



RAFFAELLO

trama
e ordito

GLI ARAZZI DI PALAZZO DUCALE A MANTOVA

RAFFAELLO

trama e ordito

Gli arazzi
di Palazzo Ducale
a Mantova

Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova
24 ottobre 2020 – 7 febbraio 2021

Raffaello, trama e ordito **Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova**

Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova
24 ottobre 2020 – 7 febbraio 2021



con un contributo MiBACT
Comitato per le celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Raffaello



e il supporto di Fondazione Banca Agricola Mantovana



FONDAZIONE
BANCA AGRICOLA MANTOVANA

Sponsor tecnico

MANTOVA VILLAGE

— LAND of FASHION —

Ideazione e coordinamento

Emanuela Daffra, Stefano L'Occaso, Michela Zurla

Allestimento

Maria Lucia Masciopinto

Coordinamento tecnico

Fabrizio D'Amato

Comunicazione

Alessandro Sartori

con Ylenia Apollonio

Manutenzione arazzi

Tiziana Benzi. Studio restauro conservazione tessili antichi, Piacenza

Direzione lavori interventi di restauro e manutenzione

Daniela Marzia Mazzaglia

Prestatori

Archivio di Stato di Mantova

Autori dei testi

Stefano L'Occaso, Luisa Onesta Tamassia, Michela Zurla

Forniture allestimenti e impianti

Sanguanini Mario S.N.C. di Sanguanini Ernesto e Rinaldo

Carpenteria Pedrioli srl

Servizio elettrico di Gabbioli S.r.l.

Erco illuminazione srl, Milano

Crediti fotografici

Archivio di Stato di Mantova: pp. 29, 32, 35

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo,
Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova: pp. 19, 24, 31, 42, 48

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo,
Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova / foto Remo Michelotti: p. 40

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo,
Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova / foto Tiziana Benzi: pp. 21, 47

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo,
Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova / foto Toni Lodigiani: pp. 6,
9-18, 26, 38, 44

Si ringrazia tutto il personale del Museo e degli uffici di Palazzo Ducale.
Si ringrazia l'Opificio delle Pietre Dure per il supporto alla progettazione
dell'intervento manutentivo sugli arazzi.

Realizzazione editoriale e stampa

Publi Paolini, Mantova

ISBN 978-88-85614-66-6

Sommario

- 6** Introduzione
Emanuela Daffra
- 9** Gli arazzi
- 21** Gli arazzi raffaelleschi a Mantova
Stefano L'Occaso
- 29** Raffaello e Mantova
Stefano L'Occaso
- 35** La lettera a Leone X
Luisa Onesta Tamassia
- 41** Gli arazzi a Palazzo Ducale
Michela Zurla
- 47** Vicende degli arazzi tra Otto e Novecento
Michela Zurla
- 53** Bibliografia citata

Introduzione

La mostra Raffaello, trama e ordito. Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova sostituisce il più ricco e ambizioso progetto pensato da Peter Assmann, reso impossibile dalle travagliate vicende di questo 2020. Anch'essa però si inserisce nel programma delle celebrazioni per il cinquecentenario della morte di Raffaello (1520-2020) mettendo in luce un'importante testimonianza dell'attività dell'Urbinate custodita a Mantova e non adeguatamente conosciuta dal pubblico. Il ciclo di arazzi con Le storie dei santi Pietro e Paolo fu tessuto a Bruxelles intorno alla metà del Cinquecento, a partire dai cartoni realizzati da Raffaello e dalla sua bottega per la serie commissionata da papa Leone X per la Cappella Sistina. Fu il cardinale Ercole Gonzaga ad acquistare i tessuti e a farli arrivare a Mantova con l'intenzione di destinarli prima al duomo e poi alla basilica di Santa Barbara. Dopo il loro trasferimento nel Palazzo Ducale nel 1776, queste opere furono al centro di una prima musealizzazione che comportò la trasformazione del cosiddetto appartamento Verde nell'appartamento degli Arazzi con un apparato decorativo appositamente ideato in funzione delle testimonianze raffaellesche. L'esposizione ripercorre le vicende di questi eccezionali manufatti ed è, allo stesso tempo, l'occasione per

presentare un nuovo impianto illuminotecnico che permetterà di apprezzare al meglio la straordinaria qualità dei panni. Queste iniziative si affiancano a un importante intervento di manutenzione straordinaria sugli arazzi iniziato nel maggio 2020 che consentirà di migliorare lo stato di conservazione delle opere e di recuperarne la leggibilità.

Il nostro progetto è stato reso possibile grazie al contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo (Comitato Nazionale per la celebrazione dei 500 anni dalla morte Raffaello Sanzio) e al finanziamento della Fondazione Banca Agricola Mantovana, che ringraziamo per la sensibilità mostrata verso i progetti di Palazzo Ducale.

Le iniziative per il centenario raffaellesco intendono restituire a Mantova uno dei suoi capolavori, evidenziando lo stretto legame affettivo che nel corso dei secoli ha unito la città agli arazzi oggi a Palazzo Ducale. È per questo motivo che è stato deciso di offrire gratuitamente al pubblico questa guida alla mostra, realizzata grazie al contributo del Mantova Village, che ripercorre la storia delle opere e le loro vicende conservative.

Emanuela Daffra

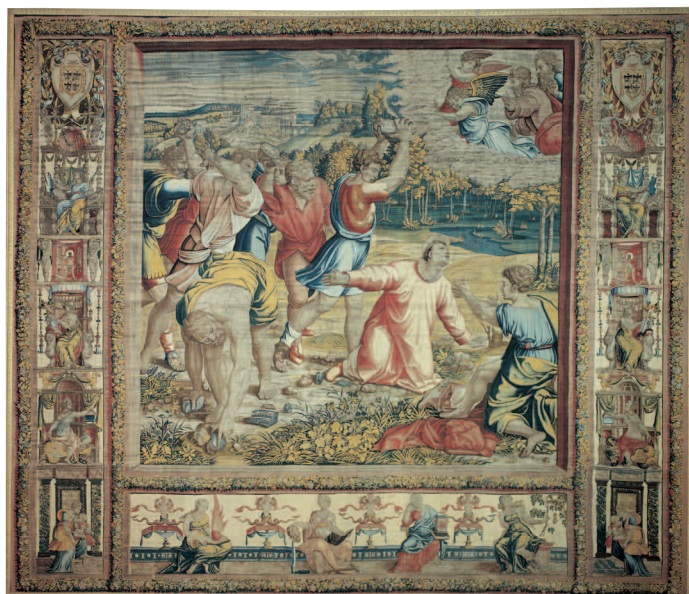


Gli arazzi

Jan van Thieghem,
Frans Ghieteels
e il Maestro
della marca geometrica

Le storie dei santi Pietro e Paolo

ciclo di nove arazzi in lana e seta
dai cartoni di Raffaello Sanzio
(sette cartoni si trovano oggi
al Victoria and Albert Museum,
Londra)
1550 circa

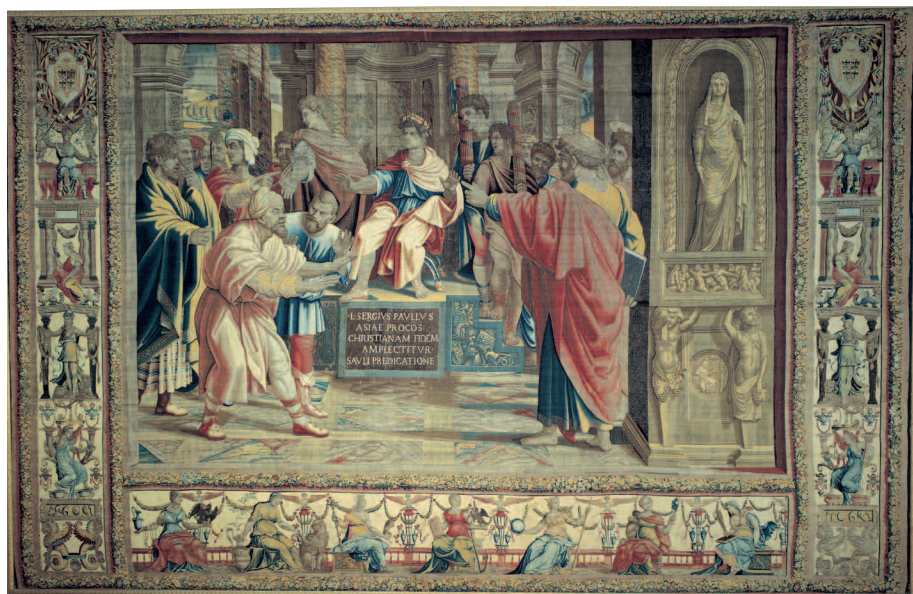


La lapidazione di santo Stefano

495 × 581 cm, inventario statale 48

L'episodio del martirio di santo Stefano si lega alle vicende di san Paolo. Stefano, il primo martire cristiano, fu ucciso tramite lapidazione, dopo essere stato convocato dal tribunale ebraico (Atti degli Apostoli, 7: 54-60). Paolo, prima della conversione al cristianesimo, prese parte a questo evento ed è riconoscibile nella figura seduta in primo piano a destra, che incita a lanciare le pietre contro il giovane diacono.

In entrambe le bordure laterali sono raffigurate le allegorie delle arti: dall'alto in basso, *Pittura* (o *Grammatica*), *Retorica* (o *Sapienza*), *Dialettica* o *Avarizia*, *Grammatica* (o *Carità* o *Saggezza che nutre*). In basso quattro virtù: *Carità* (o *Fede*), *Fortezza*, *Temperanza*, *Diligenza*.



La conversione del proconsole

503 × 774,5 cm, inventario statale 47

Giunti a predicare presso il proconsole d'Asia Sergio Paolo, raffigurato seduto al centro della scena, Paolo e Barnaba si videro osteggiati da un mago di nome Elima. Quest'ultimo cercò di opporsi alle parole dei due apostoli per impedire al proconsole di convertirsi. Allora Paolo, alzando la mano e rivolgendola verso il mago, gli inflisse la punizione della cecità (Atti degli Apostoli 13, 8-12).

Nelle bordure laterali sono visibili le Virtù Cardinali, ripetute in entrambi i lati: dall'alto *Giustizia*, *Prudenza*, *Fortezza* e *Temperanza*. Nel fregio inferiore compaiono figure allegoriche di virtù di non facile identificazione: da sinistra una figura con in mano un'aquila e un vaso, *Pace*, *Magnanimità* (o *Vittoria*), *Speranza*, *Provvidenza* (o *Fortuna* o *Prudenza*), *Cautela* (o *Lussuria* o *Vanità*), *Docilità* (od *Obbedienza*).

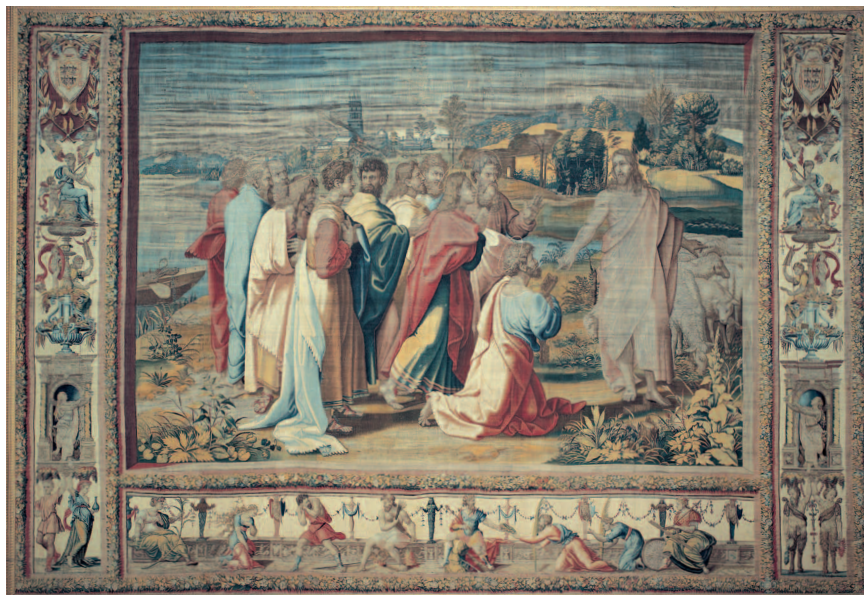


La pesca miracolosa

495 × 610 cm, inventario statale 46

La vicenda della pesca miracolosa è descritta nel Vangelo di Luca (5, 1-11). Mentre stava predicando sul lago di Tiberiade, Gesù vide dei pescatori tornati a riva senza aver preso nulla e ordinò loro di riprendere il largo e gettare nuovamente le reti. Simon Pietro seguì l'indicazione e questa volta le reti si riempirono di pesci, tanto da rendere necessario l'aiuto di una seconda barca. Raffaello raffigura il momento in cui le reti sono tirate su, mentre sulla destra Pietro si inginocchia di fronte a Gesù.

Nelle bordure laterali sono raffigurati i quattro elementi: partendo dall'alto *Giove-Fuoco*, *Giunone-Aria*, *Nettuno-Acqua*, *Cerere-Terra*. Nella bordura inferiore si trova invece il mito di Prometeo.



La consegna delle chiavi

496 × 740 cm, inventario statale 45

Nel Vangelo di Giovanni (21, 15) è narrato il momento in cui Gesù risorto apparve ai suoi apostoli e conferì a Pietro la missione di pascere le sue pecore (“pasce oves meas”), ovvero di guidare la sua chiesa. Nell’arazzo Cristo è isolato sulla destra e indica con la mano il gregge alle sue spalle, mentre con l’altra addita a Pietro le chiavi del regno dei cieli che quest’ultimo ha appena ricevuto. I volti degli altri apostoli esprimono stupore per l’apparizione miracolosa di Gesù.

Nelle due bordure laterali compaiono le tre Parche che si passano il filo della vita. In basso l’allegoria della *Giustizia* o del *Buon governo* (al centro) distribuisce punizioni (a sinistra) e premi (a destra).



La predica di san Paolo ad Atene

495 × 645 cm, inventario statale 44

Nel corso delle sue predicazioni Paolo si recò ad Atene dove fu invitato a presentare la dottrina cristiana nell'Areopago (Atti degli Apostoli 17, 15-34). Di fronte alle parole dell'apostolo alcuni reagirono convertendosi al cristianesimo, mentre altri manifestarono il loro scetticismo, come si comprende bene osservando le diverse espressioni dei personaggi raffigurati nell'arazzo. Raffaello ricostruisce il luogo in cui è ambientata la scena inserendo degli edifici all'antica, tra i quali è degno di nota il tempio a forma circolare che ricorda il precedente di Bramante in San Pietro in Montorio. Lungo i bordi laterali sono raffigurate le Virtù Teologali: dall'alto *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Teologia*. In basso cinque figure allegoriche di difficile interpretazione: da sinistra *Storia* (o *Fides in revelatione*), *Filosofia* (o *Fides in prophetas*), *Dottrina* (o *Eloquenza*), *Scultura* (o *Costanza*), *Temperanza* (o *Fois des convertis*).



La conversione di Paolo

495 × 745 cm, inventario statale 43

Lungo la via per Damasco, Paolo, fino ad allora persecutore dei cristiani, fu avvolto da una luce e cadde a terra, udendo la voce di Cristo che gli diceva “Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?” (Atti degli Apostoli 9, 1-9). Dopo questo episodio egli si convertì al cristianesimo e iniziò la sua predicazione. Paolo è raffigurato in vesti militari insieme ai compagni, con i quali si stava recando a Damasco. Anche in questo episodio Raffaello descrive con particolare attenzione le reazioni dei personaggi, soffermandosi sia sui gesti che sui volti.

Nelle fasce laterali sono raffigurate le arti del Quadrivio: dall'alto *Geometria*, *Musica*, *Astronomia*, *Aritmetica*. Nel bordo inferiore compare il drago, custode del giardino delle Esperidi, circondato da alcune figure femminili allegoriche: da sinistra *Commercio* (?), *Architettura*, *Occasione*, figura femminile con in mano un agnello.

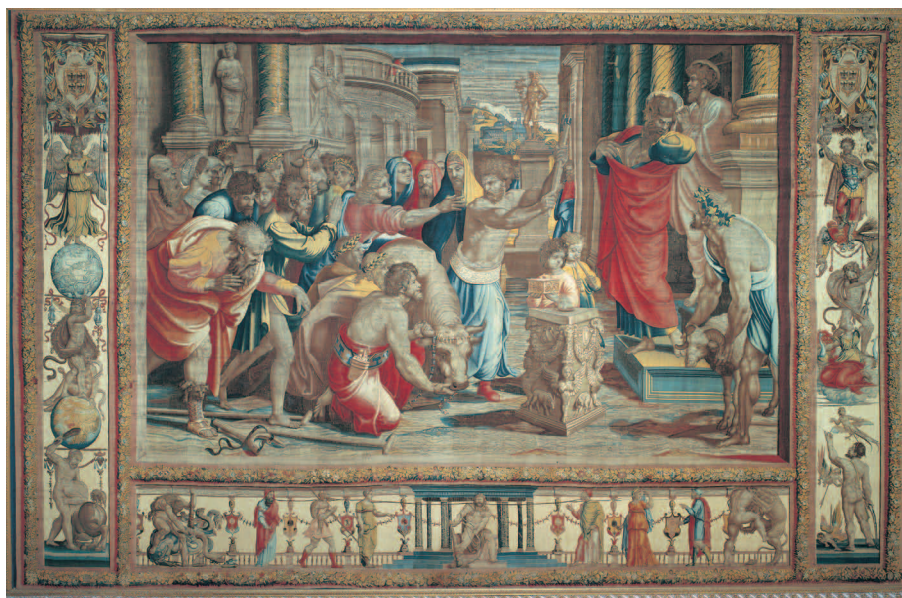


La morte di Anania

495 × 745 cm, inventario statale 42

Secondo gli Atti degli Apostoli (5, 1-10), Anania aveva venduto un podere di sua proprietà cedendo il ricavato agli apostoli ma trattenendone una parte per sé e sua moglie. Per questa ragione subì la punizione di Dio tramite san Pietro, il quale, rivolgendosi verso di lui la mano, ne provocò la morte immediata. Il gesto di Pietro è completato da quello di Paolo, che indica verso l'alto per fornire la spiegazione dell'accaduto. A destra altri apostoli testimoniano il corretto comportamento cristiano, dando elemosine ai poveri.

Nella bordura destra sono presenti dall'alto *Giove*, *Clio*, *Euterpe*, *Polimna*. A sinistra compaiono dall'alto *Erato*, *Minerva*, *Tersicore*, *Urania*. In basso sono ripetute alcune delle muse: *Calliope* (?), *Euterpe*, *Melpomene* (?), *Tersicore*, *Melpomene* o *Talia*.



Il sacrificio a Listra

495 × 772 cm, inventario statale 41

Dopo aver guarito uno storpio nella città di Listra, san Paolo fu acclamato dalla folla come un emissario di Mercurio, rievocato dalla statua raffigurata sullo sfondo. Per celebrare l'atto miracoloso furono portati animali per un sacrificio, da compiersi sull'ara in primo piano. Paolo, accompagnato da Barnaba, cercò di impedirlo e si strappò le vesti per dimostrare di essere umano come tutti gli altri. In questo gesto eloquente egli viene rappresentato sul lato destro della scena, in contrapposizione alla folla che si agita sul lato opposto (Atti degli Apostoli 14, 8-18). È da notare come i due dipinti laterali inseriti da Felice Campi intorno al 1780 si pongono in continuità con la composizione principale dell'arazzo in quanto presentano alcune figure che prendono parte al sacrificio.

Le bordure laterali sono decorate con le *Fatiche di Ercole*, tema che continua anche alle estremità della fascia inferiore. Al centro di quest'ultima è invece presente Ercole come personificazione dell'Eloquenza.



La guarigione dello storpio

498 × 765 cm, inventario statale 40 bis

Riprendendo il passo degli Atti degli Apostoli (3, 1-10), la scena raffigura la miracolosa guarigione di uno storpio compiuta da Pietro nel tempio di Gerusalemme. Presso la Porta Speciosa del tempio, spazio rievocato da un porticato con colonne tortili, l'apostolo, accompagnato da Giovanni, si rivolge con tono solenne al paralitico che manifesta già i primi segni di guarigione. Come in tutti gli arazzi, un'umanità variegata fa da contorno all'episodio principale e reagisce, in modi diversi, alla manifestazione del divino.

Nelle fasce laterali sono raffigurate a sinistra le *Ore* e a destra le *Stagioni*; in basso è invece un'allegoria interpretata come la *Fortuna che dona o nega la ricchezza*.



Gli arazzi raffaelleschi a Mantova

Gli *Atti degli Apostoli* o *Storie dei santi Pietro e Paolo*, sono nove arazzi tessuti a Bruxelles su cartoni di Raffaello, furono acquistati alla metà del Cinquecento dal cardinale Ercole Gonzaga e sono oggi raccolti in Palazzo Ducale. Nonostante la loro straordinaria importanza – sono i soli arazzi gonzagheschi tuttora presenti in Palazzo – la loro storia rimane in parte oscura, almeno per quanto riguarda le loro origini (G. Delmarcel, in *Gli arazzi dei Gonzaga* 2010, pp. 66-77, n. 5).

La vicenda ha un prologo a Roma, dove Raffaello e i suoi collaboratori prepararono nel 1514-1516 dieci cartoni per arazzi, che papa Leone X avrebbe esposto nella Cappella Sistina; i cartoni furono spediti a Bruxelles, dove Pieter van Aelst ne trasse altrettanti arazzi, inviati a Roma, mentre i cartoni rimasero nelle Fiandre e furono adoperati per la tessitura di ulteriori serie, anche dopo la morte di Van Aelst (forse non molto dopo il 1532). Una di queste tessiture successive fu acquistata dal cardinale Ercole Gonzaga (1505-1563). Quando? Certamente entro il 1557, poiché in quell'anno il porporato – che allora era anche vescovo di Mantova e inoltre reggeva il ducato per conto di Guglielmo Gonzaga, minorenni – fece testamento [cat. 1], ricordando i tessuti, che destinò alla cattedrale di San Pietro di Mantova, appena ristrutturata. L'acquisto di questa muta di arazzi palesava le ambizioni di Ercole, il quale sperava di essere eletto pontefice e dunque proponeva un parallelo tra la sua cattedrale, ricostruita sul modello del San Pietro costantiniano di Roma, e la Cappella Sistina.

Inoltre, la scelta dovette essere influenzata dalla straordinaria fama che accompagnava gli arazzi di Raffaello, il quale

aveva rivoluzionato questa tecnica artistica con i tessuti vaticani, creando scene di inusitata monumentalità. Quale fosse la considerazione che circondava quei panni, ce lo lascia intuire una lettera indirizzata da Giovanni della Casa, nunzio a Venezia, al cardinale Alessandro Farnese a Roma, il 7 agosto 1546. Vi si legge dell'esame di un arazzo, del quale si era immaginata una provenienza dalla Cappella Sistina: «Ho visto il

1



razzo, il quale mi è riuscito goffissimo; vi è ben dell'oro e della seta assai, ma il disegno è francioso o todesco, alla antica, e non credo che vedessi mai Roma, nonché la Cappella» (Sherman 2003, II, p. 946). Siamo in anni in cui la serie vaticana, dispersa con

il Sacco di Roma del 1527, viene in parte ricomposta grazie a un paziente lavoro di ricerca dei singoli paramenti. A quell'altezza cronologica, quindi, gli arazzi nordici, tanto apprezzati fino a pochi anni prima, erano considerati fuori moda e quindi Ercole, acquistando i tessuti per Mantova, tenne ben presente questo nuovo metro di giudizio.

È dunque possibile che il cardinale abbia ottenuto gli arazzi raffaelleschi intorno al 1552, anno in cui provvedeva all'arredo del duomo, quasi concluso, per quanto riguarda le pale



d'altare. La nostra serie di arazzi è formata da nove pezzi: rispetto alla serie vaticana, manca il *San Paolo in carcere*. È difficile immaginare la disposizione pensata degli arazzi in duomo, ammesso che vi fosse un preciso

progetto: le ombre sulle cornici interne delle scene centrali sembrano riprendere, con buona fedeltà, quelle degli arazzi vaticani, senza indiziare alcun rapporto preciso con l'architettura della cattedrale mantovana, senza suggerire un preciso ordine espositivo dei nove arazzi.

Con un successivo testamento del 2 marzo 1563 [cat. 2], Ercole lasciò invece a suo nipote Guglielmo Gonzaga (1550-1587), divenuto duca a pieno titolo, «le tapezarie nominate delli Atti delli Apostoli, per honorare la Chiesa di S. Barbara, novamente da Sua Ecc. eretta». Guglielmo a sua volta legò i tessuti a quella basilica nel 1569. In Santa Barbara gli arazzi furono usati «nelle feste di cappella» (Donesmondi 1616, p. 214) [cat. 3] e nel 1763 fu notato che «Nelle funzioni principali di essa Chiesa si espongono ad adornarla nove pezzi d'arazzo, rappresentanti gli atti degli Appostoli» (Cadioli 1763, p. 24). Alla fine del Settecento i nove arazzi erano però in cattivo stato di conservazione; nel 1776 il sovrintendente del Palazzo Ducale, Antonio Maria Romenati, li ebbe dal Capitolo di Santa Barbara in cambio di stoffe di nessun pregio artistico.

Le *Storie dei santi Pietro e Paolo* sono caratterizzate da una monumentalità sino ad allora mai tentata negli arazzi, già concepiti come decorazioni parietali prive di profondità e di

natura seriale. Raffaello invece ideò animate scene ambientate all'aperto, tanto nella natura quanto in piazze cittadine, o al chiuso, ma in ogni caso in spazi abitabili e misurati dall'agire magniloquente degli apostoli, dalla prospettiva, con la concezione compositiva delle Stanze Vaticane, con rimandi all'Antico e una dominante aura classica.

Gli arazzi di Palazzo Ducale differiscono da quelli della Cappella Sistina per alcuni dettagli – come l'inserimento di alcuni particolari di sapore puramente decorativo, tra cui gli elementi vegetali che colmano, negli angoli, spazi lasciati vuoti nei cartoni di Raffaello – e per le bordure, ossia le fasce di contorno, decorate anch'esse, che incorniciano ai lati e in basso l'ampia scena centrale degli arazzi mantovani. Il perimetro più esterno è invece una stretta fascia blu, la cimosa, su cui sono tessute le iniziali degli arazzieri (fig. 1: dettaglio de *La conversione del proconsole*) e anche la “marca” della città di produzione: nel nostro caso, Bruxelles.

Gli arazzi di Raffaello in Vaticano hanno solo la bordura inferiore, che sembra una specie di “predella”; le *Storie dei santi Pietro e Paolo* in Palazzo Ducale hanno invece tre bordure. Queste bordure a volte “completano” il significato dell'arazzo, come per gli arazzi raffaelleschi in Vaticano, ma altre volte sembrano combinate in maniera del tutto casuale. Le due fasce verticali, talvolta speculari e talaltra invece diverse, sono in parte riprese da Raffaello; le bordure orizzontali, invece, hanno un'origine differente.

Queste bordure “miste” degli arazzi di Ercole Gonzaga, in parte raffaellesche e in parte no, compaiono identiche in altre serie di arazzi con le *Storie dei santi Pietro e Paolo* (per esempio le tessiture di Madrid, Patrimonio Nacional), ma an-

che nelle *Storie di Adamo ed Eva* di Monaco di Baviera, nelle *Storie di Mosè* di Vienna, nelle *Storie di Annibale* a Monaco e a Firenze; persino nell'*Aglauro ed Erse* del Metropolitan Museum di New York, a testimoniare una fortuna di queste “cornici” indipendente dal soggetto del riquadro principale.

Non sappiamo quando queste nuove bordure “miste” abbiano fatto la loro prima apparizione, ma esse divennero presto dei *clichés* di tappezzeria; la loro presenza negli arazzi di Ercole Gonzaga (1550 circa) è tra le prime, ma certamente non la prima. Si suppone che esse siano comparse per la prima volta in una serie di arazzi acquistati nel 1534 dal re di Francia Francesco I – ma questi tessuti andarono perduti durante la rivoluzione francese –, oppure in una tessitura acquistata nel 1542 da Enrico VIII re d’Inghilterra e andata anch’essa, purtroppo, perduta (nel 1945 a Berlino).

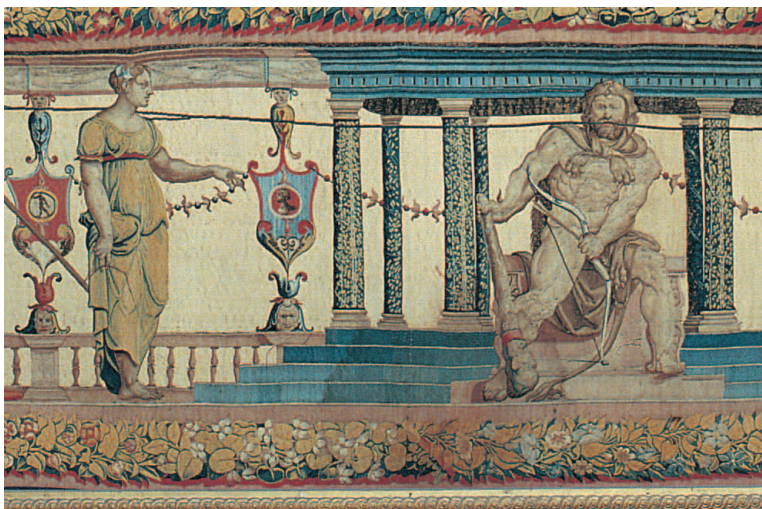
L’ipotesi che le bordure inferiori abbiano fatto la loro prima comparsa in una serie di arazzi tessuti per il re di Francia, sarebbe avallata dal fatto che tra le tante figure allegoriche o mitologiche rappresentate, compare anche Ercole. È improbabile che il semidio alluda a Ercole Gonzaga, l’acquirente della serie, perché queste bordure orizzontali dovevano già essere in produzione e perché gli arazzi ora a Mantova furono tessuti per un committente indistinto e poi personalizzati con lo stemma del cardinale mantovano, poiché lo stemma stesso risulta cucito sopra l’arazzo (fig. 2: dettaglio de *La lapidazione di santo Stefano*).

Gli umanisti francesi consideravano l’immagine di Ercole un simbolo dell’Eloquenza (fig. 3: dettaglio della bordura de *Il sacrificio a Listra*): un prototipo gallico da contrapporre all’Ercole libico, figura iconografica legata a Carlo V. Il sog-

getto della bordura potrebbe dunque rispecchiare una scelta iconografica fatta per un'edizione tessuta per il re Francesco I, l'Ercole gallico.

Quindi, a chi spetta l'invenzione delle bordure orizzontali, messe in dialogo con le invenzioni raffaellesche? Nessun dubbio che le abbia disegnate un artista nordico e al proposito ricordo la proposta di identificarne l'autore in Jan van Scorel (Schoorl 1495-Utrecht 1562) (S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 248-255, n. 32). Questo artista fu in un certo senso erede di Raffaello, in quanto conservatore della collezione del Belvedere a Roma sotto papa Adriano VI, e autore di opere impregnate di cultura italiana. Sembra lecito ipotizzare che il disegno delle nuove bordure da affiancare alle invenzioni raffaellesche sia stato affidato a un artista come Van Scorel, che godeva di grande notorietà e offriva garanzie di omoge-

3



neità rispetto ai meravigliosi soggetti di Raffaello.

Gli arazzieri coinvolti nella tessitura degli arazzi mantovani sono tre, contrassegnati dalle rispettive marche, tessute sulle cimose (le fasce perimetrali blu, oggi nascoste dalle cornici). A due di essi si può restituire un'identità anagrafica precisa – si tratta di Jan van Tieghem e di Frans Ghieteels – mentre un terzo arazziere rimane ignoto ed è pertanto noto come “Maestro della marca geometrica”. Le loro “firme”, ossia le marche, sono distribuite sui nove arazzi in maniera tale da farci ritenere che essi collaborassero, ma che non lavorassero assieme su tutti i tessuti.

Stefano L'Occaso

Bibliografia essenziale: G. Delmarcel, in *Gli arazzi dei Gonzaga* 2010, pp. 66-77, n. 5; S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 248-255, n. 32

Opere esposte:

1. *Testamento di Ercole Gonzaga*, Mantova, 1 novembre 1557, mm 300 × 215. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Notarile*, Notaio Gerolamo Cizzoli, busta 784, cc. 21-35
2. *Testamento di Ercole Gonzaga*, Mantova, 2 marzo 1563, mm 290 × 200. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 333, cc. 267-271.
3. Ippolito Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova del R. P. F. Ippolito Donesmondi minore osservante*, Mantova, Presso Aurelio e Lodovico Osanna fratelli stampatori ducali, 1616, 20 × 15 cm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale



L'acquisto dei nove arazzi da parte del cardinale Ercole fu l'apice di un rapporto tra i Gonzaga e Raffaello, che merita di essere raccontato.

I Gonzaga “corteggiarono” a lungo Raffaello e vale la pena ripercorrere in breve i rapporti che legarono l'artista alla città e ai signori di Mantova. Sono rapporti che emergono perlopiù da documenti d'archivio, che non si limitano dunque alla “sola” lettera a Leone X [cat. 10], la quale merita un discorso a parte. Attraverso questi documenti, che sono solo una selezione tra quelli possibili, si coglie un continuo interesse della corte dei Gonzaga per l'opera di Raffaello, il quale tuttavia non visitò mai la città padana.

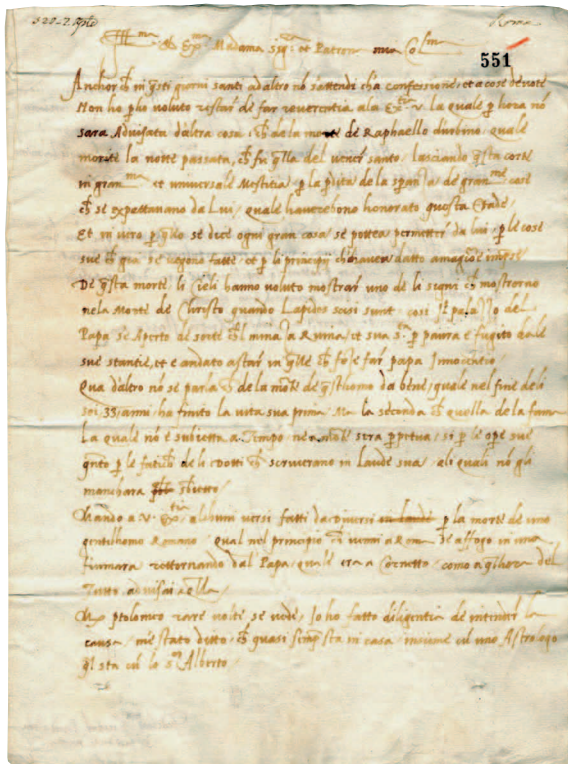
Le prime notizie dell'Urbinate raggiunsero Mantova quando egli era un artista affermato e, a Roma, stava dipingendo le Stanze Vaticane. Il 16 agosto del 1511, un inviato gonzaghesco a Roma, Giovan Francesco Grossi detto il Grossino, scriveva una lettera a Isabella d'Este che qui esponiamo [cat. 4]. Da questa lettera non solo veniamo a sapere che il papa, Giulio II, vuole che Federico II venga ritratto «in una camera che fa depinzer in Palazzo», ma apprendiamo anche del disvelamento di metà della volta della Cappella Sistina, che viene attribuita allo stesso Raffaello!

Nel 1513 il marchese Francesco Gonzaga sollecitava l'invio da Roma di un ritratto dipinto da «messer Rafaello» e raffigurante suo figlio Federico II, che allora era a Roma, “ostaggio” del Papa. Nel 1515 Isabella inviava nella Città Eterna una tela per il tramite di Baldassarre Castiglione, per ottenere un dipinto del grande artista [cat. 5]: oltre alla tela, inviava «il lume e le misure», incautamente accettando che Raffaello potesse dipingerla «con sua commodità, certificandolo però che quanto più presto ni

servirà, tanto più ni serà grato»; non avrebbe mai più ricevuto l'opera richiesta, non avendo i mezzi o il potere per costringere un artista già tanto celebre a consegnare con celerità. In quegli stessi anni si pone anche il tentativo da parte di Gregorio Cortese, abate del monastero di San Benedetto in Polirone, di condurvi a lavorare Raffaello, invitandolo ad affrescare il refettorio; tentativo senza frutti, poiché difficilmente Raffaello avrebbe abbandonato il grande cantiere delle Stanze Vaticane nel quale era allora impegnato.

Nel 1516 Francesco II Gonzaga di nuovo bussò idealmente alla porta dell'Urbinate, per ottenere un disegno rappresentante l'elefante Annone [cat. 6], ma l'interesse del marchese sembra più diretto al raro soggetto che alla mano dell'artista. Il Gonzaga morì il 29 marzo 1519 e poco dopo suo figlio Federico II commissionò a Raffaello il progetto per una tomba, che fu spedito a Mantova il 3 giugno 1519 [cat. 7]. Il progetto ci è noto da un disegno del Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 1420) ed è di mano dello stesso Raffaello o di un suo allievo, forse Giovan Francesco Penni. Il foglio ci mostra un mausoleo di grandi proporzioni, con in cima la statua equestre di Francesco II, celebrato per le sue doti militari. Il marchese defunto nel disegno monta a cavallo in cima a un monumento a gradoni, con la destra levata secondo l'iconografia del *pacator orbis* ispirata al *Marco Aurelio* oggi in Campidoglio.

Alla marchesa Isabella d'Este è indirizzata la famosa lettera del 7 aprile 1520 che annuncia la morte di Raffaello [cat. 9, fig. 4], avvenuta il giorno prima e accompagnata da "prodigi": un terremoto avvenuto a Roma avrebbe dimostrato come anche la terra fosse straziata dal dolore per la perdita di tanto genio. La morte di Raffaello viene addirittura paragonata a quella del Redento-



re: «questa notte li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrorono nela morte de Christo quando lapides scisi sunt; così il palazzo del Papa s'è aperto de sorte che 'l minaza ruina»; viene persino detto che Raffaello morì a 33 anni (mentre ne aveva 37), per rimarcare questo

parallelo. La lettera è forse la più toccante testimonianza circa la morte dell'Urbinate, dal quale tutti, a partire dal Papa, si aspettavano «grandissime cose».

La ricezione dell'arte di Raffaello a Mantova fu in quegli anni un fenomeno elitario, limitato alla stretta cerchia dei Gonzaga e al frustrato tentativo dell'abate polironiano. Federico II, il quale aveva a lungo vissuto nell'Urbe, fu il primo a indicare con decisione la «via romana» per lo sviluppo delle arti a Mantova, prima suggerendo echi raffaelleschi e poi trovando una precisa risposta alle sue aspirazioni in Giulio Romano. Proprio all'inizio degli anni Venti troviamo infatti le prime tracce di un concreto interesse, da parte degli artisti locali, per l'ormai defunto Raffaello. Nel 1521 l'artista di corte Lorenzo Leonbruno fu mandato «a

vedere quelle cose antique et moderne belle de Roma; et tra le altre le opere di Michel Angelo, et quelle del già Raphaele da Urbino [...] acciò ch'el ritorni bene instrutto et pieno di cose da imitare» (Ventura 1995, p. 258, doc. 44). Il frutto – in verità ancora acerbo – di questo viaggio di studi, si coglie nella Scalcheria affrescata nel 1522-1523 per Isabella d'Este, al piano terreno della Corte Vecchia.

Anche in un ambiente dipinto per Federico II all'incirca in quegli anni, la stanza dello Zodiaco nel Castello di San Giorgio (1525 ca.), fu tributato omaggio a Raffaello: un Apollo lì affrescato (fig. 5) deriva da quello che compare nell'incisione del *Parnaso* di Marcantonio Raimondi, dall'Urbinate; qualche ripresa da sue opere, forse per il tramite delle stampe che già diffondevano le sue invenzioni, si nota anche nella cappella Carloni al santuario delle Grazie di Curtatone, tra gli affreschi di ambito leonbrunESCO lì dipinti entro il 1525 (L'Occaso 2007, pp. 66-67). Altra palese citazione raffaellesca si coglie in Santa Maria del Gradaro, in una *Ultima Cena* affrescata in una lunetta, tratta da una scena dipinta nelle Logge Vaticane. Infine, nel 1524 giunse a Mantova l'allievo prediletto di Raffaello: quel Giulio Romano che avrebbe trasformato Mantova in una nuova Roma.

A Mantova, in definitiva, non accadde nulla di paragonabile a quanto avvenne in altre città: come Bologna, a esempio, dove l'arrivo della pala raffigurante l'*Estasi di santa Cecilia* (1515 ca.) provocò una rivoluzione nel corso dell'arte. Nella città dei Gonzaga mancarono infatti capolavori del Sanzio esposti in luoghi pubblici e quando questi giunsero alla metà del XVI secolo – alludo naturalmente ai nostri arazzi – gli artisti locali avevano già assimilato e superato il dettato di Raffaello.

Stefano L'Occaso



Bibliografia essenziale: Shearman 2003, *ad indicem*; L'Occaso 2007, pp. 66-67

Opere esposte:

4. Grossino a Isabella d'Este, Roma, 16 agosto 1511, 290 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 859, c. 258
5. Isabella d'Este a Baldassarre Castiglione, Mantova, 30 novembre 1515, 320 × 220 × 20 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 2996, copialettere n. 32, c. 57
6. Carlo Agnello a Francesco II Gonzaga, Roma, 30 marzo 1516, 285 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 863, cc. 278-279
7. Baldassarre Castiglione a Federico II Gonzaga, Roma, 3 giugno 1519, 290 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 864, cc. 39-40
8. Baldassarre Castiglione a Isabella d'Este, Roma, 16 giugno 1519, 290 × 220 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 1895, cc. 117-118
9. Pandolfo Pico a Isabella d'Este, Roma, 7 aprile 1520, 290 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, busta 864, cc. 551-552

[illegible]

Il manoscritto, non datato, è la minuta di un testo destinato alla pubblicazione, afferente al genere letterario dell'epistola, in forma di introduzione e dedica al papa di una raffigurazione di Roma antica e dei suoi principali monumenti archeologici, elaborata sulla base di una innovativa metodologia di rilievo. Il testo si snoda per sedici facciate interamente scritte, corrette e interpolate da Baldassarre Castiglione, cui ne seguono altre cinque, sempre della stessa mano, contenenti una scaletta generale e frammenti di alcune parti.

Il contenuto del documento, in cui un autore parla in prima persona, si articola in tre parti.

Nella prima ci si rivolge al pontefice muovendo dal paradosso che quanto resta dell'antica Roma fa pensare che i testi degli autori classici siano frutto di mera fantasia. Ma chi, come l'autore, è stato attento ricercatore dei ruderi antichi e li ha misurati e studiati, conseguendo una buona conoscenza dell'architettura antica, non può che invocare pietà per ciò che resta di questa nobile patria, sottoposta agli insulti del tempo e ai barbari, ridotta a "cadavero" dopo essere stata regina del mondo. E come se non bastasse, gli stessi pontefici contribuiscono a perpetrare il danno, continuando a demolire templi antichi, statue e archi per costruire nuovi palazzi, facendo calce e materiale da costruzione dei marmi e delle vestigia di quel glorioso passato. Dopo avere ricordato che dal tempo della sua venuta in Roma, or sono quattro anni (undici secondo una correzione della minuta) sono stati demoliti diversi monumenti antichi, l'autore esorta il pontefice ad «haver cura che quello poco che resta di questa antiqua madre de la gloria e grandezza italiana ... non sii estirpato e guasto dalli maligni et ignoranti», e lo invita a lasciar vivo il paragone con gli antichi, cercando anzi di egua-

gliarli e superarli facendosi portatore di pace tra i principi cristiani. Nella seconda parte l'autore giustifica la scelta degli edifici esemplari che intende rappresentare tracciando un excursus storico e stilistico dell'architettura articolato in tre maniere. Un primo periodo è rappresentato dalle testimonianze dei monumenti antichi e antichissimi, fino alle invasioni barbariche; un secondo tempo corrisponde alla Roma dominata dai Goti fino al secolo successivo; e infine una terza maniera si estende fino alla sua contemporaneità, quando le costruzioni non possono dirsi belle come quelle antiche, ma neppure goffe come quelle barbariche. Secondo il giudizio tecnico ed estetico dell'autore l'apogeo è rappresentato dall'architettura dall'età romana e tardo antica, benché ormai la letteratura, la scultura e la pittura cominciassero a declinare. A titolo di esempio, a fronte di un giudizio positivo circa le forme e i canoni architettonici dell'arco di Costantino, egli definisce invero «sciocchissime, senza arte o bontade alcuna» le sculture che lo decorano, mostrando tuttavia di distinguere i rilievi risalenti all'età di Traiano e Marco Aurelio. Parimenti sottolinea che con l'avvento dei barbari anche le tecniche costruttive caddero in decadenza, prevalendo l'uso della pietra cotta, degli archi a sesto acuto e, nel gusto decorativo, qualche «figurino aranichiato, e mal fatto per mensola a sostenere un travo e animali strani e figure e fogliami goffi e fòr d'ogni raggion naturale». A fronte del giudizio di decadenza dell'architettura medievale egli rievoca la solidità e la bellezza dell'architettura romana, basata sulla forma naturale dell'arco a tutto sesto e del cerchio, quale è descritta nella trattatistica e in Vitruvio.

Dopo questo excursus storico-artistico ha inizio la terza parte del testo, quella più propriamente tecnica, contenente le linee

Roma antica non poteva essere ricondotto a un letterato, ma un artista e architetto come Raffaello Sanzio. La paternità intellettuale dell'Urbinate fu sancita nel corso dell'Ottocento da parte di studiosi e intellettuali che considerarono il testo tra quelli fondanti i principi di tutela e salvaguardia del patrimonio culturale nazionale dello Stato, valori in seguito confluiti nell'articolo 9 della Costituzione italiana. Risale infatti al 1802 l'evocazione delle figure di Raffaello e Leone X in uno dei capisaldi della legislazione di tutela dei beni storico-artistici: il chirografo di papa Pio VII, a seguito del quale Antonio Canova fu nominato Ispettore Generale delle Antichità e delle Arti dello Stato della Chiesa.

Intorno al 1910 Vittorio Cian riscopriva la minuta autografa tra le carte degli eredi Castiglioni, ma fu lo storico dell'arte Adolfo Venturi a divulgarne la fama nel saggio *La lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica* del 1918.

Il manoscritto è stato oggetto di approfonditi studi e pubblicazioni da parte di Francesco Paolo Di Teodoro, il quale, avvalendosi del confronto filologico con altri testimoni e alla luce di accurati riscontri, ne colloca la redazione tra il settembre e il novembre del 1519, un anno prima della morte di Raffaello. Diversamente da John Shearman, il quale ne anticipa una prima stesura al 1516, più a ridosso della frequentazione tra il letterato e l'artista mirabilmente attestata dal celeberrimo ritratto. La stessa coautorialità del testo, secondo la quale si ritiene di attribuire la completa paternità intellettuale dei contenuti a Raffaello Sanzio e la sola rielaborazione formale a Baldassarre Castiglione, è stata recentemente messa in discussione dallo storico della letteratura Amedeo Quondam, e non è escluso che altri contributi possano apportare nuovi elementi alla discussione critica.

Nel 2016, a seguito dell'acquisto da parte della Direzione Generale Archivi, il documento è pervenuto nella disponibilità dello Stato italiano, assieme ad un ultimo nucleo di libri, carteggi e abbozzi del *Cortegiano* fino ad allora custodito dagli eredi Castiglioni, ed è attualmente conservato presso l'Archivio di Stato Mantova, assieme al resto dell'archivio familiare, pervenuto per acquisizioni successive tra il 1940 e il 2011.

Luisa Onesta Tamassia

Bibliografia essenziale: Di Teodoro 2003; Shearman 2003, pp. 500-545, doc. 1519/70; Di Teodoro 2020.

**10. Raffaello e Baldassarre Castiglione,
*Lettera a papa Leone X, s.d. [1519]***

Manoscritto cartaceo costituito da 6 carte (220 × 290 mm circa), ripiegate a formare un fascicoletto non rilegato di 24 facciate, di cui 21 scritte e 3 bianche.

Mantova, Archivio di Stato, *Acquisto Castiglioni (2016)*, busta 2, n. 12



Dopo due secoli di uso come apparati decorativi all'interno della basilica di Santa Barbara, alla fine del Settecento gli arazzi raffaelleschi si presentavano in un pessimo stato di conservazione. Come rivelano le guide e altre testimonianze, i tessuti venivano appesi in occasione delle principali funzioni liturgiche per decorare le cantorie, il coro e la parte superiore dell'ingresso e questo loro continuo utilizzo ne determinò una rapida usura. Per questa ragione nel 1776 il Capitolo di Santa Barbara propose al Palazzo Ducale la cessione della serie in cambio di una quantità di damasco nuovo per addobbare l'edificio religioso, ottenendo una risposta positiva [cat. 11]. Così quei «nove pezzi di vecchi arazzi», di cui era bene nota l'origine raffaellesca [cat. 12], entrarono nella reggia mantovana, non più come elementi d'uso ma come opere d'arte da esporre e ammirare.

Tuttavia passarono tre anni prima che fosse individuata una degna sistemazione per gli arazzi. Nel 1779 si decise di allestirli in alcuni ambienti in Corte Vecchia appartenenti all'appartamento Verde, un'area rinnovata dal duca Guglielmo Gonzaga intorno al 1580, e si diede avvio a una serie di lavori di rinnovamento su progetto dell'architetto Paolo Pozzo e con la supervisione del soprintendente del Palazzo Ducale Antonio Maria Romenati (Intra 1888).

Le condizioni dei tessuti rendevano necessario un restauro, che fu prima eseguito su due pezzi e poi esteso a tutta la serie. Per questo compito fu scelta Antonia Carrè Lorenzini, moglie del magazziniere di Palazzo Ducale, la quale si valse dell'aiuto di altre «ricamatrici», che furono all'opera tra il 1779 e il 1781 [cat. 13] (S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, p. 248). La Carrè Lorenzini ricevette molte lodi per il suo intervento; tra queste è



da citare un sonetto encomiastico composto da Luigi Bulgarini, che le riconosce il merito di aver riportato «al primo onor le belle tele dal tempo insultator corrose» [cat. 14] (Luzio 1913, pp. 75, 106-107).

I principali artisti dell'Accademia mantovana furono coinvolti nel rinnovamento di quello che d'ora in avanti sarebbe stato denominato appartamento degli Arazzi. L'apparato predisposto prevede uno stretto dialogo tra pittura, stucchi, inserti lignei e interessa tutti gli elementi dell'arredo, dai soffitti alle pareti, fino al pavimento, che viene rifatto con la tecnica del "battuto veneziano". Le decorazioni si ispirano all'Antico e alla produzione raffaellesca e riprendono, in particolare, motivi dalle terme di Tito e dalle Logge Vaticane, che proprio alla fine del Settecento stavano riscuotendo un rinnovato successo tramite le incisioni (Tellini Perina 2003, pp. 324-328). Per gli stucchi al di sopra delle porte ci si rifà invece a rilievi antichi presenti nelle collezioni del Palazzo Ducale. Con la sua omogeneità, l'appartamento degli Arazzi diventa una celebrazione di Raffaello e della sua arte eterna, che recupera l'Antico e si costituisce come fonte inesauribile di ispirazione per gli artisti di tutte le generazioni. Il pittore Felice Campi, interpellato dopo un tentativo fallito di coinvolgere il milanese Andrea Appiani, eseguì dei «pezzi d'arazzo finto», ovvero dei dipinti a tempera su tela a imitazione dei tessuti (fig. 7: *Gesù scende nel limbo*), destinati a completare le tre stanze in cui sarebbero state appese le opere raffaellesche, come anche il passetto tra il primo e il secondo ambiente e la sala dello Zodiaco che precede l'appartamento (L'Occaso 2011, pp. 408-409) [cat. 15]. Per le proprie composizioni Campi riprese i modelli di Raffaello per la serie di arazzi della *Scuola Nuova*, commissionata da Francesco I re di Francia nel 1519



per essere donata al pontefice Leone X. Gli altri ornati pittorici furono realizzati da Giovan Battista Marconi [cat. 16], mentre gli stucchi si devono al ticinese Stanislao Somazzi [cat. 17]. All'interno delle nuove stanze, gli arazzi vengono allestiti con un particolare sistema espositivo, simile a quello adottato per le tele dipinte (fig. 8: sala delle Imperatrici). I tessuti sono inchiodati a telai lignei, a loro volta fissati a parete lungo il lato superiore tramite cerniere che permettono di sollevarli. Infine delle cornici lignee dorate sono poste a riquadrare gli arazzi. Questo sistema si differenzia da quello comunemente adottato nei secoli precedenti, che prevedeva invece di lasciare libero l'arazzo e di fissarlo soltanto lungo il margine superiore.

Michela Zurla

Bibliografia essenziale: Luzio 1913; Tellini Perina 2003; S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 248-255, n. 32

Opere esposte:

11. Carlo Firmian al barone De Montani, Milano, 3 settembre 1776, 304 × 218 mm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio storico*, busta 2, fascicolo *Mobili artistici. Quadri e sculture. Arazzi*, c.n.n.

12. *Descrizione dei 9 pezzi d'arazzo*, s.d. [1776], 312 × 209 mm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio storico*, busta 2, fascicolo *Mobili artistici. Quadri e sculture. Arazzi*, c.n.n.

13. *Distinta dei certificati di pagamento ad Antonia Carrè Lorenzini per le ricamatrici*, 1780, 310 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Scalcheria*, busta 74, c.n.n.

14. Luigi Bulgarini, *Sonetto encomiastico per Antonia Carrè Lorenzini*, 1780, 320 × 220 × 10 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Fondo D'Arco*, busta 150, c. 11 v

15. Felice Campi, *Nota delle spese per la decorazione dell'appartamento degli Arazzi*, Mantova, 4 aprile 1780, 230 × 175 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Magistrato Camerale Antico, Fondi Camerali. Palazzo Ducale (1752-1786)*, busta 358, c.n.n.

16. Giovanni Battista Marconi, *Nota delle spese per la decorazione dell'appartamento degli Arazzi*, Mantova, 4 aprile 1780, 265 × 190 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Magistrato Camerale Antico, Fondi Camerali. Palazzo Ducale (1752-1786)*, busta 358, c.n.n.

17. Stanislao Somazzi, *Nota delle spese per la decorazione dell'appartamento degli Arazzi*, Mantova, 4 aprile 1780, 310 × 215 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Magistrato Camerale Antico, Fondi Camerali. Palazzo Ducale (1752-1786)*, busta 358, c.n.n.



Vicende degli arazzi tra Otto e Novecento

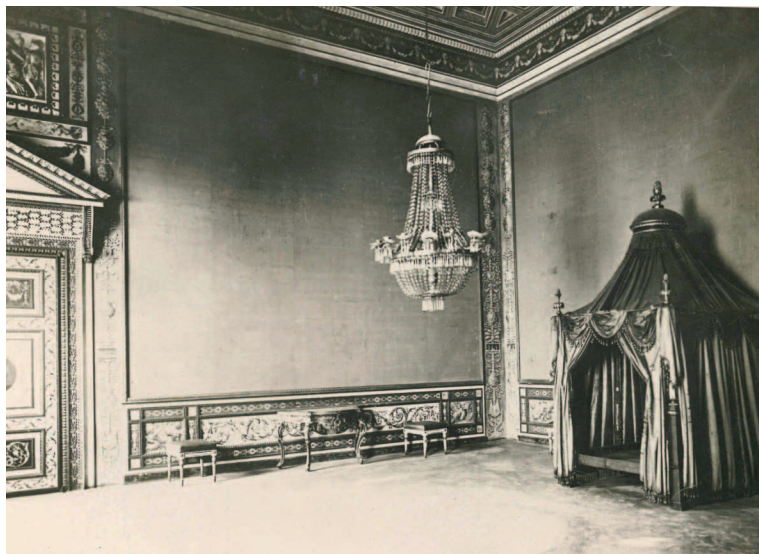
Nel maggio 1866 l'imperatore Francesco Giuseppe d'Austria dava ordine di trasferire a Vienna "interinalmente" alcuni arazzi conservati nel Palazzo Ducale di Mantova al fine di esporli presso il Museo delle Arti e dell'Industria, inaugurato nel 1864 [cat. 18]. Oggetto dello spostamento, che si connotava fin da subito come un evento di durata temporanea, erano i nove arazzi tratti dai cartoni di Raffaello e sei pezzi fiamminghi rappresentanti «diversi baccanali olandesi, paesaggi e caccie» [cat. 19], giunti in Palazzo nel 1777 e collocati nel cosiddetto appartamento dell'Imperatrice (Luzio 1913, p. 72). Le operazioni furono svolte con sollecitudine e nell'ottobre del medesimo anno sette casse con i suddetti beni giungevano nella capitale austriaca.

Nelle intenzioni originali, la destinazione degli arazzi mantovani non doveva essere soltanto il recente Museo delle Arti e dell'Industria: si desiderava, infatti, presentare le opere anche all'Esposizione Universale, in programma a Vienna già nel 1866 ma svoltasi soltanto nel 1873. Purtroppo non abbiamo ulteriori testimonianze riguardo l'effettiva esposizione dei tessuti in queste due sedi. Ciò che sappiamo è che prima del 1884 gli arazzi furono trasferiti in un edificio annesso al castello di Schönbrunn, in cui erano state raccolte le collezioni tessili della casa reale (Birk 1884, pp. 214-215). In questo sito le opere erano probabilmente appese tramite ganci posti sul lato superiore, come è stato ipotizzato osservando una serie di fori ancora presenti (S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, p. 250). A testimoniare la loro permanenza nella capitale austriaca restano anche le etichette apposte sul retro che recano il numero di inventario e la descrizione dei pezzi (fig. 9: retro della *Consegna delle chiavi*). L'allontanamento della serie raffaellesca dal Palazzo Ducale non



lasciò indifferente la città di Mantova, tanto più dopo che i più recenti accadimenti storici l'avevano vista passare al neonato Regno d'Italia nell'ottobre del 1866. Già nel 1873, e ancora nel 1875, Foratini, allora amministratore e custode dei Reali Palazzi, scriveva all'Intendenza di Finanza per sollecitare la restituzione delle opere all'indomani della chiusura dell'Esposizione Universale. Nel 1901 la questione salì nuovamente agli onori della cronaca con un'interrogazione parlamentare da parte dell'onorevole Rocca, che chiamò in causa il Ministero degli Affari Esteri e quello dell'Istruzione Pubblica, anche in questo caso però senza alcun successo. Nel frattempo nel Palazzo Ducale ci si rassegnava a una più lunga assenza degli arazzi e nel 1900 si provvedeva a rivestire i telai lignei rimasti privi dei tessuti con delle tele neutre, come testimonianza una foto storica dell'inizio del Novecento [cat. 20, fig. 10].

Le ragioni del contenzioso diplomatico ruotavano intorno alla proprietà delle opere. Mentre da Vienna si giustificava la detenzione dei beni sostenendo che fu Maria Teresa d'Austria ad acquistarli dalla basilica di Santa Barbara, dal fronte opposto si



ribatteva che l'Ufficio Camerale di Mantova aveva operato con piena autonomia finanziaria al momento dell'acquisizione, a seguito di un semplice nulla osta da parte della casa regnante, e che, di conseguenza, il Palazzo Ducale era il legittimo proprietario. La questione fu chiarita grazie alle ricerche Alessandro Luzio, che fecero luce sulla documentazione sette-ottocentesca relativa agli arazzi in un fondamentale studio apparso negli "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana" (Luzio 1913). A seguito di queste scoperte, la rivendicazione delle opere raffaellesche riprese con maggiore vigore e rientrò nelle trattative di pace all'indomani della conclusione della Prima Guerra Mondiale. A guidare la missione incaricata del recupero delle opere illecitamente detenute dall'Austria fu scelto Ettore Modigliani, allora soprintendente di Brera, ma un ruolo di primo piano fu svolto da Guglielmo Pacchioni, ispettore di Palazzo Ducale [cat. 21] (Pacchioni 1922). Frutto di questi negoziati fu il rientro a Mantova degli arazzi nel marzo 1919 e il loro riallestimento all'interno dell'appartamento in Corte Vecchia. I tessuti furono rimontati sui telai originali – con il supporto del tappeziere

Zeffirino Oliva (S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, p. 250) – e soltanto uno di questi, probabilmente quello raffigurante la *Pesca miracolosa*, necessitò di un intervento di restauro e di sostituzione della fodera, compiuto dalla “ricamatrice” Maddalena Vanini.

Il tanto atteso ritorno di questi capolavori fu celebrato con un'esposizione organizzata dal soprintendente di Palazzo Ducale Alessandro Da Lisca insieme al Sindaco di Mantova Cerato, con l'ausilio di un apposito comitato, e inaugurata il primo giugno 1919 [cat. 22] (L'Occaso 2016, pp. 77-78). Per il pubblico fu l'occasione per rivedere gli arazzi ricollocati e, allo stesso tempo, per entrare nuovamente nelle sale di Palazzo Ducale rimaste chiuse a causa degli avvenimenti bellici. A memoria di questo evento fu pubblicato un breve testo dedicato agli arazzi con le riproduzioni dei singoli pezzi eseguite dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo [cat. 23].

L'intera serie fu in seguito presentata a Roma alla *Mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria* curata dal già citato Modigliani e allestita nelle sale di Palazzo Venezia a partire dal dicembre 1922 (*Catalogo degli oggetti d'arte* 1923). Si trattava di un momento di particolare importanza per l'Italia uscita dalla guerra, nel quale il patrimonio artistico riacquisito si caricava di profonde valenze patriottiche e diventava simbolo delle speranze dell'intera nazione.

Michela Zurla

Bibliografia essenziale: Luzio 1913; S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 248-255, n. 32

Opere esposte:

18. A. Prato all'Ufficio di Custodia dei Palazzi di Corte in Mantova, Mantova, 11 maggio 1866, 297 × 203 mm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio storico*, busta 2, fascicolo *Mobili artistici. Quadri e sculture. Arazzi*, c.n.n.

19. *Distinta e descrizione degli arazzi sul disegno di Raffaello Sanzio*, s.d. [1866], 341 × 220 mm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio storico*, busta 2, fascicolo *Mobili artistici. Quadri e sculture. Arazzi*, c.n.n.

20. *Sala dell'Aquila nell'appartamento degli Arazzi*, foto storica, 1900-1919, 16,5 × 23 cm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio fotografico*, n.n.

21. Guglielmo Pacchioni al sindaco di Mantova, Mantova, 7 luglio 1917, 308 × 210 mm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, *Archivio storico*, busta 2, fascicolo *Mobili artistici. Quadri e sculture. Arazzi*, c.n.n.

22. *Lettera dattiloscritta di invito all'inaugurazione della mostra degli arazzi raffaelleschi*, Mantova, 24 maggio 1919, 290 × 220 mm. Mantova, Archivio di Stato, *Scalcheria*, busta 186, c.n.n.

23. *Gli arazzi resi dall'Austria vinta*, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, s.d. [1919], 14 × 19 cm. Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale

Bibliografia citata

Birk 1884

E. von Birk, *Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer, Tapeten und Gobelins. (Fortsetzung und Schluss)*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", II, 1884, pp. 167-220

Cadioli 1763

G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella Città di Mantova, e ne' suoi Contorni*, Mantova 1763

Catalogo degli oggetti d'arte 1923

Catalogo degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma, a cura di E. Modigliani, Roma 1923

Di Teodoro 2003

F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, San Giorgio di Piano (Bologna) 2003

Di Teodoro 2020

F.P. Di Teodoro, *Lettera a Leone di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze 2020

Donesmondi 1616

I. Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova del R. P. F. Ippoli-*

to Donesmondi minore osservante, Mantova 1616

Francesconi 1799

D. Francesconi, *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*, Firenze 1799

Gli arazzi dei Gonzaga 2010

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, a cura di G. Delmarcel e C.M. Brown, Milano 2010

Intra 1888

G.B. Intra, *La Reggia Mantovana sotto la prima dominazione austriaca*, in "Archivio Storico Lombardo", XV, 1888, pp. 473-490

L'Occaso 2007

S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 62-79

L'Occaso 2011

S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011

L'Occaso 2016

S. L'Occaso, *Mantova. La protezione del patrimonio artistico durante la Grande Guerra*, in *Salvare la memoria (la bellezza, l'arte, la storia)*, catalogo della mostra (Manto-

va, Museo Archeologico Nazionale, 24 marzo-5 giugno 2016), Mantova 2016, pp. 75-78

Luzio 1913

A. Luzio, *Contributo alla storia delle suppellettili del Palazzo Ducale di Mantova*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", n.s., VI, 1913 (1914), pp. 71-172

Pacchioni 1922

G. Pacchioni, *Le controversie artistiche e storiche nella pace con l'Austria*, in "Emporium", LV, n. 328, 1922, pp. 225-239

Quondam 2020

A. Quondam, *Ora basta con questa favola. Ancora sulla lettera che Raffaello non ha mai scritto*, edita in *Academia.edu* 2020

Restituzioni 2011

Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati. Quindicesima edizione, a cura di C. Bertelli, Venezia 2011

Serassi 1769-1771

P. Serassi, *Lettere del Conte Baldassar Castiglione, ora per la prima volta date in luce*, 2 voll., Padova 1769-1771

Settis 2020

S. Settis, *Modernità di Raffaello. Dalla Lettera a Leone X alla Costituzione italiana*, Roma 2020

Shearman 2003

J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003

Tellini Perina 2003

C. Tellini Perina, *Le decorazioni settecentesche*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 315-337

Ventura 1995

L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995

Venturi 1918

A. Venturi, *La lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica*, in "L'Arte", XXI, 1918, pp. 57-65

Volpi – Volpi 1733

G.A. e G. Volpi, *Opere volgari, e latine del conte Baldessar Castiglione*, Padova 1733

Raffaello, trama e ordito
Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova

Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova
24 ottobre 2020 – 7 febbraio 2021

Aperto da martedì a domenica
dalle 8.45 alle 19.15
chiuso: lunedì, 25 dicembre e 1 gennaio

Biglietto Castello di San Giorgio (con Camera degli Sposi),
Corte Nuova, Corte Vecchia, Museo Archeologico Nazionale € 13
Ridotto € 2

Biglietto Corte Nuova, Corte Vecchia, Museo Archeologico
Nazionale € 7
Ridotto € 2

Per ulteriori informazioni:
<https://www.mantovaducale.beniculturali.it>



Finito di stampare nel mese di ottobre 2020
da Publi Paolini, Mantova

