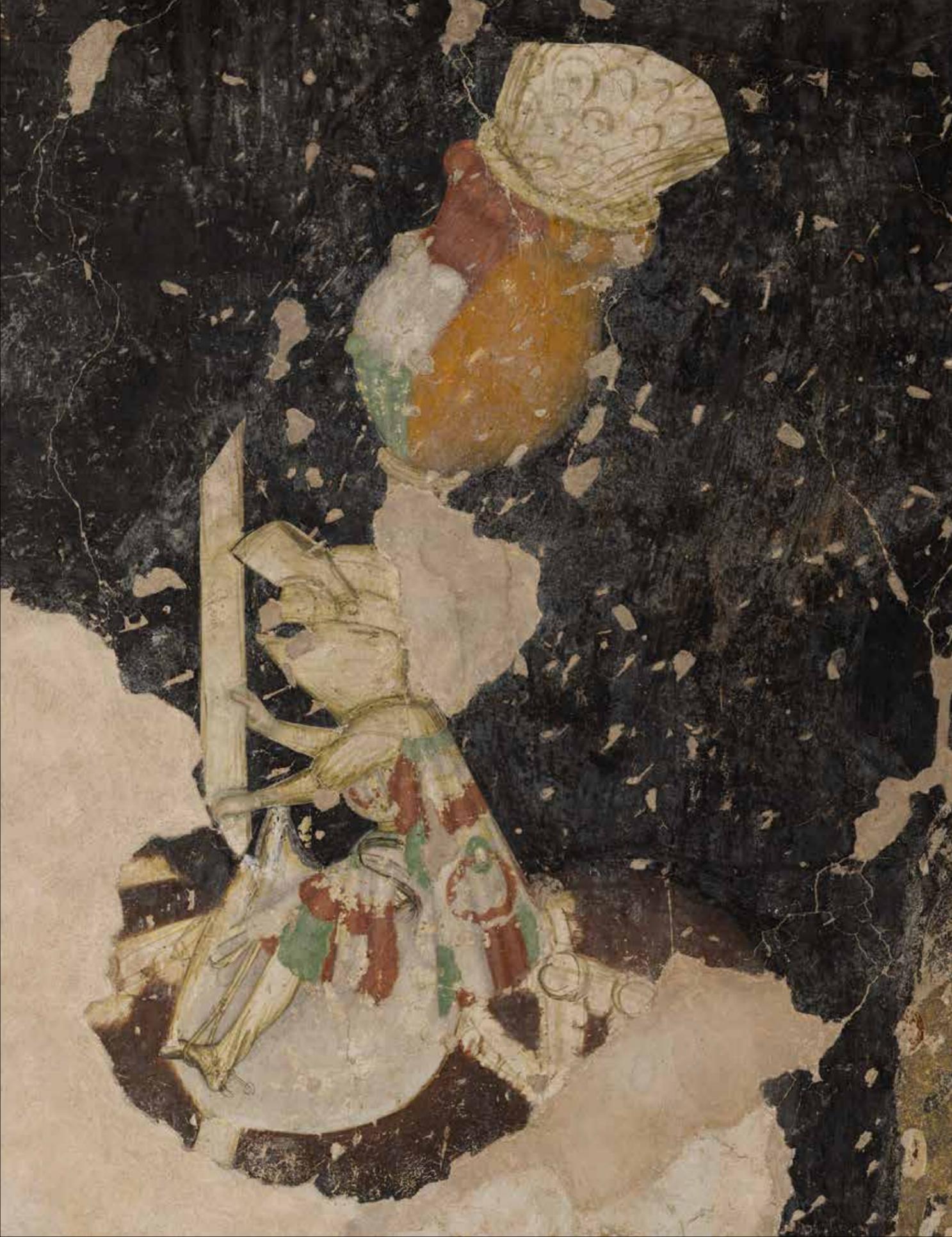


Tavola IX  
Tavola X

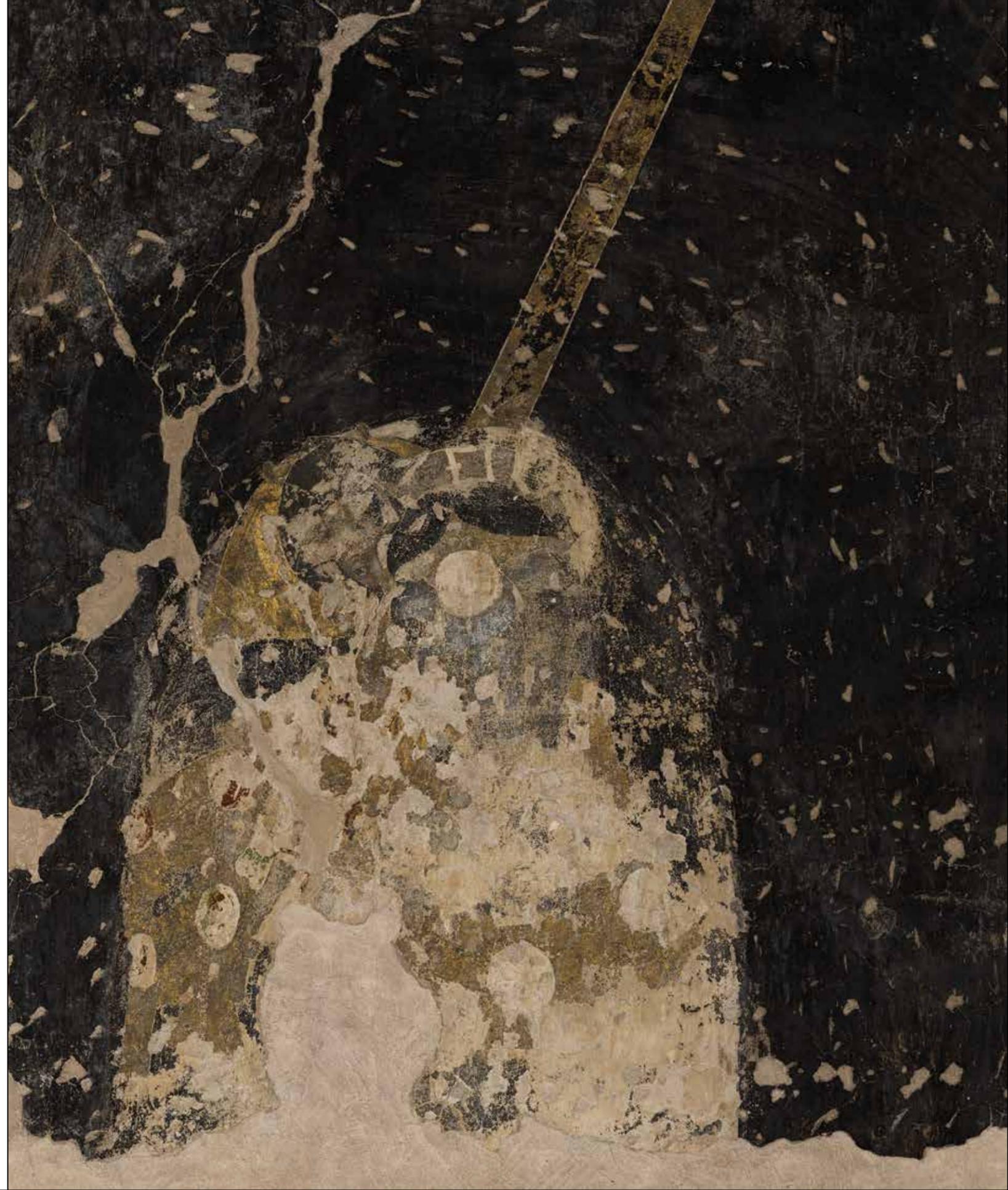




Tavola XI  
Tavola XII







Tavola XV  
Tavola XVI

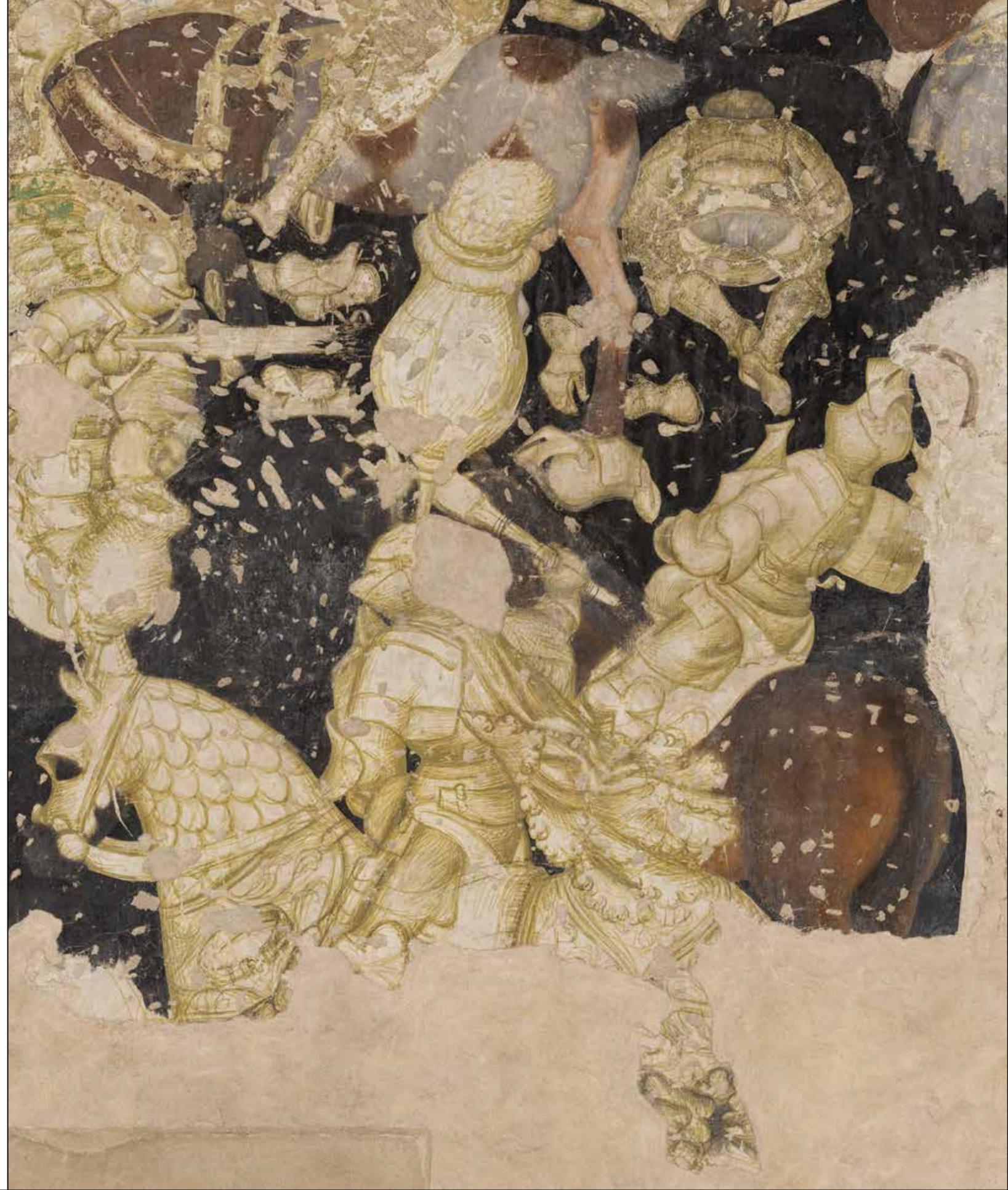




Tavola XVII  
Tavola XVIII





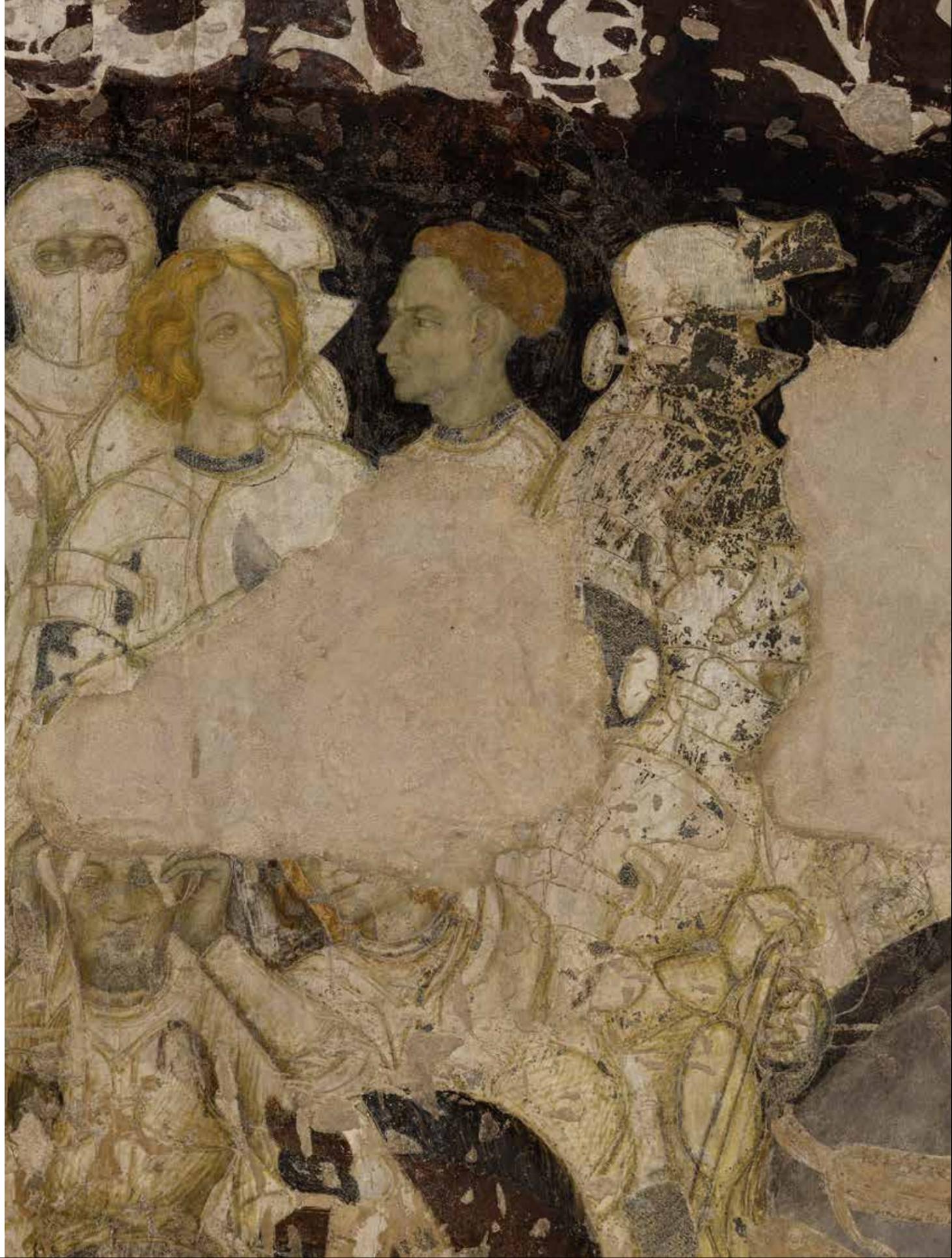
Tavola XIX  
Tavola XX





Tavola XXI  
Tavola XXII





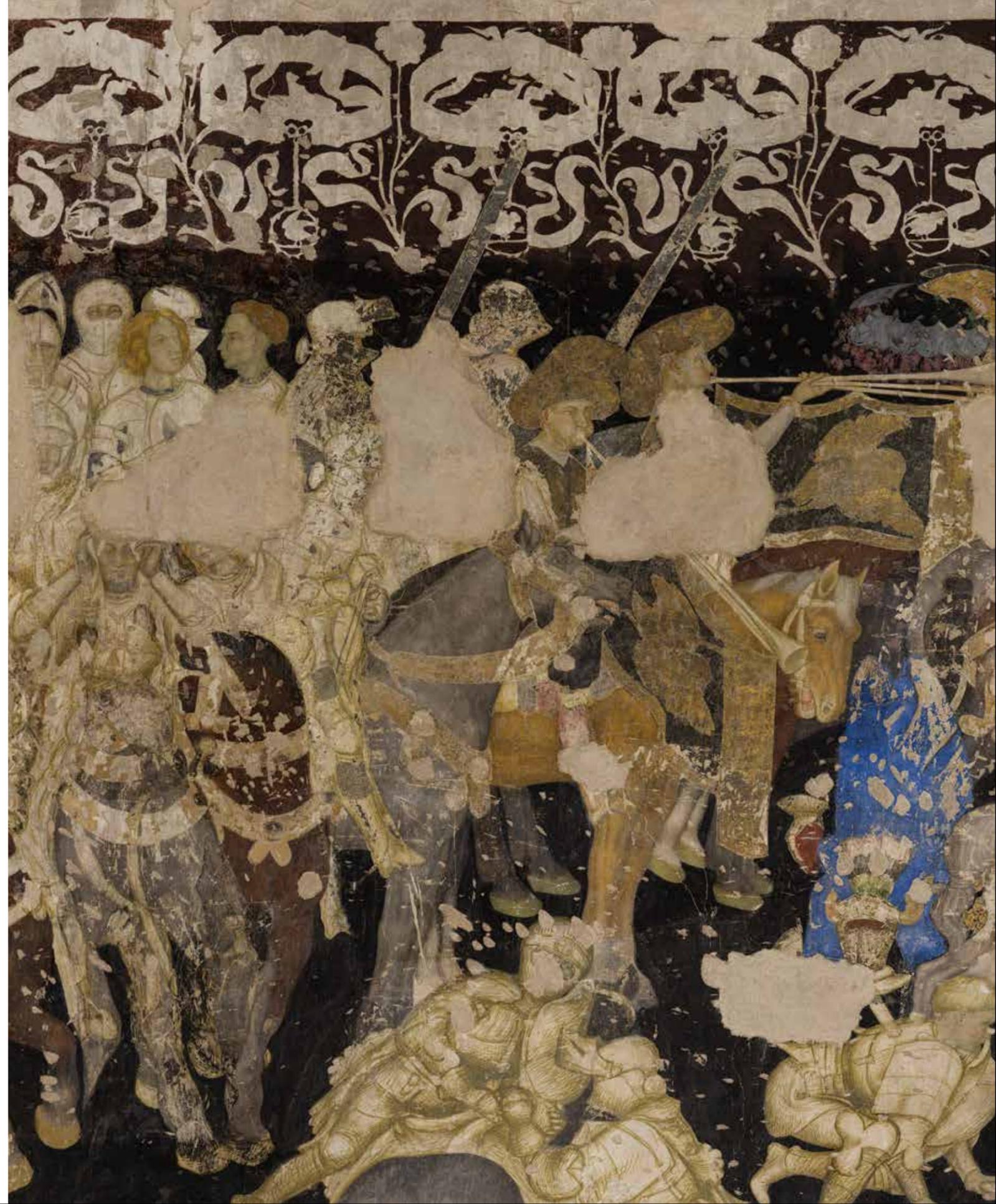




Tavola XXVII  
Tavola XXVIII







Tavola XXX  
Tavola XXXI





Tavola XXXII  
Tavola XXXIII





Tavola XXXV  
Tavola XXXIV



Tavola XXXVI  
Tavola XXXVII





Tavola XXXVIII  
Tavola XXXIX





Tavola XL  
Tavola XLI





Ame delitiuri omnis earchiciat voluptae venditis nem facedes es ne perchil invelic tet venducitam experferro is maximodi comnimo lestis ea vel maxi

molum et adi te lit, simintur, omnis verovid mint omnime rest vellaccabo. Ovit qu

am a valorit qui aut earum inulpa vid magnihit aut accusandenis rerum etur molorem ium id quiderita voluptu remodici a

ut fugias dolo dolorisquam verum faceaquis re, te ped que con re nim eritat quibus, qui commoditas as ut veligni millis alitaturia dolupti sum, officim iniminc tempelendel magnit dellupta il illest officit eatur? Sanducia qui cuptatiunt vollatet autamet excerorepro dolorem eos nossinu scidia et o

dis et alignatur aut et eos sin parunt. Mo quis nem repernatur simintur aut libus experum vol

orem fugit quid quam, cor aut plique eturionsequi int aut lab ipicius quo et id quo escimus erumqui busandam aute pre nonsequ untiora non rempores qui cuptibeaquam int ullore deribuscit, ut offic tem volum et vendererum facerit iumquam quo volorep taspis peditius nam

, sunt, quam volorem utem fugiam, omnihilis reperae di omnis prepero rporpori

o blaci vollaut elestectum rem que volorae nons

editi sim nonsedis am sum re qui ut accae nihicate

m res minis magnis apiet voluptas rerit mint omnim la cus saperest occuscipit et que verum, sequi sandia quaepedi cullabo. Magnatempos en

t la nonsed que ducient officimpedis cum dusa simpora temporeictem dolupic torem quam inctur, sus voluptint. Nemporrum ipitiusdam facea

voluptatur, sequo valorio. Ut et quodi to quamusciis et qu

o et odia ipsundu ciiste magnihicim la consedi aut latisti oreptaeris volorunt, aut lam, con ne sent. Eperum et expelit et planis ditatur sa nobitios a ea et eum rest, volora sin nempora tempos quosandiae. Laut omnimusam, sequia volo et, tem core niet mo idus, quo bea dolorem ratat aut fuga. Aditata quamenti reptati dolupta volorei cipsum ulpa consequid utemqui buscite in eossi soluptam cumqui

beates et labor sintia quia que vendistia int. Ucil modit doluptur restion corenis nonse estiis ipit, corerrum ex es sintia alictat rae et lia quu

nt et parum hil in eos es ut et et doluptatur, te la nostem. Nemquam debiti bere re si beribus apiducil molupta dit facescid excea con conestis apiende rest, omnis nullorum quis quis rem exera illuptum earisto

blaccum qui optibus apiendam sitasita voluptas min ressini hiliquis net quantur moloriscil idus im

endes cillatias es modis es mo ommolute nistiosam aut volor autet, sum eum rempos repella nditate molupti usanis que sunt eiumet quate veliquae isquas ist, vendi tet eaquatias repres sam nobitibus. Re vendel minvend ignisti rat ut quam, ommolup tatenes cum consenda iusdaesequi cone nis sitatiore corem eossitionse volorerfero comnienim ni conseni stotati busciisqui ditat. Ipiet acime alique enimus di con pore, cum sed magnam, quam quaspis cientem quod eatem quiatia inus si si dol

enis aut aut il inveraecabor as eumqui dolorep tatempore doloresti berit quas accae vel ipsa si dundist, te eroribus, volupta tectotate provid molorerepuda cuptatur? Intiandam alit mo modi nos dellabore la nullore mporepe li

qatur asimus ma valori denest volora vitat excea quias aut eles endissequi blatur su

ntum fugit esed modit remodis volutem harcias quuntis doluptius inis nat ilignis doluptassi te inveliq uidestius. Aximenimus, optatu

r sunt ex eligeni scitis illendam, il modi ra ped et faceriam intiusam, audae. Uptatur

ma nam animinvella qui cus imus dolut vellautem h

archil ius evendit assusam sit volorep eruntis id est dictur? Ore lique ipsam quaeped magni del maiorenim nima evendit etu Ame delitiuri omnis earchiciat voluptae venditis nem facedes es ne perchil invelic tet venducitam experferro is maximodi comnimo lestis ea vel maxi

molum et adi te lit, simintur, omnis verovid mint omnime rest vellaccabo. Ovit qu

am a valorit qui aut earum inulpa vid magnihit aut accusandenis rerum etur molorem ium id quiderita voluptu remodici a

ut fugias dolo dolorisquam verum faceaquis re, te ped que con re nim eritat quibus, qui commoditas as ut veligni millis alitaturia dolupti sum, officim iniminc tempelendel magnit dellupta il illest officit eatur? Sanducia qui cuptatiunt vollatet autamet excerorepro dolorem eos nossinu scidia et o

dis et alignatur aut et eos sin parunt. Mo quis nem repernatur simintur aut libus experum vol

orem fugit quid quam, cor aut plique eturionsequi int aut lab ipicius quo et id quo escimus erumqui busandam aute pre nonsequ untiora non rempores qui cuptibeaquam int ullore deribuscit, ut offic tem volum et vendererum facerit iumquam quo volorep taspis peditius nam

, sunt, quam volorem utem fugiam, omnihilis reperae di omnis prepero rporpori

o blaci vollaut elestectum rem que volorae nons

editi sim nonsedis am sum re qui ut accae nihicate

m res minis magnis apiet voluptas rerit mint omnim la cus saperest occuscipit et que verum, sequi sandia quaepedi cullabo. Magnatempos en

t la nonsed que ducient officimpedis cum dusa simpora temporeictem dolupic torem quam inctur, sus voluptint. Nemporrum ipitiusdam facea voluptatur, sequo valorio. Ut et quodi to quamusciis et qu

o et odia ipsundu ciiste magnihicim la consedi aut latisti oreptaeris volorunt, aut lam, con ne sent. Eperum et expelit et planis ditatur sa nobitios a ea et eum rest, volora sin nempora tempos quosandiae. Laut omnimusam, sequia volo et, tem core niet mo idus, quo bea dolorem ratat aut fuga. Aditata quamenti reptati dolupta volorei cipsum ulpa consequid utemqui buscite in eossi soluptam cumqui

beates et labor sintia quia que vendistia int. Ucil modit doluptur restion corenis nonse estiis ipit, corerrum ex es sintia alictat rae et lia quu

nt et parum hil in eos es ut et et doluptatur, te la nostem. Nemquam debiti bere re si beribus apiducil molupta dit facescid excea con conestis apiende rest, omnis nullorum quis quis rem exera illuptum earisto

blaccum qui optibus apiendam sitasita voluptas min ressini hiliquis net quantur moloriscil idus im

endes cillatias es modis es mo ommolute nistiosam aut volor autet, sum eum rempos repella nditate molupti usanis que sunt eiumet

Ame delitiuri omnis earchiciat voluptae venditis nem facedes es ne perchil invelic tet venducitam experferro is maximodi comnimo lestis ea vel maxi

molum et adi te lit, simintur, omnis verovid mint omnime rest vellaccabo. Ovit qu

am a valorit qui aut earum inulpa vid magnihit aut accusandenis rerum etur molorem ium id quiderita voluptu remodici a

ut fugias dolo dolorisquam verum faceaquis re, te ped que con re nim eritat quibus, qui commoditas as ut veligni millis alitaturia dolupti sum, officim iniminc tempelendel magnit dellupta il illest officit eatur? Sanducia qui cuptatiunt vollatet autamet excerorepro dolorem eos nossinu scidia et o

dis et alignatur aut et eos sin parunt. Mo quis nem repernatur simintur aut libus experum vol

orem fugit quid quam, cor aut plique eturionsequi int aut lab ipicius quo et id quo escimus erumqui busandam aute pre nonsequ untiora non rempores qui cuptibeaquam int ullore deribuscit, ut offic tem volum et vendererum facerit iumquam quo volorep taspis peditius nam

, sunt, quam volorem utem fugiam, omnihilis reperae di omnis prepero rporpori

o blaci vollaut elestectum rem que volorae nons

editi sim nonsedis am sum re qui ut accae nihicate

m res minis magnis apiet voluptas rerit mint omnim la cus saperest occuscipit et que verum, sequi sandia quaepedi cullabo. Magnatempos en

t la nonsed que ducient officimpedis cum dusa simpora temporeictem dolupic torem quam inctur, sus voluptint. Nemporrum ipitiusdam facea

voluptatur, sequo valorio. Ut et quodi to quamusciis et qu

o et odia ipsundu ciiste magnihicim la consedi aut latisti oreptaeris volorunt, aut lam, con ne sent. Eperum et expelit et planis ditatur sa nobitios a ea et eum rest, volora sin nempora tempos quosandiae. Laut omnimusam, sequia volo et, tem core niet mo idus, quo bea dolorem ratat aut fuga. Aditata quamenti reptati dolupta volorei cipsum ulpa consequid utemqui buscite in eossi soluptam cumqui

beates et labor sintia quia que vendistia int. Ucil modit doluptur restion corenis nonse estiis ipit, corerrum ex es sintia alictat rae et lia quu

nt et parum hil in eos es ut et et doluptatur, te la nostem. Nemquam debiti bere re si beribus apiducil molupta dit facescid excea con conestis apiende rest, omnis nullorum quis quis rem exera illuptum earisto

blaccum qui optibus apiendam sitasita voluptas min ressini hiliquis net quantur moloriscil idus im

endes cillatias es modis es mo ommolute nistiosam aut volor autet, sum eum rempos repella nditate molupti usanis que sunt eiumet quate veliquae isquas ist, vendi tet eaquatias repres sam nobitibus. Re vendel minvend ignisti rat ut quam, ommolup tatenes cum consenda iusdaesequi cone nis sitatiore corem eossitionse volorerfero comnienim ni conseni stotati busciisqui ditat. Ipiet acime alique enimus di con pore, cum sed magnam, quam quaspis cientem quod eatem quiatia inus si si dol

enis aut aut il inveraecabor as eumqui dolorep tatempore doloresti berit quas accae vel ipsa si dundist, te eroribus, volupta tectotate provid molorerepuda cuptatur? Intiandam alit mo modi nos dellabore la nullore mporepe li

qatur asimus ma valori denest volora vitat excea quias aut eles endissequi blatur su

ntum fugit esed modit remodis volutem harcias quuntis doluptius inis nat ilignis doluptassi te inveliq uidestius. Aximenimus, optatu

r sunt ex eligeni scitis illendam, il modi ra ped et faceriam intiusam, audae. Uptatur

ma nam animinvella qui cus imus dolut vellautem h

archil ius evendit assusam sit volorep eruntis id est dictur? Ore lique ipsam quaeped magni del maiorenim nima evendit etu Ame delitiuri omnis earchiciat voluptae venditis nem facedes es ne perchil invelic tet venducitam experferro is maximodi comnimo lestis ea vel maxi

molum et adi te lit, simintur, omnis verovid mint omnime rest vellaccabo. Ovit qu

am a valorit qui aut earum inulpa vid magnihit aut accusandenis rerum etur molorem ium id quiderita voluptu remodici a

ut fugias dolo dolorisquam verum faceaquis re, te ped que con re nim eritat quibus, qui commoditas as ut veligni millis alitaturia dolupti sum, officim iniminc tempelendel magnit dellupta il illest officit eatur? Sanducia qui cuptatiunt vollatet autamet excerorepro dolorem eos nossinu scidia et o

dis et alignatur aut et eos sin parunt. Mo quis nem repernatur simintur aut libus experum vol

orem fugit quid quam, cor aut plique eturionsequi int aut lab ipicius quo et id quo escimus erumqui busandam aute pre nonsequ untiora non rempores qui cuptibeaquam int ullore deribuscit, ut offic tem volum et vendererum facerit iumquam quo volorep taspis peditius nam

, sunt, quam volorem utem fugiam, omnihilis reperae di omnis prepero rporpori

o blaci vollaut elestectum rem que volorae nons

editi sim nonsedis am sum re qui ut accae nihicate

m res minis magnis apiet voluptas rerit mint omnim la cus saperest occuscipit et que verum, sequi sandia quaepedi cullabo. Magnatempos en

t la nonsed que ducient officimpedis cum dusa simpora temporeictem dolupic torem quam inctur, sus voluptint. Nemporrum ipitiusdam facea voluptatur, sequo valorio. Ut et quodi to quamusciis et qu

o et odia ipsundu ciiste magnihicim la consedi aut latisti oreptaeris volorunt, aut lam, con ne sent. Eperum et expelit et planis ditatur sa nobitios a ea et eum rest, volora sin nempora tempos quosandiae. Laut omnimusam, sequia volo et, tem core niet mo idus, quo bea dolorem ratat aut fuga. Aditata quamenti reptati dolupta volorei cipsum ulpa consequid utemqui buscite in eossi soluptam cumqui

beates et labor sintia quia que vendistia int. Ucil modit doluptur restion corenis nonse estiis ipit, corerrum ex es sintia alictat rae et lia quu

nt et parum hil in eos es ut et et doluptatur, te la nostem. Nemquam debiti bere re si beribus apiducil molupta dit facescid excea con conestis apiende rest, omnis nullorum quis quis rem exera illuptum earisto

blaccum qui optibus apiendam sitasita voluptas min ressini hiliquis net quantur moloriscil idus im

endes cillatias es modis es mo ommolute nistiosam aut volor autet, sum eum rempos repella nditate molupti usanis que sunt eiumet

Referenze fotografiche

© 2022 Electa S.p.A., Milano  
Tutti i diritti riservati

[www.electa.it](http://www.electa.it)

Questo volume è stato stampato per conto di Electa S.p.A.,  
presso Errestampa s.r.l., Orio al Serio (BG), nell'anno 2022

