

30. Antonio da Pavia (Antonio da Canepanova)
(documentato a Mantova dal 1503 al 1527)
San Giovanni Battista fra sant'Agostino e il profeta Elia (?)
1514

La tela, firmata e datata 1514 in basso a destra «ANT DA PAVIA. P: MANTVA MCCCCCXIV», è l'unica opera datata dell'artista. Antonio da Pavia – Antonio da Canepanova (L'OCCASO 2011, p. 127), dal nome di un quartiere della città lombarda –, apparteneva a una famiglia documentata a Mantova nel secondo Quattrocento, il cui albero genealogico, tracciato da Carlo D'Arco (1857, II, p. 276) in modo non del tutto affidabile, necessiterebbe di accertamenti ulteriori. Il primo a essere documentato a Mantova è Michele da Pavia, pittore stipendiato da Ludovico III Gonzaga fra il 1458 e il 1465. A Mantova vivevano anche i suoi fratelli, Pirino, che nel 1481 è detto maestro e «[...] quondam patruus magistri Antonii» e Francesco. Quest'ultimo, detto Gerardino, risulta già morto in un documento dello stesso 1481 riguardante l'affitto di terreni dell'Ospedale ai suoi figli, il pittore Antonio e Bartolomeo, affitto rinnovato nel 1507. Recentemente Stefano L'Occaso (2011, p. 127) ha segnalato altre due attestazioni risalenti al 1503 e al primo gennaio 1527 e un documento del 4 aprile 1528 nel quale Antonio risulta già deceduto. Questa notizia permette di sgombrare il campo dall'identificazione, risalente a D'Arco, con un Antonio menzionato in un documento dell'11 maggio 1528 fra gli artisti attivi in Palazzo Te con Giulio Romano, identificazione peraltro già esclusa da Michele Danieli (in *Man-*

tegna a Mantova 2006, p. 142 scheda 37). Tre quadri «del Pavia» sono menzionati in un inventario di Carlo II Gonzaga del 1665 (D'ARCO 1857, II, pp. 182-183). Il dipinto fu acquisito dalla Pinacoteca il 5 settembre 1900, dopo essere stato esposto nel 1899 all'*Esposizione d'arte antica* di Reggio Emilia. Il primo a menzionarlo fu Carlo D'Arco (1857, II, p. 184, nota 3), che riporta brevemente la segnalazione del professor Ferdinando Negri di un quadro di Antonio firmato e datato 1514, «[...] assai bello e ben conservato [...]» raffigurante i *Santi Giovanni Battista, Agostino e Ivone*, «in una stanza sovrapposta alla sagrestia della Cattedrale in Novellara», ovvero la collegiata di Santo Stefano. Il quadro si trovava nella sagrestia di Santo Stefano nel 1888, quando una breve segnalazione anonima su «Archivio Storico dell'Arte» ([S.A.] 1888) lo definiva il migliore fra quelli noti del pittore. A partire da D'Arco il soggetto è stato indicato come *San Giovanni Battista fra i santi Agostino e Ivone*, inducendo a ipotizzare che venisse dal locale monastero degli agostiniani (M.C. Chiusa, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 460, cat. 231), ordine però presente in città solo fra il 1620 e il 1656 (DAVOLIO 1833 ed. 1973, pp. 45, 49). Si risale invece alla reale provenienza, la chiesa di Santa Maria delle Grazie, per alla presenza sullo sfondo di due frati carmelitani che si abbeverano alla fonte di Elia sul monte Carmelo (come segnala

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

234,5 × 174 × 7,6 cm (con cornice);
209 × 149 cm (senza cornice)

iscrizioni

in basso a destra: «ANT DA PAVIA.
P: MANTVA MCCCCCXIV»
sulle pagine del libro: «DOMI[...]/
TUO [...]»

provenienza

Novellara (Reggio Emilia), chiesa
di Santa Maria delle Grazie (distrutta
nel 1773-1774); collegiata di Santo
Stefano (fino al 1900)

collocazione

Milano, Pinacoteca di Brera
(reg. cron. 1216)

indipendentemente anche L'OCCASO in corso di stampa). La chiesa e il convento di Santa Maria delle Grazie furono fondati e dati ai carmelitani nel 1477 dal signore di Novellara Francesco I Gonzaga (1420-1485), del ramo locale della famiglia, ispirato da Bernardino da Feltre (VAGHI 1725, pp. 310-312; DAVOLIO 1825, I, pp. 16, 45-47; DAVOLIO 1833 ed. 1973, pp. 10, 14, 19, 21, 63). La chiesa, sorta nell'area di una più antica, fu costruita e abbellita grazie ai beni di Ludovica da Varano, vedova nel 1455 di Giampiero Gonzaga, e divenne luogo di sepoltura dei signori di Novellara. Dopo essere stata soppressa nel 1773, Santa Maria delle Grazie fu acquistata e smantellata entro il 1774 «dall'Ebreo Sinigaglia» (DAVOLIO 1825, II, pp. 224-225; DAVOLIO 1833 ed. 1973, p. 63). In quel momento furono traslate in Santo Stefano le spoglie e le lapidi funerarie dei Gonzaga e quelle del pittore Lelio Orsi, che molto aveva lavorato nel convento e nella chiesa ed era stato sepolto nella quinta cappella a destra, intitolata a santa Teresa o a santa Margherita (VAGHI 1725, p. 312; cfr. ROMANI 2013). La tela di Antonio da Pavia deve avere seguito lo stesso percorso. Una descrizione dell'edificio prima della distruzione è offerta dai *Commentaria* [...], di Carlo Vaghi (1725, pp. 310-312). Le cappelle laterali erano undici, cinque sul lato destro e sei sul sinistro; la pala di Brera doveva stare nella quarta a destra, dedicata a san Giovanni Bat-

scheda

Cristina Quattrini

restauro

Anna Lucchini Restauri s.r.l., Milano

con la direzione di Emanuela Daffra
e Cristina Quattrini

indagini

Fabio Frezzato e Paolo Cornale
(C.S.G. Palladio, Vicenza)

tista. Alla luce di questa provenienza, si può proporre l'identificazione con Elia del personaggio indicato come sant'Ivone (l'anacoreta bulgaro Ivan Rilski, vissuto dodici anni in una grotta). Il profeta, ritenuto dai Carmelitani loro fondatore, veniva sovente rappresentato con l'abito dell'ordine (GARDNER VON TEUFEL 2015; FERRARIS 2015). A rafforzare tale identificazione è l'associazione con il Battista, più volte definito nei Vangeli «nuovo Elia» (Luca I.17; Matteo XI.7-15, XVII. 13, Marco IX.11-13; cfr. REAU 1955-1959, ed. consultata 1988, II, pp. 347-359; ZERI 1974, ed. consultata in ZERI 1991, II, pp. 57-70; FERRARIS 2015, pp. 298, 309-310 nota 14). In questo caso il personaggio veste un saio di colore bruno come quello carmelitano, ma indossa un mantello rosso. Con un manto rosso, riferimento al carro di fuoco che lo rapì in cielo (*Secondo Libro dei Re*, 2 I-18), ma non con il saio carmelitano il profeta è rappresentato, ad esempio, nell'*Elia e l'angelo* di Giovanni Gerolamo Savoldo della National Gallery di Washington.

Antonio da Pavia, oggetto in passato di giudizi poco lusinghieri (CAVALCASELLE, CROWE 1871, ed. 1912 a cura di T. Borenius, ed. 2003-2005, II, nota di T. Borenius a p. 120; VENTURI 1914, p. 476; PERINA 1961, pp. 335-336), in tempi recenti è stato oggetto di nuove attribuzioni e di tentativi di revisione e seriazione cronologica del catalogo, emenda-



Dopo il restauro



Prima del restauro



Durante e dopo il restauro, particolare con la firma e la data

to da alcune attribuzioni di dipinti di area mantegnesca (cfr. M. Tanzi, in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 100; AGOSTI 2005, pp. 259-260, nota 102, 380, 405; BERZAGHI, L'OCCASO 2011, pp. 149-151, n. 95, con bibliografia). Il corpus di Antonio si compone attualmente intorno a

un piccolo numero di pale d'altare dipinte su tela. La sequenza inizia intorno al 1500 con la *Madonna con il Bambino e i santi Gerolamo Domenico, Pietro Martire e Pietro*, firmata, in deposito dal Palazzo Ducale di Mantova al Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, costruita



Prima e dopo il restauro, particolare con il profeta Elia (?)



rielaborando modelli di Mantegna degli ultimi anni del Quattrocento, come in primo luogo la *Madonna della Vittoria* del Louvre per Santa Maria in Organo a Verona (1495-1496 ca) e la coeva *Madonna con il Bambino fra i santi Giovanni Battista e Maddalena* della National

Gallery di Londra (BERTELLI 2005, p. 118; S. Marinelli, in *Mantegna e le arti a Verona* 2006, p. 222; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 142, n. 47; L'OCCASO 2011, pp. 125-127, n. 75). Segue la *Natività con i santi Antonio abate e Sebastiano* del Museo Diocesano

di Mantova, restituita ad Antonio da Chiara Perina (1961, p. 335), forse proveniente dall'oratorio di Sant'Antonio Abate di Ostiglia (cfr. R. Berzaghi, in *Beni artistici* 1992, p. 158, n. 142; R. Berzaghi in *BERZAGHI, L'OCCASO* 2011, pp. 44-46, n. 12; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 144, n. 38). Per questo dipinto può valere da termine *post quem* il cosiddetto *Presepio dei conigli* di Girolamo dai Libri per la cappella Maffei in Santa Maria in Organo a Verona, ora al Museo di Castelvecchio (cfr. G. Castiglioni, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 354-356, n. 258), databile intorno al 1500, dal quale sono come ritagliate e diversamente combinate le figure della Madonna con il Bambino disteso sul mantello, la tettoia sopra la grotta, la mangiatoia di vimini. La fase più tarda del pittore è rappresentata dalla pala raffigurante *Sant'Illario fra i santi Stefano e Agata* di Santa Maria di Castello a Viadana, di attribuzione relativamente recente (BOCCHI, DONZELLI 2000), nella quale si coglie un'apertura verso Verona e verso Lorenzo Costa (M. Tanzi in *Ioanes Ispanus* 2000, pp. 99-100), e da quella di Brera, considerata unanimemente l'opera più tarda. Alla fase più strettamente mantegnesca sono inoltre riferiti la tavola con *Cristo al Limbo* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 268 (G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, pp. 353-355, n. 154, attribuzione considerata dubitativamente da AGOSTI 2005, p. 405, nota 32), l'*Andata al Calvario* di provenienza mantovana della Cassa di Risparmio di Carpi (attribuzione avanzata in forma dubitativa da W. Angelelli, in *Pittura del Duecento* 1991, p. 217 scheda 432, accolta da VENTURA 1992, pp. 95-99 e AGOSTI 2005, pp. 259-260, nota 102, con bibliografia, contestata invece da M. Tanzi, in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 100), la *Madonna con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia* già in Santa Maria Assunta a Ostiglia (R. Berzaghi, in *Beni artistici* 1992, p. 158; MARINELLI 1996, p. 52, come opera tarda; M. Tanzi, in *Ioanes Ispanus* 2000, p.

100, data invece dubitativamente a Caroto da CONTI 1995, p. 49). Apprezzata da Francesco Malaguzzi Valeri (1903, pp. 34-35) al momento dell'entrata in museo e invece maltrattata da Adolfo Venturi (1914, p. 476: «[...] è evidente il vuoto dell'imitazione insulsa»), la tela braidense in tempi più recenti è entrata nella letteratura sulla pittura a Mantova fra la morte di Mantegna, la presenza di Lorenzo Costa e l'arrivo di Giulio Romano, snodo in cui avvengono gli esordi di Dosso Dossi e di Correggio e in cui «Non è sempre facile [...] dipanare la matassa dei debiti verso Milano e verso Venezia» (ROMANI 2008, p. 212; inoltre VENTURA 1995, p. 72; su questo contesto si vedano BALLARIN 1988-1989; BALLARIN 1995, I, pp. 28-30, 53-59; CONTI 1995; VENTURA 1995; DE MARCHI 1998; ROMANO 1998; AGOSTI 2005, pp. 197-275; BENATI 2008). Il quadro è infatti quasi contemporaneo alla pala della Gemäldegalerie di Dresda proveniente da San Francesco a Mantova, commissionata ad Antonio Allegri il 30 agosto 1514 e finita entro il 4 aprile 1515, il cui impianto mantegnesco è superato dall'ingresso nella maniera moderna, e alla tela di collezione privata torinese raffigurante *Davide riporta l'arca santa a Gerusalemme*, riconosciuta da Giovanni Romano (1998, pp. 25-30; in *Mantegna 1431-1506* 2008, pp. 406-407 scheda 180) come una delle ante dell'organo della chiesa abbaziale di San Benedetto Po, ordinate all'artista l'8 settembre 1514 con l'obbligo di consegnarle entro l'8 aprile 1515 (l'attribuzione è accolta con riserva da BENATI 2008, p. 125). Insieme al *Sant'Antonio da Padova tra le sante Caterina d'Alessandria e Orsola* di Lorenzo Costa per San Nicolò a Carpi, la pala di Antonio da Pavia è stata richiamata da David Ekserdijan (1997, p. 529) fra gli esempi di una tipologia di pala con figure di santi raggruppate in paesaggio e fra i possibili precedenti dei *Quattro santi* dello stesso Correggio del Metropolitan Museum di New York. Giovanni Romano (1998, p. 37, nota 17) ne ha dato una lettura nel contesto mantovano



Dopo il restauro, particolare con i frati carmelitani alla fonte

del momento, rilevando un tono malinconico sulla linea di Francesco Bonsignori e caratteri indirettamente leonardeschi in rapporto con Giovan Francesco Caroto e indicando nella svolta compiuta da Antonio con questo quadro analogie con Zenone Veronese a partire dal trittico della parrocchiale di Cavriana (1512). Lo studioso, inoltre, ha stabilito un nesso tra il volto del Battista e il disegno con *Testa di giovane* del Musée des Beaux-Arts di Rennes, inv. 764-I.3094, del quale ha proposto cautamente l'attribuzione a Correggio, poi confermata da più parti (cfr. V. Romani in *Mantegna 1431-1506* 2008, pp. 440-441, n. 195 e PAGLIANO 2015, pp. 108-121, n. 22, ai quali si rimanda per la bibliografia). Sulla stessa linea si pone Giovanni Agosti (2005, p. 216), che definisce Antonio nella pala di Brera «precocissimo fiancheggiatore di Correggio». Vittoria Romani ed Éric Pagliano hanno ripreso il confronto tra il foglio di Rennes e il dipinto di Antonio da Pavia, la prima giudicandolo un po' diminutivo per il disegno, il secondo per rilevare una

comune componente mantegnesca. Infine Barbara Secci (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 190) menziona la tela a proposito del *Sant'Antonio da Padova fra le sante Caterina d'Alessandria e Orsola* di Giovan Francesco Caroto della collezione UniCredit di Carpi e la inserisce in una breve rassegna di pale d'altare con gruppi di santi di ambito mantovano ed emiliano, dipendenti più o meno strettamente dall'incisione di Andrea Mantegna con *Cristo risorto fra i santi Andrea e Longino*. Rispetto ai tanti esempi possibili di dipinti di primo Cinquecento che riprendono la fortunata stampa del 1470-1475 ca, il quadro braidense è uno dei più fedeli al modello, soprattutto per la figura del Battista esemplata su quella del Cristo risorto. Anche i colori freddi recuperati dal restauro e la loro stesura magra sono di tradizione mantegnesca, benché Antonio da Pavia in quest'opera registri influenze di Costa e dei pittori più giovani presenti sulla scena mantovana e benché la vegetazione che riveste l'interno della grotta, non visibile prima del restauro, sembri un rifles-



Durante il restauro, particolare con il volto di san Giovanni, pulitura

so un po' ingenuo di dipinti coevi di Correggio o di esempi leonardeschi accessibili a Mantova. La figura identificata qui come Elia potrebbe essere una derivazione semplificata del san Gerolamo dell'affascinante e giorgionesca pala con *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro Martire e Gerolamo* della Banca popolare dell'Emilia Romagna (per il dibattito su quest'opera, riferita a Correggio giovane da LONGHI 1958, ed. 1978, p. 67 e a Leonbruno da ROMANO 1998, pp. 37-38 nota 18 e invece identificata da BERZAGHI 1989, p. 182 in un'opera eseguita da Giovan Francesco Tura nel 1534, si vedano CONTI 1995, p. 41; AGOSTI 2005, pp. 220, 264 nota 129; BENATI 2008, p. 129).

L'opera è stata già oggetto di almeno due restauri, presumibilmente nell'Ottocento e nella seconda metà del Novecento. A una ricognizione effettuata negli archivi della ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano non sono state rinvenute le relazioni dei precedenti interventi, quindi le considerazioni che seguono sono solo ipotesi derivate dall'osservazione della superficie e confermate dalle analisi stratigrafiche.

Sulla superficie sono evidenti, a circa 15 cm dal perimetro esterno, le tracce lasciate dal vecchio telaio. La

tela è stata foderata in data imprecisata, come era consuetudine nel Novecento. La ricetta variava a seconda delle regioni e delle tecniche – quella romana e quella fiorentina profondamente differenti tra loro – e la foderatura era preceduta da una serie di operazioni preventive per garantire la sicurezza dell'opera. In questo caso sembrerebbe che il restauratore fosse più affine alla scuola romana, visti il tipo di tela e la sua rigidità, determinata dall'uso di colla forte. Questa tecnica prevedeva che il film pittorico fosse protetto da carta giapponese, applicata con colla di coniglio, e che il retro fosse pulito da residui di sporco, vecchie foderature o colle passando delicatamente carta vetrata sul retro della tela. Solitamente, i più prudenti mettevano l'opera in tensione su un telaio provvisorio che si incastrava con quello interinale, quindi, applicata la collapasta su entrambe le tele, la superficie veniva stirata fino a completa asciugatura. Il metodo romano stirava l'opera sul retro, quello fiorentino sul fronte per controllare il colore e le sue reazioni. In questo caso non è certo che il dipinto sia stato tensionato prima della foderatura, poiché le cimose e le bande di tela originali sono state tagliate, quindi la tela risulta applicata sulla patta e non direttamente coinvolta al tensionamento. Tutti i bordi si presentavano protetti da



Durante il restauro, particolare con la mano di sant'Agostino, vernice ambrata parzialmente rimossa

nastro adesivo di carta. Comunque sia, l'opera ha una buona planarità e non è stato necessario alcun ulteriore intervento, che sarebbe risultato traumatizzante. Sul retro del telaio sono evidenti due etichette con il numero «194» e un'altra con la dicitura «Sala Ottava». In accordo con la direzione lavori, si è deciso di non sfoderare l'opera, ma di intervenire solo sul film pittorico, che appariva assai appesantito da vernici spesse e pigmentate. Antonio da Pavia ha dipinto su una tela di lino ad armatura diagonale con trama fitta e regolare, preparata con una mestica a base di gesso, ocra bruna e come legante colla animale, su cui applicare pigmenti in medium oleoso, come si evince dall'analisi stratigrafica tipo ESEM (microscopio elettronico a scansione ambientale), spettroscopia EDS (Energy Dispersive X-Ray Spectrometry) e FTIR (Spettroscopia IR in trasformata di Fourier) effettuate presso il laboratorio C.S.G. Palladio. Le prime operazioni eseguite sono state l'eliminazione delle polveri da deposito sul retro dell'opera, con microaspiratori e pennelli morbidi, e il controllo della funzionalità del telaio di legno a incastri mobili, rimettendo in tensione l'opera. Quindi, il telaio è stato trattato con Permetrina al 2% per prevenire attacchi di insetti xilofagi e successivamente trattato con cera. Il film pittorico era

appesantito da spessi strati di vernice ambrata. Sono stati eseguiti alcuni test di solubilità per identificare la sostanza soprammessa e il metodo di pulitura più indicato alla sua rimozione. I test hanno fornito delle prime indicazioni circa la sensibilità di questa patina ai chelanti. Quindi è stato utilizzato il triammonio citrato in Klucel, per eliminare il primo spesso strato di protettivo pigmentato. Le analisi compiute da Fabio Frezzato e Paolo Cornale del laboratorio C.S.G. Palladio hanno evidenziato «verso la superficie due strati, ai quali sembrano assegnabili gli intensi assorbimenti riconducibili a materiale proteico che sono messi in evidenza negli spettri FTIR degli strati superiori. In particolare, il primo di tali strati contiene minuti granuli di pigmento nero e formazioni di ossalati». Tutto ciò potrebbe essere riconducibile a una velatura globale, di colore marrone stemperato in acqua con legante proteico, stesa su tutta la superficie dipinta, data quasi a guazzo; difatti si nota, da un'osservazione ravvicinata, un assorbimento non continuo, quasi a onda, come se questa patinatura fosse colata. Ciò sembra confermato dalle analisi: si intercetta uno strato di spessore irregolare dalla fluorescenza gialla, compatibile con una resina naturale, probabilmente una verniciatura antica. Proseguendo nelle fasi di



Dopo il restauro, particolare con i tre santi

asportazione della patina pigmentata che appiattiva e alterava la cromia originale fredda dell'opera, si è resa evidente una superficie abrasa lungo la trama della tela, soprattutto in corrispondenza dei colori chiari. Dai risultati delle analisi sembrerebbe che la pittura avesse subito due restauri di epoche differenti, uno ottocentesco e uno più recente. Sta di fatto che, al di sopra del film pittorico e della vernice naturale, è stata riscontrata un'estesa integrazione pittorica con un materiale a base di bianco di bario, in uso nell'Ottocento, utilizzato per nascondere le abrasioni della pellicola pittorica che evidenziano la trama della tela. Questo genere di danno si può imputare sia alla tecnica dell'artista, che ha impiegato una preparazione troppo sottile per il tipo di tela scelta come supporto e uno scarso legante – soprattutto per

i colori chiari, come negli incarnati e nella roccia – sia a vicende materiali, che abbiano favorito la decoesione del film pittorico dal suo supporto. Si può supporre che i danni siano stati causati da operazioni eseguite durante la foderatura, come una pulitura della tela originale troppo drastica, magari con carta vetrata o bisturi, o una stiratura effettuata con ferri troppo caldi che abbiano provocato l'adesione della colletta usata per la velinatura alla vernice antica ancora presente sul film pittorico. Si notano estesi sbiancamenti da ossidazione e svelature sul volto e sul corpo di san Giovanni e sul viso del personaggio forse identificabile con il profeta Elia. Dopo la pulitura è divenuta evidente la cucitura dei due teli su cui fu dipinta l'opera, posta a circa metà della pittura. Le operazioni di restauro sono proseguite con il

perfezionamento della pulitura con enzimi idrolitici, le proteasi in agar per rimuovere residui di colle, e con un solvente polare, alcool etilico 60% in ligroina emulsionato in vanzan, adottato per alleggerire i residui di vernici e ritocchi ancora presenti. Quindi sono state stuccate alcune lacune. La reintegrazione è stata condotta con ritocchi ad acquerello e a tempera per attenuare le abrasioni più scure. Successivamente, l'opera è stata verniciata a tampone e poi a spruzzo con vernice mastice diluita.

Bibliografia

D'ARCO 1857, II, p. 184 nota 3; [s.a.] 1888; *Esposizione d'arte antica* 1899, p. 23; T. Borenius in CAVALCASELLE, CROWE 1871, ed. 1912 a cura di T. Borenius, ed. consultata 2003-2005; II, nota p. 120; MALAGUZZI VALERI 1903, pp. 34-35; VENTURI 1914,

p. 476; PERINA 1961, pp. 335-336; M.C. Chiusa in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 460, n. 231; VENTURA 1995, p. 72; EKSERDJIAN 1997, p. 52; ROMANO 1998, p. 37 nota 17; BOCCHI, DONZELLI 2000; M. Tanzi in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 99; AGOSTI 2005, pp. 216, 258; M. Danieli in *Mantegna a Mantova* 2006, pp. 142, 144; B. Secci in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 190; ROMANI 2008, p. 412; V. Romani in *Mantegna 1431-1506* 2008, p. 442; VENTURA 2010, pp. 596-597; R. Berzaghi in BERZAGHI, L'OCCASO 2011, p. 46; L'OCCASO 2011, p. 126; PAGLIANO 2015, p. 118; L'OCCASO, in corso di stampa.

Bibliografia di riferimento

1725

C. VAGHI, *Commentaria Fratrum et Sororum Ordinis Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo Congregationis Mantuanae*, Mantova 1725.

1781-1786

G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o notizia della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, 6 voll., Modena 1781-1786.

1825 ed. 1986

V. DAVOLIO, *Memorie storiche di Novellara e de' suoi principi*, 3 voll., ms., Biblioteca Comunale di Novellara, ed. dattiloscritta Novellara 1986.

1833 ed. 1973

V. DAVOLIO, *Memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano 1833, ed. anastatica Bologna 1973.

1857

C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte e illustrate con disegni e con documenti da Carlo d'Arco*, Mantova 1857, 2 voll.

1871, ed. 2003-2005

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A History of Painting in North Italy*, 3 voll., London, 1871, ristampa a cura di T. Borenius, London, 1912, a cura di S. Facchinetti, Milano 2003-2005.

1888

[S. A.], *Un quadro ignoto di Antonio da Pavia*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1888, 1, p. 45.

1899

Esposizione d'arte antica in Reggio Emilia, Reggio Emilia 1899.

1903

F. MALAGUZZI VALERI, *L'ordinamento e i nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera*, in «Emporium», XVII, 97, 1903, pp. 24-45.

1914

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte III*, Firenze 1914.

1958, ed. 1978

R. LONGHI, *Le fasi del Correggio giovane e l'esperienza del viaggio romano*, in «Paragone», IX, 1958, 101, pp. 34-53, ripubblicato in *Opere complete di Roberto Longhi*, VIII.2, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze 1978, pp. 61-78.

1961

C. PERINA, *Pittura*, in *Mantova. Le Arti. II. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XV*, Mantova 1961, pp. 239-500.

1988

L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 6 voll., Paris 1955-1959, ed. consultata 1988.

1988-1989

A. BALLARIN, *Una 'Madonna del velo' di Zenone veronese*, in «Prospettiva», 53-56, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, 1988-1989, pp. 367-361.

1989

R. BERZAGHI, *Tre dipinti e un nome per il «Maestro Orombelli»*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, Mantova 1989, pp. 171-190.

1990

Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.

1991

Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano 1991.

F. ZERI, *Pietro Lorenzetti: quattro pannelli dalla pala del 1329 al Carmine*, in «Arte illustrata», VII, 58, 1974, pp. 146-156, ora in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991, pp. 57-70.

1992

Beni artistici nell'Oltrepò mantovano, a cura di A. Garuti, G. Martinelli Braglia, Mirandola 1992.

L. VENTURA, *Opere mantovane poco note o sconosciute nella raccolta di fotografie di Girolamo Bombelli*, in «Civiltà Mantovana», XXVII, 3, 1992, pp. 91-99.

1994-1995

A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 voll., Cittadella 1994-1995.

A. CONTI, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in «Prospettiva», 77, 1995, pp. 36-50.

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

1996

S. MARINELLI, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in «Verona Illustrata», IX, 1996, pp. 51-57.

1997

D. EKSERDJIAN, *Correggio*, 1997, ed. it., Cinisello Balsamo 1997.

1998

A. DE MARCHI, *Dosso versus Leonbruno*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 152-175.

G. ROMANO, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

2000

U. BOCCHI, M.A. DONZELLI, *Un inedito di Antonio da Pavia: la pala dei Santi Ilario, Stefano e Agata in Santa Maria di Castello a Viadana*, in «Arte Lombarda», 128, 1, 2000, pp. 74-5.

Ioanes Ispanus: la pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po, catalogo della mostra (Viadana, 2000), a cura di M. Tanzi, Viadana 2000.

2004

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. I. dal Duecento a Francesco Francia, a cura di I. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.

2005

G. AGOSTI, *Su Mantegna, I. La storia dell'arte libera la testa*, Feltrinelli, Milano 2005.

C. BERTELLI, *Esempi di pittura a Mantova tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Mantova», 2005, pp. 101-121.

2006

Mantegna a Mantova 1460-1506, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006.

Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500, catalogo della mostra (Verona, 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.

2008

D. BENATI, *Prima di Parma. Problemi aperti nella vicenda giovanile del Correggio*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 2008-2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 123-133.

Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra (Paris, Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008.

V. ROMANI, *Verso la «maniera moderna»*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della

mostra (Paris, Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 409-414.

2010

Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010.

L. VENTURA, *A Mantova intorno a Mantegna*, in *Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma 2007), a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma 2010, pp. 573-611.

2011

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

R. BERZAGHI, S. L'OCCASO, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti e arazzi 1430-1630*, Mantova 2011.

2013

V. ROMANI, *Lelio Orsi e il motivo del tralcio abitato*, in *Sotto la superficie visibile. Studi in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, [Treviso] 2013, pp. 391-400.

2015

D. FERRARIS, *Il profeta Elia a Genova. Spunti di riflessione per un catalogo iconografico*, in «Arte Cristiana», CIII, 889, 2015, pp. 297-313.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *The carmelite altarpiece (circa 1290-1550): the self-identification of an order*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 3-41.

E. PAGLIANO, *Disegno 2. Retour sur le catalogue des dessins italiens du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Gand 2015.

S. L'OCCASO, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova, in corso di stampa.