

Mantova barocca

Le arti



Nel dicembre del 2022, il Museo di Palazzo Ducale di Mantova brindava all'acquisto dell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* dipinta da Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto.

L'opera giungeva – grazie al contributo della Direzione Generale Musei – a impreziosire le collezioni del Palazzo Ducale e, in certa misura, a risarcirlo: tanto di un capolavoro disperso ai primi del Settecento, quanto di un tassello di un'epoca, il Barocco, che a Mantova rimane poco frequentata dagli studi e non molto presente nel patrimonio artistico.

Nel 2023 è stata realizzata una serie di conferenze dedicate al Seicento mantovano, organizzate da Palazzo Ducale con la partecipazione del Comune di Mantova e dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Le conferenze hanno prodotto i contributi qui raccolti, che spaziano dall'architettura alla musica, dalla pittura alla scultura e all'incisione.

Testi di Giuliana Algeri, Paola Besutti, Giulio Girondi, Jasmine Habcy, Stefano L'Occaso, Giulia Marocchi, Augusto Morari e Maria Giuseppina Sordi.

In copertina e in quarta: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*, 1660-1661, particolare, Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Mantova barocca

Le arti



Mantova barocca

Le arti

ATTI DELLE CONFERENZE
(21 aprile - 6 luglio 2023)

a cura di Stefano L'Occaso

Redazione
Costanza Mazzucchelli

Progetto grafico
Elisa Tonin

*Quando non indicate, non è stato possibile
reperire le misure delle opere.*

ISBN 979-12-5958-211-9

© 2024 Nomos Edizioni

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, incluse la fotocopia non autorizzata e la registrazione in archivi digitali, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

NOMOS EDIZIONI

via Piave, 15 - 21052 Busto Arsizio (Va)

t +39 0331.382339

www.nomosedizioni.it



Radunare testi critici che affrontino l'epoca gonzaghesca in modo lucido e attento è sempre impresa di grande valore e di intenso significato. Lo è tanto più in questo caso, poiché il bel volume curato da Stefano L'Occaso indaga una parte ben definita di quell'inesauribile epopea artistica, letteraria e musicale. Una parte che spesso viene considerata secondaria. Infatti, talvolta si preferisce porre l'accento sul periodo aureo che va dal marchese Ludovico al duca Vincenzo I, tralasciando i tanti esiti precedenti e successivi dell'ingegno umano in questa terra. Dimenticando, ad esempio, lo splendore degli ultimi signori di Mantova, quei Gonzaga-Nevers che la storia ha giudicato in modo severo, imputando a loro la dissoluzione del dominio virgiliano.

Oggi, gli approfondimenti contenuti nei saggi qui raccolti partono da un episodio essenziale: la felice acquisizione, da parte dello Stato e di Palazzo Ducale, della straordinaria opera del Grechetto che illustra in modo abbagliante la copertina del libro. Il barocco è, dovunque, un periodo complesso di crisi, di magnificenza e di sconvolgimento profondo degli animi. Così fu anche a Mantova, città le cui vestigia emergono a illustrare ogni periodo dell'avventura umana, dalla preistoria all'età contemporanea, muovendo ammirazione per la bellezza dei capolavori qui creati e conservati e restituendo un numero impressionante di informazioni che documentano il procedere inarrestabile del pensiero, fra contraddizioni e traguardi.

Tanto è più vero oggi, nel felice volgere di anni che dimostrano una vivacità culturale straordinaria, fra l'apertura di nuovi musei e di spazi inediti per la collettività e il fiorire di iniziative da parte delle istituzioni, delle imprese private, delle associazioni di volontariato, dei nostri cittadini.

Questo accade nel manifestarsi continuo di uno spirito di collaborazione che è l'ingrediente necessario per giungere a una più compiuta tutela e fruizione dei tesori consegnati dal passato, affinché siano frutto di consapevolezza e progresso per le nuove generazioni.

Mattia Palazzi
Sindaco di Mantova

L'Accademia Nazionale Virgiliana ha accolto con entusiasmo la proposta di Palazzo Ducale di collaborare all'organizzazione del ciclo di conferenze di cui oggi si pubblicano gli atti. Gli appuntamenti, posti a margine della presentazione dell'acquisto della *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* di Giovanni Benedetto Castiglione – acquisizione di prim'ordine per il Museo e per la città di Mantova tutta –, non solo hanno visto tra i relatori alcuni accademici, ma si sono in parte svolti presso la sede della nostra antica Istituzione, laboratorio permanente di studi e ricerche. Un'ulteriore occasione di dialogo tra enti, dunque, nell'ottica di quella costante e proficua collaborazione a beneficio delle conoscenze delle arti a Mantova che rientra tra gli obiettivi dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

Roberto Navarrini
Presidente Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova

Sommario

- 9 Introduzione (alla fortuna mantovana
dei Castiglione pittori genovesi)
Stefano L'Occaso
- 15 Atlante delle tavole
- 25 Giovanni Benedetto Castiglione: ritorno a Palazzo
Giuliana Algeri
- 51 L'Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers.
Un'iperbole celebrativa
Giulia Marocchi
- 71 Le incisioni del Grechetto: acqueforti e monotipi
Augusto Morari
- 95 La ritrattistica dei Gonzaga-Nevers,
gli ultimi duchi di Mantova
Maria Giuseppina Sordi
- 119 Un'introduzione all'architettura a Mantova
nell'età dei Gonzaga-Nevers
Giulio Girondi
- 149 «Un nuovo mecenate dei nostri tempi».
Musica alla corte del duca cantante Carlo II Gonzaga-Nevers
Paola Besutti
- 167 La scultura a Mantova nel Seicento
Stefano L'Occaso
- 207 La via delle corti cadette gonzaghesche in età barocca:
Francesco Agnesini (1616-1663) al servizio dei Gonzaga
di Novellara
Jasmine Habcy
- 227 Bibliografia generale

Introduzione (alla fortuna mantovana dei Castiglione pittori genovesi)

Stefano L'Occaso

Nel dicembre del 2022, il Museo di Palazzo Ducale brindava all'acquisto dell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* (tav. 1) dipinta da Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. L'opera giungeva – grazie al finanziamento della Direzione Generale Musei – a impreziosire le collezioni del Palazzo Ducale e, in certa misura, a risarcirlo: tanto di un capolavoro disperso ai primi del Settecento, quanto di un tassello di un'epoca, il Barocco, che a Mantova rimane poco frequentata dagli studi e poco presente nel patrimonio artistico.

L'acquisto del dipinto era stato già tentato, senza che andasse a buon fine, nel 1928 e nel 1934, quando l'opera era rientrata in Italia e si trovava nello studio del famoso restauratore Mauro Pelliccioli¹, dopo due secoli di permanenza in Inghilterra. Il dipinto è stato acquistato nel 2022 presso la famiglia Zerbone di Genova, grazie alla mediazione di Luigi Pesce. L'opera, ora stabilmente esposta nell'Appartamento Ducale, ha dato lo spunto a una serie di conferenze sul Barocco (tra primavera ed estate 2023), raccolte in questo volume.

Saltuari a cavallo tra Cinque e inizi del Seicento, i rapporti tra Genova e Mantova trovano particolare vigore dal governo di Carlo I Gonzaga-Nevers e negli anni dopo il Sacco. Tra i primi artisti genovesi attivi in maniera tutt'altro che rapsodica con i Gonzaga-Nevers ci fu Domenico Fiasella, detto il Sarzana, impegnato sia in pitture per la corte, che per l'eremo di Bosco Fontana, a pochissimi chilometri dal

¹ I documenti che raccontano i due mancati tentativi d'acquisto si conservano nell'archivio del Palazzo Ducale. Antonio Morassi, soprintendente di Milano, scriveva il 10 novembre 1928 a Clinio Cottafavi, direttore del Palazzo Ducale di Mantova, segnalando due importanti opere del Grechetto, di proprietà del restauratore Pelliccioli, una delle quali di soggetto allegorico («probabilmente la ritrattata è una duchessa di Mantova»). Morassi aggiungeva: «Quando fosse stabilita l'identità dei dipinti, non ho bisogno di rimarcare quale importanza essi avrebbero per Mantova. Si tratta di due cose stupende, tra le più belle che io conosca del Grechetto», temendo inoltre che i dipinti «possano prendere il volo per altri lidi». Alla richiesta di finanziamenti da parte di Cottafavi (13 novembre 1928), il Ministro dovette rispondere il 30 novembre 1928 di non poter «prendere in considerazione la proposta della S.V. data l'assoluta mancanza di mezzi finanziari»; pertanto, la trattativa non ebbe seguito. Un secondo, infruttuoso tentativo avvenne sei anni più tardi. Ringrazio Giulia Marocchi per aver rintracciato i documenti citati.

capoluogo². In generale, i rapporti tra le due città s'infittiscono dopo la metà del secolo, con una rete di relazioni – la cui trama è stata ricostruita con copia di fonti archivistiche da Roberta Piccinelli³ – che rimandano, da una parte, a Carlo II Gonzaga-Nevers e, dall'altra, a vari artisti, tra i quali lo stesso Fiasella, i fratelli Carlo e Francesco Maria Borzone e i Castiglione, naturalmente. Non deve sorprendere trovare tracce anche di altri nomi, tra i quali quel Biagio Poli che sembra firmare con la sigla «gen.» di genovese una *Tempesta di mare*, conservata in Palazzo Ducale⁴. Anche la famiglia Carlone, d'origine ticinese ma impiantata a Genova, lavorò per Mantova: Taddeo, scultore, è l'autore intorno al 1600 del *Guglielmo Gonzaga inginocchiato in preghiera* oggi nel presbiterio della chiesa di Sant'Andrea⁵, mentre un documento dell'ottobre del 1652 riferisce di un ritratto di una bambina eseguito «da tal “Carlona”», menzionato nella contabilità di Isabella Clara, moglie di Carlo II⁶: potrebbe essere Giovanni Andrea Carlone, del quale le fonti ci fanno intendere un passaggio a Mantova⁷. Carlo Antonio Tavella pure dovette transitare in città, dopo la morte del Grechetto, per ammirarne l'opera⁸.

Alla ricchezza delle fonti non corrisponde altrettanto materiale artistico superstite. Il *Sogno di san Giuseppe* di Fiasella, un tempo conservato a Massimbona, ora a Goito, e l'*Angelo Custode* dello stesso pittore, giunto alla parrocchiale di Cesole, sono rare tracce della fortuna del barocco genovese a Mantova⁹.

La straordinaria parabola mantovana della famiglia Castiglione – oggetto di analisi da parte di Piccinelli e, in questa sede, di Giuliana Algeri – parte negli anni Cinquanta e prosegue oltre la morte del Grechetto, nel 1664. Rimasero infatti legati a Mantova «due valorosi Discepoli»¹⁰: Salvatore e Giovan Francesco, rispettivamente fratello e figlio di Giovanni Benedetto. La loro attività è stata recentemente indagata da Anna Orlando, la quale ha provato a restituire ai due una fisionomia¹¹. Nel 1661, Salvatore fu gratificato dell'incarico di commissario municipale il 3 febbraio e di

soprintendente alle fortificazioni il 19 febbraio¹²: incarico che sembra poco confacente a un uomo irriso in città come il “pittore pazzo”. Salvatore fu impegnato nel tentativo di rimpinguare le collezioni gonzaghesche e un incarico di “curatela” sembra sia arrivato anche a Giovan Francesco, tanto che un documento del 9 marzo 1694 lo autorizza a spostare «quadri, tavolini, scrigni, et altro» a sua volontà tra la Favorita, la villa Marmirolo e il palazzo di città¹³.

Proprio a Mantova, Giovanni Benedetto Castiglione chiuse i suoi giorni: egli è qui sepolto e un memoriale in duomo, col suo profilo in stucco (*p. 200 fig. 19*), ne ricorda l'abilità, lodata anche da Giovanni Cadioli, nella sua guida cittadina del 1763: «La delicatezza del tocco, l'eleganza del disegno, la vaghezza del colorito, e la pienissima intelligenza del chiaroscuro di quest'artefice in ogni suo lavoro; e specialmente nelle rappresentazioni pastorali, nelle cacciagioni, negli animali, in che aveva il gusto più fortemente inchinato; ma più di tutto il lungo soggiorno, ch'ei fece in Mantova fino a terminarvi la vita nel 1665., e le moltissime eccellenti sue opere, onde arricchita l'avea (tuttoché ne l'abbiano indi spogliata a qualunque carissimo costo gli Oltramontani) meritan bene, che di lui qui si serbi un onorevole rimembranza»¹⁴. Queste righe ci restituiscono in parte l'eredità che il Grechetto aveva lasciato dietro di sé a Mantova, come autore non certo di pale d'altare o di opere pubbliche, ma di soggetti di genere, dei quali le collezioni mantovane dovevano ancora conservare diverse prove. All'epoca erano sparite le grandi tele dipinte per Carlo II Gonzaga-Nevers e per Isabella Clara, sua moglie. Lo stesso Cadioli cita nella chiesa di San Francesco, sul primo altare a destra, «il quadro di S. Antonio di Padova, fatto per mano del Castiglioni; ma si conosce, ch'egli ha sofferte delle vicende disfavorevoli»¹⁵. Ma si trattava probabilmente di un'opera di Giovan Francesco, come appare precisato in un precedente ma anonimo testo del 1749¹⁶.

Forse, dunque, nemmeno un'opera del Grechetto era accolta su un altare o comunque in una collocazione pubblica, mentre le collezioni signorili potevano offrire ancora a fine Settecento qualche opera del pittore genovese, per quanto spesso le indicazioni archivistiche siano troppo generiche per poter affermare con certezza che fosse-

² PICCINELLI 2011, p. 25.

³ Ivi, in particolare pp. 43-49.

⁴ L'OCCASO 2011a, pp. 350-351, n. 428. Di recente, si è supposto che egli sia quel “Biagio Pollice” (?) che firma nel 1687 la *Fuga in Egitto* del Museo Berenziano di Cremona (<https://amicibimu.wordpress.com/2019/02/11/dentro-al-dipinto-2019-fuga-in-egitto/>), ma la forte differenza di stile tra i due dipinti suggerisce cautela.

⁵ BERZAGHI 2012, pp. 140-141.

⁶ Il documento, conservato in ASMn, AG, b. 2179, è citato da CIRANI 2007, p. 63.

⁷ CLERICI BAGOZZI 1977, p. 15. Anche BARROERO, BETTONI 1998, p. 33.

⁸ SOPRANI, RATTI 1768-1769, II, p. 201.

⁹ Potrebbe essere da indagare in direzione genovese il *Cristo spogliato delle vesti* (o *Martirio di san Crisogono*, come nella letteratura ottocentesca), in Santa Barbara, già riferito a Domenico Fetti nell'Ottocento: SAFARIK 1990, p. 308.

¹⁰ SOPRANI, RATTI 1768-1769, I, p. 315.

¹¹ ORLANDO 2022b e ORLANDO 2022c.

¹² ASMn, AG, Mandati, b. 54, vol. 106, c. 127r, 3 gennaio 1661; c. 131r, 19 febbraio 1661. L'incarico è noto, tramite una diversa fonte archivistica, a PERINA 1965, pp. 525-526. Del 1671 è una lettera, che integra la documentazione archivistica sinora nota, inviata dallo stesso Salvatore a Camillo III Gonzaga di Novellara: TAGLIAVINI 2023.

¹³ ASMn, AG, b. 3011, c. 366. In ASMn, AG, b. 414, un documento non datato, ma dell'epoca di Ferdinando Carlo, cita diversi artisti al servizio del duca: tra questi anche «Gio. Francesco Castiglione pitore» (c. 297 n. 85). *Il Rollo delli salariati di S. A. S. per l'anno 1691* (ASMn, MCA, Bb IV 2, 1513-1697) elenca Frans Geffels, Giovan Francesco Castiglione, Fabrizio Carini, Giovanni Luricovici e Francesco Bassi.

¹⁴ CADIOLI 1763, p. 13.

¹⁵ Ivi, pp. 58-59.

¹⁶ STANDRING 1990b, p. 146 dice che il *Sant'Antonio* in San Francesco era di Giovanni Benedetto. La specifica attribuzione a Giovan Francesco è recuperata da Oretti da DIARIO 1967.

ro opere sue, anziché di suo figlio Giovan Francesco, la cui prolungata attività mantovana, circa trent'anni, deve aver fruttato una produzione adeguata. Qualche esempio.

La collezione del fu Antonio Gobio, presidente del Senato di Mantova, includeva, come da inventario dei beni del 6 marzo 1699, con aggiunte al 7 maggio 1699: «Due quadri con animali del Castiglioni con cornici intagliati colorati», «Due altri quadri con uccelli del medemo Castiglioni con cornici negre et lavorieri indorati»; nella «corte de Parenza», presso Cerese, si conservavano «Due altri [quadri] con animali del Castiglioni con filetto bianco»¹⁷.

Il secondo documento che segnalo è del 29 maggio 1706 e riguarda la collezione di Giuseppe Bevilacqua; include «Un quadro grande di braccia quattro di lunghezza e d'altezza braccia tre circa, in tela, con sopra animali da caccia et altro, supposto del signore Castiglione, con friso bianco attorno», al quale faceva apparentemente da *pendant*, a meno che non fosse solo una coincidenza di soggetto, «Un altro simile di Isabella Andreini» e «Un quadro con sopra Animali del Castiglione giovine, con cornice bianca larga et intagliata»¹⁸. La precisazione circa il Castiglione “giovane” lascia pensare che la prima opera citata potesse essere del padre, Giovanni Benedetto; la prima menzione di un “Castiglione giovane” sarebbe in un inventario mantovano del 1673¹⁹.

Oggi conosciamo un po' meglio la ritrattistica del Grechetto, mentre al momento ignoriamo se anche il figlio si sia cimentato nel genere. Presento comunque, con l'impossibilità di stabilire a chi dei due spettasse, la menzione di un «quadro in tela col ritratto del signor Antonio Mastini del Castiglione con sua cornice nera», presente nell'inventario dei beni di Barbara Pestenara Mastini, del 13 settembre 1718²⁰.

In un riscontro dell'inventario dei beni (del 18 agosto 1727) del fu Domizio Zampoli, è un elenco numerato, nel quale troviamo «47. Un quadro grande in tela del Castiglione rappresenta diversi animali ed un vecchione, cioè Noè coll'Arca, ed animali che vanno all'Arca» e «216. Due soprausci in tela con pastori

et armenti, con cornice alla romana a vernice d'oro, opera del Castiglione»²¹.

Infine, per concludere questa sintetica presentazione di fonti inedite, segnalo che nel palazzo di città del fu Corrado Castiglioni si conservavano, nel 1736, «Ventidue quadri in tela in tela [*sic*] diversi penello del Castiglioni», ma di diversi formati²².

Se anticamente le collezioni mantovane dovevano dunque annoverare qualche opera dell'artista genovese, tanto che Cadioli poteva vederne e lodarne lo stile, nessuna delle tele sin qui ricordate sembra rintracciabile e già agli inizi dell'Ottocento sembra che si fossero volatilizzate. Il 28 gennaio 1832, infatti, il pittore Agostino Comerio, il quale commerciava anche dipinti e di questo dialogava via lettera con il conte Carlo d'Arco, scriveva circa una spedizione di quadri inviati dal nobile a Milano, per la vendita: «Feci ritirare gli tuoi quadri della dogana. [...]. Crivelli era mesto da me in attenzione che dovevo ricevere da Mantova un Gio. Battista [*sic*] Castiglioni: arrivò il quadretto, si trovò bensì un Castiglioni, forse il figlio, il fratello, ma non il celebre Castiglioni. Tu sai quanto era grande il Grechetto ed io posso assicurarti che in Mantova non vidi mai un vero Castiglioni. [...] Il quadretto tuo però è di preggio»²³. La ricerca di sue opere non dovette essere tra le preoccupazioni dei mantovani dell'Ottocento o quantomeno del conte d'Arco, il quale, nel citare l'opera del Grechetto, non si discosta dalla linea di gusto della sua epoca, definendo «bassi argomenti» i soggetti del pittore, il quale inoltre li «ridusse ignobili col modo di esporli; onde il nome suo non crebbe lustro alla storia delle arti»²⁴.

Il grazioso quadretto oggi nella collezione d'Arco, raffigurante il *Viaggio di Giacobbe*, potrebbe spettare, per l'appunto, a Giovan Francesco. Mantova ha dunque dovuto attendere il 2022 affinché un'importante opera del Grechetto tornasse visibile, ora davvero alla più ampia e pubblica fruizione. Si tratta appunto dell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*, che ha dato spunto a una serie di conferenze, qui raccolte a stampa grazie alla generosa collaborazione degli autori.

¹⁷ ASMn, AN, notaio Giuseppe Vacchelli, b. 9468/2. Tra le non molte altre opere che recano un'attribuzione: «Due paesi con cornici negre del Fiamengo», ma chissà quale fiammingo, «Un altro con il Redentore morto e S. Carlo et un angelo del Moncalvi con cornici di noce», apparentemente Guglielmo Caccia, e «Un quadro sopra uscio del Fiamengo con paese».

¹⁸ ASMn, AN, notaio Giulio Cesare Mutti, b. 6222. Tra le numerose altre opere che recano un'attribuzione: «Due altri quadri in tela con sopra Satiri di bratia uno e mezzo, copia del Barcha per quanto si crede, col solito friso», «Due quadri in tela del Ganganelli senza cornice con sopra ad uno Venere et all'altro Vulcano» e «Quattro quadri in tela con figure diverse senza cornici, supposti coppia del Barca». Circa l'inventario e le opere di Giovanni Canti, il pittore parmense specializzato in battaglie, si veda: L'OCCASO 2011b, p. 282. Su Ganganelli: L'OCCASO 2010b, pp. 139-140.

¹⁹ ORLANDO 2022c, p. 253 nota 15.

²⁰ ASMn, AN, notaio Francesco Antonio Bina, b. 2211 bis. L'inventario cita, oltre a opere di Giovanni Canti (L'OCCASO 2011b, p. 281), anche un dipinto raffigurante «Una macchia di baccanale del Bassan di Parma con cornicetta intorno adorata».

²¹ ASMn, AN, notaio Francesco Antonio Bina, b. 2216, 18 agosto 1727. L'inventario cita anche altre opere con un'attribuzione: «6. Quattro pezzi di quadri in tela compagni, di Angelini, dell'Anzoletto, con cornice con suo friso a vernice d'oro, ed in parte colorate», «7. Un quadro grande similmente d'Angelini, dell'autore sodetto, con una cornice grande di pero nero», «8. Due quadri in tela con fiori e frutti, con cornice a vernice compagne delle quattro de' sodetti Angelini» e «217. Due quadri compagni in tela, che rappresenta uno la Maddalena a piedi di Christo, et l'altro rappresenta Gesù che mangia co' discepoli, quando andò in Emaus, con cornice alla romana a vernice d'oro e tartaruca: opera del Bazani»; il primo è presso l'Harvard Art Museum di Cambridge, Massachusetts (L'OCCASO 2014a, p. 18), mentre il secondo è ora del Museo di Palazzo Ducale (inv. st. 123177). Rimando ad altra occasione un asterisco sull'Anzoletto.

²² ASMn, AN, notaio Francesco Antonio Bina, b. 2220 bis, c. 43v, 17 ottobre 1736. Alla stessa carta si trova anche menzione di otto ovati con *Putti* del modesto Dionisio Mancina o Mancini, quattro dei quali chissà se coincidenti con quelli passati alcuni anni fa in asta presso Wannenes, Genova, 1 giugno 2010, lotto 16; Porro, Milano, 23 novembre 2010, lotto 36 (L'OCCASO 2011a, p. 389).

²³ L'OCCASO 2022a, p. 105.

²⁴ D'ARCO 1857-1859, I, p. 81.

Atlante delle tavole

Tavola 1

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto,
Allegoria della casata Gonzaga-Nevers, 1660-1661,
olio su tela, cm 217,5×304,5,
Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Tavola 2

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto,
Temporalis Aeternitas, 1658 circa,
olio su tela, cm 110,5×109,5,
Los Angeles, Paul Getty Museum

Tavola 3

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto,
Allegoria della casata Gonzaga-Nevers
(nota anche come *Allegoria "piccola"*), 1658 circa,
olio su tela, cm 109,2×109,2,
Genova, collezione privata

Tavola 4

Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto,
Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, 1648,
acquaforte, cm 35,5×24,5,
New York, The Metropolitan Museum of Art

Tavola 5

Incisore anonimo,
Ritratto della duchessa Isabella Clara, post 1685,
acquaforte, cm 28,5×17,6,
Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Tavola 6

Isabella Clara d'Asburgo, 1648,
olio su tela, cm 65×55,
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Tavola 7

Cerchia di Justus Sustermans,
Isabella Clara d'Asburgo, ante 1665,
olio su tela, collezione privata





Tavola 2



Tavola 3



Tavola 4



Tavola 5



Tavola 6



Tavola 7

Giovanni Benedetto Castiglione: ritorno a Palazzo

Giuliana Algeri

Con la presentazione ai cittadini mantovani, torna oggi a fare ufficialmente parte delle collezioni di Palazzo Ducale, da cui sicuramente proviene e per le quali era stato certamente realizzato, il dipinto di grandi dimensioni di Giovanni Benedetto Castiglione, che gli storici dell'arte per convenzione indicano solitamente con il titolo di *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers (tav. 1)*, identificandolo con quello cui si riferisce la sua più antica descrizione. Di questo testo, più volte citato nella letteratura critica, è autore Filippo Baldinucci che, nelle *Notizie de' professori del disegno*, ricorda di aver visto nel 1664 – durante il suo unico soggiorno a Mantova – un quadro «veramente meraviglioso, fatto per la gloriosa memoria di Carlo I, duca di Mantova», mostratogli personalmente dalla duchessa Isabella Clara «fra le pitture ad essa più care», nell'anticamera dei suoi appartamenti¹. A questa citazione antica, le ricerche archivistiche hanno poi potuto aggiungere un ulteriore tassello, individuato negli anni Settanta del secolo scorso nella lettera inviata da Venezia il 22 maggio 1660 al duca Carlo II da Salvatore Castiglione, fratello minore del pittore e suo agente, nella quale egli precisa di aver visto nel suo studio «il quadro grande che dipinge per servizio della Serenissima Arciduchessa, ridotto a segno che al felicissimo arrivo che Vostra Altezza farà in questa città, spero sarà terminato»².

Ma – ed è questa la novità da cui si vuole in questa sede prendere le mosse – la prova regina del sicuro legame della tela con il Palazzo e con la casata Gonzaga-Nevers, che dal 1631 era succeduta ai Gonzaga nel governo del ducato di Mantova, è nell'opera stessa; ed è con questa certezza, basata sulla diretta comparazione dell'*Allegoria* con altre testimonianze iconografiche, che il dipinto torna a essere esposto nella sua sede originaria. Il personaggio femminile che campeggia al centro della composizione è infatti la stessa duchessa Isabella Clara, come mostra – senza il bisogno di ulteriori argomentazioni – il confronto, da un lato, con due suoi ritratti

¹ BALDINUCCI 1728, p. 534. Sul soggiorno mantovano, [BALDINUCCI] 1948, pp. 40-42; SAMEK LUDOVICI 1963; ALGERI 2023, pp. 17-18.

² ASMn, AG, b. 1572; MERONI 1971, p. 29; PICCINELLI 2011, p. 64 nota 154 (con trascrizione integrale).

su tela (appartenenti entrambi a due collezioni private; *tavv. 6-7*), che la presentano rispettivamente in età giovanile e in età avanzata, e dall'altro con un'incisione (conservata anche nelle raccolte di Palazzo Ducale; *tav. 5*), in cui addirittura l'immagine è accompagnata dal nome della ritrattata, consentendo la conferma definitiva, chiara e indubitabile dell'identificazione.

Sulla base di tali dati – che forniscono per l'opera autore, data, committente e collocazione originaria – si può affermare che la ricerca ha avuto in questo caso esiti particolarmente felici, che tuttavia sono stati raggiunti con grande fatica, anche a causa di numerosi fraintendimenti iconografici e cronologici³, nonché di una storia collezionistica decisamente complessa. Infatti, al di là della testimonianza di Baldinucci, nessuna altra traccia della tela è stata finora individuata negli inventari ducali e la sua prima menzione documentaria risale solo agli anni immediatamente successivi alla scomparsa nel 1708 dell'ultimo duca, Ferdinando Carlo, e alla fine del ducato stesso. Nel 1711, dal palazzo veneziano di Santa Sofia, dove si trovavano al momento i beni che il duca aveva portato con sé fuggendo da Mantova nel 1707, l'ambasciatore inglese inviava in patria, tra gli altri, «un grande dipinto, con figure a grandezza naturale, di Benedetto Castiglione con un bambino, una donna e un fiume»⁴; una citazione certamente generica, basata su una osservazione puramente epidermica ma che non contraddice l'aspetto fisico delle figure, che sono appunto una donna, un bambino e un fiume, individuato come tale sulla base della ricorrente rappresentazione antropomorfa ben nota a tutta la cultura figurativa barocca. Inglese fu in ogni caso l'approdo dell'opera, documentata come “Ritratto della duchessa di Mantova” già alla metà del Settecento nella residenza Methuen di Corsham Court e rimasta nella medesima collocazione per tutto il secolo successivo⁵. Transitato più volte sul mercato antiquario londinese tra Otto e Novecento, il dipinto si era poi perso nei meandri del collezionismo privato, per ricomparire alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, quando divenne proprietà di un importante collezionista genovese, scomparso qualche anno fa, dai cui eredi lo Stato italiano lo ha direttamente acquistato, destinandolo alla sua sede naturale, il Palazzo Ducale di Mantova.

Quanto all'autore della tela, Giovanni Benedetto Castiglione, che – è bene sottolinearlo – all'epoca era ormai anziano (avendo superato i cinquanta anni), la prima osservazione da fare è che le fonti sono state nei suoi confronti partico-

larmente avare, rendendo il compito degli storici dell'arte oltremodo difficoltoso. Il primo biografo, il genovese Raffaele Soprani, che scrisse attorno al 1670, non indica per lui alcun termine cronologico né di nascita né di morte; inoltre, pur definendolo «peritissimo in ogni genere di pittura e anco mirabile nei ritratti», dichiara che parlerà solo delle opere genovesi esposte al pubblico (quattro grandi pale d'altare, tuttora nella loro collocazione originaria), sottolineando di non poter dare informazioni «delle opere fuor di Genova, mentre non mi sono comparse certe notizie che aspettavo da persona che doveva porgermele», ma precisando nel contempo che la sua attività si svolse a Roma, Venezia, Napoli, Parma e Mantova⁶. Non molto più generoso di notizie Carlo Giuseppe Ratti che, un secolo dopo, nel 1768, ripubblicò le *Vite* di Soprani, indicando la data di nascita al 1616 e quella di morte al 1670 (entrambe errate!) e aggiungendo inoltre, con molte inesattezze, alcuni dati relativi al soggiorno mantovano⁷. Soggiorno ricordato anche, amplificandone importanza e durata, dal romano Nicola Pio, che tuttavia scrisse solo nel 1724, a grande distanza ormai dai fatti raccontati⁸; a lui dobbiamo comunque la spiegazione dell'origine del soprannome “Grechetto” che solitamente viene dato al pittore nelle fonti e negli inventari di collezioni genovesi resi noti in anni recenti. L'erudito racconta infatti che, tornato precipitosamente a Roma dopo un diverbio con la potente famiglia genovese dei Lomellini, il pittore si aggirava per la città «vestito all'Armenia, fingendosi greco e sconosciuto», fornendo all'appellativo una motivazione del tutto plausibile, dal momento che con il termine “greco” all'epoca si era soliti indicare non solo la Grecia, ma tutto il mondo dell'Oriente mediterraneo. Si deve tuttavia aggiungere che il soprannome non gli venne dato in quell'occasione, ma risaliva piuttosto agli anni giovanili, dal momento che compare nei documenti genovesi già nel 1643⁹; inoltre si deve sottolineare che l'appellativo è totalmente sconosciuto ai documenti e agli inventari mantovani, dove il pittore è costantemente citato solo con il cognome, riportato talvolta nella forma dialettale di “Castion”¹⁰.

Gli storici dell'arte sono quindi partiti da un quadro quasi disperante, che negli scorsi decenni è stato ricostruito tessera su tessera, a cominciare dalle prime analisi di Antony Blunt e di Ann Percy e dalle minuziose ricerche archivistiche di Ubaldo Meroni, che negli anni Settanta ha cercato di far luce sulla sua presenza a Mantova.

⁶ SOPRANI 1674, pp. 223-225.

⁷ RATTI 1768, pp. 308-315. Alle città ricordate da Soprani sono immotivatamente aggiunte anche Firenze e Bologna, dove invece il pittore non si recò mai.

⁸ PIO 1977, pp. 177-178.

⁹ L'appellativo compare nel “libro di conti” di Giacomo Filippo Durazzo, in riferimento all'acquisto di un suo dipinto (PUNCUCH 1984, p. 182).

¹⁰ PICCINELLI 2011, p. 300 (numeri 4304 e 4319 dell'inventario del 1665 dei beni del duca Carlo II, presso la residenza della Favorita).

³ Ricordo solo le due proposte più recenti: STANDRING, CLAYTON 2013, p. 109 (da collegare alla nascita del figlio del duca, avvenuta il 31 agosto 1652, e da collocare in prossimità di tale data); MONTANARI 2020, pp. 16-18 (da leggere non come glorificazione della casata mantovana ma come rappresentazione delle “tre età dell'uomo”). BOBER 2022 ha invece riproposto senza modifiche quanto esposto da GAVAZZA 1990b (cui si rimanda per la bibliografia precedente).

⁴ MERONI 1973, p. 47.

⁵ GAVAZZA 1990b, p. 152.

Per capire la difficoltà della ricerca basti pensare che la corretta data di nascita, a Genova (23 marzo 1609), è stata individuata solo nel 1972 e quella di morte, a Mantova (5 maggio 1664), addirittura nel 1990, in occasione della mostra monografica tenutasi a Genova, in cui comparve nuovamente in pubblico la grande tela di cui ci occupiamo oggi. Per completare il quadro delle difficoltà incontrate dalla ricerca, basti poi aggiungere che fino agli anni Novanta, pur in mancanza di sicuri agganci documentari, si è pensato – anche sulla scorta della generica indicazione fornita da Nicola Pio – che da Roma il pittore fosse passato direttamente a Mantova, limitando alla prima giovinezza e a un arco di tempo circoscritto agli anni Quaranta l’attività genovese. Opinione poi decisamente smentita e orientata ormai a ritenerlo presente a Genova anche per buona parte degli anni Cinquanta, al rientro dal secondo soggiorno romano, conclusosi tra la tarda estate e l’autunno del 1651¹¹. La sua attiva presenza a Genova in questo decennio ha trovato d’altronde conferma, oltre che in opere e documenti, anche nell’appendice dedicatoria (resa nota solo in anni recenti) del romanzo *I giuochi di Fortuna*, pubblicato dal naturalizzato genovese Luca Assarino a Venezia nel 1655 e scritto immediatamente a ridosso di questa data¹²: il primo dei cinque pittori da lui individuati in città, per mostrare che «anco dagli scogli nascono pennelli» che «sanno render preziosa l’età presente», è proprio Giovanni Benedetto, del quale non loda opere in particolare, soffermandosi invece a descriverne soggetti e personaggi¹³.

Come ho detto, la nascita e la prima formazione furono sicuramente genovesi, nell’atmosfera vivace che aveva appena visto all’opera i grandi fiamminghi, come Rubens e Van Dyck, ma anche una schiera di altri protagonisti, interessati soprattutto alle figurazioni animalistiche, spesso all’interno di composizioni di carattere mitologico o biblico. Ed è proprio entro questo panorama – in cui si vedono accostati al genovese Sinibaldo Scorza i fiamminghi Jan Roos e Giacomo Legi, entrambi specializzati in scene di genere – che si colloca la prima opera

¹¹ Le ultime notizie risalgono al 16 giugno (TIBERIA 2005, p. 252) e all’11 agosto (STANDRING, CLAYTON 2013, pp. 54, 104 nota 10). Per un aggiornato regesto dei documenti, GIO. BENEDETTO 2022, pp. 258-279, cui si rimanda anche per le indicazioni cronologiche che seguiranno nel corso del testo.

¹² VAZZOLER 1994.

¹³ «Qual più nobile passatempo e qual delizia più gioconda si può presentare agli occhi di chiunque vanta aver buon gusto che quella di fargli vedere, dentro il quadrangolo di una vostra tela, montagne, pianure, alberi, animali, ninfe, satiri, deità, nubi, arie, lontananze e sfondature, così vive e così vere ch’egli, credendosi d’esser senza dubbio alla campagna, aspetti che quelli alberi si muovano al vento, che quei cavalli s’accingano al cammino, che quei cani s’apparecchino a mordere, quegli angeli a volare, quelle ninfe a sciogliere la lingua, que’ satiri a rinselvarsi nei boschi; e che quell’invoglio di panni, quel mucchio d’armi, quella congerie di arredi casalinghi si distingua, si riordini, s’assesti e si ponga a luogo?» (VAZZOLER 1994, pp. 56-57). Gli altri pittori cui è riservata una dedica sono: Giovanni Andrea de Ferrari, Salvatore Castiglione, Giovanni Battista Carlone e Giovanni Hovart; le dediche saranno eliminate nell’edizione successiva, uscita nel 1658.

oggi nota di Castiglione, che rappresenta l’*Entrata degli animali nell’arca* (Genova, Museo dell’Accademia Ligustica), ormai concordemente datata attorno al 1630¹⁴, appena prima, cioè, della partenza del pittore per Roma, dove è documentato a partire dalla primavera del 1632, ma dove era verosimilmente arrivato già nel corso dell’anno precedente. La prima testimonianza sicura dell’attività romana è invece rappresentata da un *Viaggio di Giacobbe* (New York, collezione privata), su cui si legge la data 1633 e la firma, accompagnata dall’aggettivo “genovese”, che indica appunto che si tratta di un’opera eseguita fuori della città natale¹⁵. Il cambiamento, rispetto all’*Entrata degli animali nell’arca*, è notevole: i personaggi sono inseriti in un ampio paesaggio e sono trattati con una pennellata leggera, quasi trasparente, che rimanda immediatamente alle atmosfere sognanti dei dipinti che Poussin in quel momento realizzava a Roma, nei quali il mondo classico si fondeva con i miti più antichi delle divinità pagane. In questa trasfigurazione del passato, che era al centro degli interessi archeologizzanti degli artisti che si raccoglievano attorno a Cassiano Dal Pozzo, storia e mito venivano a unirsi in una visione quasi onirica, di cui Castiglione diventa a suo modo partecipe e che rimarrà poi sullo sfondo di tutta la successiva produzione di carattere profano.

Quanto al rientro da Roma a Genova, dapprima fissato attorno al 1640, la sua data, grazie al ritrovamento di nuovi documenti, è stata progressivamente arretrata fino al luglio del 1637, quando il pittore stipula il contratto d’affitto per una casa a Genova, dove poi si sposerà (15 marzo 1640), avrà i primi due figli e rimarrà almeno fino alla fine del 1645, quando (verosimilmente poco prima del Natale) consegnerà la grande *Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Luca, datata appunto 1645, cardine e culmine di questo secondo momento di attività nella città natale¹⁶. In questo arco di tempo, in cui Castiglione mette a frutto il bagaglio di immagini e di cultura figurativa appreso a Roma, costruendo una propria specifica fisionomia, si collocano certamente alcuni dipinti che hanno come soggetto il mondo pagano, visto come una felice età dell’oro in cui le divinità partecipano della vita degli uomini, in un fantasioso contesto agreste, evocativo di un passato di ricchezza e di prosperità: è il caso, ad esempio, dei *Satiri con doni* (San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage; *fig. 1*), ma soprattutto del *Sacrificio a Pan* (tuttora in una collezione genovese; *fig. 2*)¹⁷, in cui il personaggio sulla sinistra ha tratti in tutto analo-

¹⁴ ZANELLI 2022, *fig. 2*; SPIONE 2023, p. 107.

¹⁵ SPIONE 2023, p. 109.

¹⁶ J. Bober, in SUPERBAROCCO 2022, pp. 190-191, cat. 34.

¹⁷ J. Bober, in SUPERBAROCCO 2022, pp. 176-177, cat. 28: nella scheda viene definitivamente accantonata la tradizionale, ma già messa in dubbio, unione della tela al suo attuale *pendant*, raffigurante *Ciro allattato da una cagna*, per il quale viene inoltre proposta un’attribuzione non al pittore, ma al figlio Giovan Francesco. Proposta, a mio avviso, da valutare con attenzione dovendosi in ogni caso estendere, per le evidenti analogie esecutive, almeno alla coppia di tele con *Ciro allattato da una cagna* e *Abramo*

ghi a quelli dei pastori che si inginocchiano ad adorare il Bambino nella *Natività* di San Luca. Per gli stessi anni abbiamo inoltre notizia certa, grazie a diversi inventari resi noti in anni recenti, del favore che le sue tele incontravano presso le famiglie dell'aristocrazia genovese¹⁸, intente a creare nei propri palazzi grandi collezioni di opere d'arte, che dovevano costituire dei veri e propri *status symbols*. D'altronde, la stessa *Adorazione* venne eseguita per la chiesa gentilizia della famiglia degli Spinola di San Luca, a conferma del pieno inserimento del pittore nel variegato contesto culturale della città. Inserimento che dovette però incontrare una battuta d'arresto, dovuta a qualche incidente di percorso, di cui le fonti genovesi tacciono, ma che forse è da individuare proprio nell'episodio narrato da Nicola Pio. Secondo lo scrittore, Castiglione dovette infatti abbandonare precipitosamente Genova a causa di un diverbio insorto con i Lomellini, che avevano rifiutato una sua opera per la chiesa della Santissima Annunziata, di cui la famiglia aveva il patronato. Il racconto, privo di ulteriori riscontri, appare comunque in linea con altri episodi della vita del pittore, che sembra aver avuto un carattere impulsivo e poco incline a sopportare situazioni a lui non gradite, come accadde proprio a Mantova, che abbandonò improvvisamente dopo che nella primavera del 1661 vi si era stabilito, in una casa – per lui appositamente fatta preparare dal duca – che lasciò dopo neppure due mesi, facendo rientro a Genova.

Anche per quanto riguarda il nuovo soggiorno romano, qualunque ne sia stata la causa, è comunque da ritenere che il trasferimento avvenne quasi certamente già entro il 1646 (anno in cui proprio un Lomellini venne eletto doge della Repubblica), dal momento che ai primi di febbraio del 1647 risalgono le prime attestazioni della sua presenza a Roma, dove nasceranno altre due figlie (Ortensia nel gennaio del 1648 ed Emilia Vittoria nel novembre del 1650) e dove, insieme alla famiglia, il pittore resterà fino alla tarda estate del 1651¹⁹. Dell'attività di questi anni – alla quale sono quasi certamente da riferire il *Baccanale* (Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer) e il *Diogene alla ricerca dell'uomo* (Madrid, Museo del

Prado)²⁰ – poco sappiamo, tranne che il pittore poté accostarsi nuovamente alla particolare cultura della città, impastata di classicismo e di reminiscenze archeologiche, dedicandosi inoltre con grande fervore alla realizzazione di diverse serie di incisioni, favorita da un lato dal diffondersi della produzione di Rembrandt (da cui trasse molti spunti di carattere esecutivo) e dall'altro dalla presenza in città di botteghe specializzate (come quella di Giacomo de' Rossi) nella stampa delle acqueforti. Basti citare – oltre alle icastiche rappresentazioni di teste di uomini di diverse età e di varie etnie – le incisioni con *Pan e Apollo*, con un *Baccanale* o con il cosiddetto "*Genio di Castiglione*" (*tav. 4*), stampate proprio da de' Rossi nel 1648²¹, nelle quali trova spazio un vasto repertorio di erme, putti, fauni, uccelli e piante, che rivela in pieno le fonti di ispirazione della sua pittura profana, cui egli attingerà ampiamente nei dipinti realizzati nel corso degli anni Cinquanta.

Per quanto riguarda invece la produzione di carattere religioso, la testimonianza più significativa di questi anni è data dalla grande tela con l'*Immacolata Concezione adorata dai santi Francesco e Antonio da Padova* (Minneapolis, Institute of Arts), commissionatagli nel settembre del 1649, tramite il cardinal Verospi, per la chiesa dei Cappuccini di Osimo ed esposta a Roma nell'ottobre dell'anno successivo, nel palazzo dello stesso cardinale, prima di essere inviata alla sua sede definitiva²². Nell'opera, ispirata nell'ardito sottinsù alle complesse composizioni di Giovanni Lanfranco e ancora caratterizzata da una gamma chiara e luminosa, sono già presenti i tratti peculiari dei dipinti di soggetto sacro, che Castiglione realizzerà a Genova dopo il rientro da Roma, ma che fino ad anni non lontani erano stati tutti assegnati dagli studiosi agli anni Quaranta, sulla base della tradizione (ormai definitivamente smentita) che lo voleva passato direttamente a Mantova, senza più tornare nella città natale.

Una sicura prova documentaria ha infatti fatto spostare al 1655 il *Miracolo di Soriano* (Genova, chiesa di Santa Maria di Castello), mentre un'analisi complessiva della serie di tele con le *Storie di san Giacomo* (Genova, oratorio di San Giacomo della Marina) ha indirizzato verso una data tra il 1653 e il 1654 il grande dipinto con *San Giacomo che scaccia i mori*²³; una datazione attorno al 1652 credo si debba ormai attribuire anche alla *Visione di san Bernardo* (Genova-Sampierdarena, chiesa di Santa Maria della Cella; *fig. 3*), liberandola dal forzato accostamento alla data

con *Melchisedech* (già Genova, collezione Balbi di Piovera) e al dipinto con *Rachele e Giacobbe al pozzo* (Genova, collezione Banca Carige-Gruppo BPER), per cui invece perdura l'attribuzione a Giovanni Benedetto (A. Orlando, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 134-137, 138-143, cat. 13 e 14).

¹⁸ Nel 1643 è registrato il pagamento di un dipinto da parte di Giacomo Filippo Durazzo (PUNCUCH 1984, p. 182); nel 1649, tre dipinti (*Circe e Ulisse, Storia di Giacobbe, Una capra e altri animali*) sono ricordati nell'inventario della collezione di Gerolamo Balbi (BOCCARDO 2004a, pp. 166-167).

¹⁹ L'ultima attestazione documentaria relativa a Genova è dell'8 novembre 1646, quando il pittore e il fratello conferiscono una procura generale (chiaro segno di una partenza imminente) a Giovanni Battista Raggi (GIO. BENEDETTO 2022, p. 260); la prima relativa alla nuova presenza a Roma è del 7 febbraio 1647 (ivi, p. 260), quando il pittore riceve un pagamento da Tommaso Raggio, zio di Giovanni Battista, che effettuerà altri pagamenti, "per quadri fatti", il 20 aprile e il 4 settembre 1647, il 18 aprile e l'11 settembre 1648, nonché il 21 gennaio 1650 (ivi, pp. 260-261); per la data del rientro da Roma si rimanda alla nota 11.

²⁰ Entrambi i dipinti sono firmati e accompagnati dall'appellativo "genovese", la cui presenza ha indotto a collocarne l'esecuzione non in patria ma a Roma, attorno al 1650 (A. Orlando, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 188-189, cat. 26: *Baccanale*; F. Rotatori, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 192-195, cat. 28: *Diogene*). Il secondo dipinto, non tenendo conto dell'indicazione contenuta nell'aggettivo "genovese", è stato invece datato alla prima metà degli anni Quaranta in SPIONE 2023, p. 116 nota 155.

²¹ DILLON 1990a; DILLON 1990b; DILLON 1990f.

²² F. Rotatori, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 172-175, cat. 23; SPIONE 2023, pp. 119-121.

²³ ALGERI 2023, pp. 16-17, fig. 1; SPIONE 2023, pp. 122-124, figg. 30-31.

di costruzione dell'altare, nel 1642, che poteva precedere anche di diversi anni l'esecuzione della relativa pala²⁴. La tela trova infatti i precedenti compositivi, con la figura di Cristo che si staglia in controluce al di sopra di un basso orizzonte (in cui si distingue chiaramente la "Lanterna" del porto di Genova vista da ponente, come avviene nella realtà, nella sede dell'opera) e con gli angeli che si affacciano tra le nuvole, proprio nell'*Immacolata* di Osimo, mentre l'angelo che sorregge il libro, sulla sinistra, ripropone puntualmente le fattezze del putto che suona nell'incisione con *Il Genio di Castiglione*, datata 1648.

A ciò si aggiunga il fatto che a commissionare l'opera, destinata in origine alla chiesa parrocchiale del borgo di Sampierdarena, fu un oscuro personaggio del luogo, tal Sebastiano Bocconelli, di cui si ignora qualunque dato biografico. Il fatto, se si accetta l'ipotesi di un allontanamento del pittore dalla città a causa di un diverbio con i Lomellini, rende ancora più plausibile che il dipinto sia da collocare verosimilmente in una data non lontana dal suo rientro, in concomitanza con un'altra commissione con una destinazione periferica, la pala per la cappella della villa di Marc'Aurelio Rebuffo, nella località di Albaro, a levante di Genova²⁵. Anzi, non è forse improbabile che in queste vicende si possa cogliere il segno di un faticoso riavvicinarsi di Castiglione all'ambiente aristocratico, che sarà avaro di commissioni pubbliche di rilievo e tuttavia pronto a inserire le sue opere nelle ricche collezioni private.

Ma soprattutto – in pieno accordo con le fonti mantovane attentamente indagate e puntigliosamente riesaminate di recente da Roberta Piccinelli e sulla base delle indicazioni letterarie e documentarie da ultimo individuate, che attestano in maniera ormai palese l'attiva presenza del pittore in città per buona parte del sesto decennio del secolo, fino all'estate del 1659 – un'operazione analoga comincia a profilarsi anche per diverse opere di soggetto profano (che rappresentano la parte più cospicua della sua produzione), come già accaduto per i dipinti realizzati nel 1652 per Ansaldo Pallavicino, tra cui spicca la grande scena biblica con il *Viaggio di Abramo*, tuttora nel salone del palazzo da lui acquistato nel 1650 e oggi sede della Galleria Nazionale della Liguria, in piazza Pellicceria²⁶. Proprio alla Galleria Nazionale è recentemente pervenuta – in contemporanea con l'acquisto della tela per Mantova – una grandiosa composizione con *Aria e Fuoco* (fig. 4; in origine accompagnata a un *pendant* con *Terra e Acqua*, oggi in collezione privata; p. 69 fig. 9), di sicura appartenenza alla produzione genovese, sulla quale sono da ultimo emerse

parecchie perplessità in merito alla tradizionale datazione agli anni Quaranta, chiaramente individuate e superate in favore di una collocazione più tarda, nella scheda che ha accompagnato la sua recentissima presentazione²⁷. Unito invece ad altre opere di soggetto profano sicuramente collocabili negli anni Cinquanta e spostato – anche sulla base delle innegabili differenze compositive e cromatiche rispetto ad analoghe composizioni (come il già ricordato *Sacrificio a Pan*) anteriori al secondo soggiorno a Roma – alla metà dello stesso decennio, il dipinto (insieme al suo *pendant*) viene ad assumere un ruolo fondamentale per la piena comprensione del linguaggio maturo del pittore, di cui costituisce anzi una delle prove più complesse ed elaborate. Da un lato, infatti, la composizione si lega alla serie di raffigurazioni di Circe, che gran parte hanno in questa fase della sua produzione, a partire dalla tela – datata 1653 – pervenuta alle collezioni del Sovrano Ordine di Malta²⁸, cui si possono affiancare diverse altre versioni (Firenze, Galleria degli Uffizi; New York, collezione privata), mentre dall'altro se ne coglie chiaramente l'eco in alcuni dipinti realizzati negli stessi anni a Genova, a cominciare dalle testuali citazioni inserite nella tela con *Venere e Amore nella fucina di Vulcano* (Genova, Galleria Nazionale della Liguria) del giovane Domenico Piola, che gli studi più recenti hanno a ragione indicato come uno dei più attenti osservatori della produzione di Castiglione riferibile a questo momento²⁹.

La presenza del pittore a Genova per quasi tutti gli anni Cinquanta – supportata anche dal sintetico profilo tracciato da Luca Assarino, di cui si è detto – non significa ovviamente che egli, pur vivendo a Genova, non abbia potuto rivolgere verso la corte mantovana le proprie attenzioni, ma finora non si era riusciti a individuarne con precisione né il momento né le motivazioni; tuttavia, l'analisi di alcune circostanze esterne può aprire la strada a qualche ipotesi verosimile, legata da un lato alla vita personale dell'artista e dall'altra alla situazione economica e sociale dell'intera città. In un passato ancora recente si è proposto che un primo contatto fosse avvenuto in concomitanza con il soggiorno a Genova del duca, allora venticinquenne, nel dicembre del 1654. Ipotesi contraddetta però dalla brevità del soggiorno (di soli tre giorni, dal 5 al 7 dicembre) e dal fatto che esso ebbe come unico scopo quello di farsi ritrarre da Carlo Borzone, che aveva buona fama di ritrattista e che poi rimase in rapporto con la corte fino al momento della morte, tra il 1656 e il 1657³⁰. Per contro, nuovi documenti mantovani – che mostrano con chiarezza un rapporto appena avviato e non privo di diffidenze – hanno rivelato che nell'estate del 1658 era presente a Mantova il fratello minore del pittore, Salvatore, e che attraverso di

²⁴ L. Magnani, in *IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE* 1990, pp. 114-118, cat. 13; la proposta – cui io stessa avevo in precedenza aderito (ALGERI 2016, p. 29) – è ripresa ancora in SPIONE 2023, p. 116.

²⁵ Il pagamento è del 15 novembre 1652 (REPETTO 2018, p. 137).

²⁶ ZANELLI 2022.

²⁷ G. Zanelli, in *HIGHLIGHTS* 2023, pp. 74-75, cat. 24.

²⁸ ZANELLI 2022, p. 40, figg. 6, 9.

²⁹ SANGUINETTI 2017, pp. 21-23.

³⁰ PICCINELLI 2011, p. 43; ALGERI 2023, p. 18.

lui (che da tempo aveva il compito di vero e proprio agente) si prospettava l'arrivo in città di sue opere. Il dato, contenuto in una lettera inviata al duca il 30 giugno 1658 dal segretario Angelo Tarachia³¹, sembra finalmente offrire un termine cronologico preciso, che da un lato non contrasta con il fatto che Castiglione risiedesse ancora a Genova e dall'altro ben si inquadra nel particolare momento che la città stava vivendo, all'indomani di un evento cruciale, di cui noi solo oggi – dopo un'esperienza analoga – possiamo comprendere l'impatto e la rilevanza nella vita di ciascuno e della comunità cittadina.

Tra i primi mesi del 1656 e l'autunno del 1657 Genova era stata infatti colpita da una terribile peste che aveva quasi dimezzato la sua popolazione, mietendo vittime in tutte le classi sociali e annullando praticamente ogni possibilità di spostamento, di lavoro e, per quanto riguarda gli artisti, di commissioni in grado di dar loro una fonte di guadagno. Tra i morti illustri della città anche il nobile Giovanni Battista Raggi, che aveva avuto un ruolo attivo nel contrastare la pestilenza e che, ad appena quarantaquattro anni, era morto nell'agosto del 1657, nel momento più devastante dell'epidemia. I documenti resi noti negli ultimi decenni hanno chiaramente fatto emergere che proprio a lui era legato Castiglione, sia da vincoli personali sia da rapporti professionali; già nel febbraio del 1646 egli aveva fatto da padrino al battesimo della figlia Livia Maria, mentre due anni dopo (gennaio 1648), a Roma, lo stesso compito aveva avuto il fratello minore, il cardinale Lorenzo, insieme alla zia Ortensia, al battesimo di un'altra figlia, che in onore della madrina era stata chiamata appunto Ortensia, di cui è utile ricordare in questa sede il nome, perché proprio a Mantova la giovinetta resterà, sotto la diretta protezione della duchessa, anche dopo la morte del padre³². Ma soprattutto – assieme allo zio Tommaso che a Roma, tra il 1647 e il 1650, lo pagò a più riprese per l'esecuzione di diversi dipinti, al momento in alcun modo non identificabili³³ – Giovanni Battista fu uno dei principali committenti genovesi del pittore: nell'inventario della sua quadreria, stilato il 4 novembre 1658, sono infatti registrate ben trenta sue opere, alcune di piccole dimensioni con diversi animali, ma altre (sicuramente grandi) con soggetti biblici (*Lot e Abramo*, *Rachele e Giacobbe*) o mitologici (*Favola di Orfeo*, *Donna e satiri*, *Tempio con satiri offerenti*), tra cui anche il *Baccanale*, oggi esposto presso la Galleria Sabauda di Torino³⁴. Mettendo

insieme queste notizie, personali da un lato e professionali dall'altro, forse non si va lontani dal vero se si pensa che il gentiluomo possa aver avuto per lungo tempo – secondo una consuetudine all'epoca abbastanza diffusa tra gli artisti, spesso non particolarmente provvisti di beni e di denari, come era anche in questo caso – un ruolo di protettore nei confronti del pittore e della sua famiglia (non solo a Genova, ma anche negli anni romani) e che la sua morte abbia, inaspettatamente e improvvisamente, privato Castiglione di un importante punto di riferimento, sul piano economico e sociale.

Una situazione personale che, unita alla penuria di commissioni derivante dal desolato panorama cittadino, sembra offrire una motivazione sufficiente all'idea che proprio questo stato di cose abbia spinto Castiglione a trovare nuovi sbocchi lavorativi al di fuori della città, individuando qualche importante committente che avrebbe potuto fornirgli la possibilità di costruire durevoli relazioni di carattere professionale, da avviare almeno a distanza. In questa prospettiva, la figura del giovane duca Carlo II – desideroso di ricostituire e di dare nuovo impulso e prestigio alle collezioni ducali, anche attraverso l'acquisto di nuove opere, cui non sarà poi estraneo lo stesso pittore – aveva le caratteristiche perfette e in quest'ottica sono probabilmente da leggere i contatti, ancora agli inizi, attestati dalla lettera del 1658; contatti che si svilupperanno poi nell'anno successivo e che porteranno a un rapporto, sia pure non privo di contrasti e di intoppi, che perdurerà fino alla morte dell'artista, che avverrà a Mantova il 5 maggio 1664. Ed è anzi a questa manciata di anni che si deve ormai circoscrivere la sua attività per la corte e per le residenze ducali, non solo per il palazzo di Mantova, ma anche per le dimore di Maderno e della Favorita, che il duca in quel momento stava ugualmente dotando di arredi e di dipinti. Proprio alla villa di Maderno erano destinate le tele di cui si parla nelle lettere del 18 aprile e del 14 giugno del 1659, l'una di Salvatore e l'altra dello stesso Giovanni Benedetto, ancora a Genova ma ormai in procinto di partire, portando con sé dipinti suoi e anche di altri pittori (Gaspard Dughet, Monsù Montagna e Paul Brill), come richiesto esplicitamente da Carlo II. Tuttavia, nell'inventario dei beni della villa redatto subito dopo la morte del duca nell'agosto del 1665³⁵ non sono registrati dipinti di alcun genere, né di Castiglione né di altri pittori; non è quindi improbabile che le tele inviate nel 1659 abbiano poi avuto un'altra destinazione, a Mantova o in un'altra residenza ducale. Dallo stesso inventario non risultano sue opere neppure nel palazzo di Mantova, mentre diciassette tele con soggetti storici e biblici sono ricordate in diversi ambienti della residenza della Favorita³⁶; infine nell'aprile del 1662 il pittore, da

per Giovanni Battista Raggi, in un momento di poco più tardo rispetto alla tela più grande, immediatamente dopo il ritorno da Roma, nel 1651.

³⁵ PICCINELLI 2011, pp. 281-284.

³⁶ Ivi, pp. 298-303: cinque tele nella camera contigua alla sala grande, tra cui un "Ciro infante" e un

³¹ PICCINELLI 2011, pp. 46, 65 nota 171; ALGERI 2023, p. 20.

³² PICCINELLI 2011, pp. 48-49.

³³ GIO. BENEDETTO 2022, pp. 260-261 (pagamenti del 9 febbraio, 20 aprile, 4 settembre 1647; 18 aprile, 11 settembre 1648; 21 gennaio 1650).

³⁴ BOCCARDO 2004b. Per quanto riguarda in particolare il *Baccanale*, versione leggermente più piccola di quella oggi a Saint-Quentin, non c'è motivo di assegnarla al periodo romano (A. Orlando, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 200-203, cat. 30), essendo nota la propensione del pittore a ripetere a distanza di tempo le medesime composizioni ed essendo molto più verosimile collocarne l'esecuzione a Genova,

Genova, offre al duca alcuni quadri appena ultimati, anch'essi con soggetti biblici³⁷. Oltre ai dipinti registrati negli inventari, non sappiamo oggi quanto di ciò che viene citato a più riprese nella corrispondenza tra il pittore e la corte sia stato poi effettivamente consegnato; tutto è comunque andato disperso, avendo preso le vie del mondo con la fine, nel 1707, della dinastia e il passaggio del ducato ai domini imperiali.

Delineato in questo modo il quadro d'insieme e ancorata la realizzazione della *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* all'anno 1660, come testimonia la lettera del 22 maggio che la descrive in fase di avanzata esecuzione, restano da analizzare in maniera puntuale le caratteristiche compositive della grande tela (*tav. 1*), di cui si conoscono fortunatamente anche alcuni disegni preparatori che fanno capire come la sua genesi dovette essere particolarmente laboriosa e complessa, dal momento che nessuno dei tre fogli oggi noti³⁸ corrisponde alla versione definitiva. Il primo abbozzo sembra essere rappresentato dal foglio di non grandi dimensioni (cm 25,5×38,2; *fig. 5*) di Amburgo, il cui tema centrale è proprio quello della tomba del duca Carlo I, attorno alla quale si dispongono tutti i personaggi: a destra, il vecchio e la donna con il bambino e, in primo piano, una figura di spalle che indica il monumento funebre; a una fase più vicina alla versione finale sembra invece appartenere il disegno delle collezioni reali di Windsor, più grande (cm 39×54; *fig. 6*), in cui i personaggi occupano tutti il primo piano, mentre la tomba (non più una piramide, ma una grande urna sepolcrale) diviene – come sarà poi nel dipinto – elemento di fondo; il terzo, infine, di Budapest (cm 45,5×32,5; *fig. 7*) è focalizzato esclusivamente sulle figure che hanno ormai assunto la posizione che avranno nel quadro, ma all'interno di uno spazio più dilatato, in cui la tomba farà da sfondo entro un ampio paesaggio e i protagonisti saranno accompagnati da un ricco corredo di oggetti (parti di un'armatura, una sfera armillare, un vaso di fiori).

L'impaginazione della scena è grandiosa, dominata dalla figura del giovane in primo piano, da leggere verosimilmente come la rappresentazione di un "Genius loci", sulla base della vicinanza all'immagine che compare nell'incisione raffigurante *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (*tav. 4*); con il gesto della mano, che nel disegno di Amburgo era rivolta verso la tomba piramidale, il giovane sembra indicare ora soprattutto il bambino, segno di fecondità e di continuità della casata. Sullo sfondo, come nel disegno di Windsor, la grande urna sepolcrale (memoria esplicita del fondatore della nuova dinastia), da cui emerge, sulla

destra, la figura di un vecchio, personificazione quasi certamente del Tempo; gli sguardi dei due personaggi maschili sono rivolti verso il gruppo della donna con il bambino addormentato sul suo grembo, che non solo costituisce il centro ideale della composizione, ma anche il brano più felice, pittoricamente, della scena. Ed è in questo gruppo che più chiaramente si coglie il debito di Castiglione verso il quadro di Van Dyck con *Le Tre Età dell'Uomo* (*fig. 8*), oggi conservato presso il Museo Civico di Vicenza ma all'epoca sicuramente in possesso del duca di Mantova, come conferma l'inventario redatto nel 1665, subito dopo la sua morte, dove viene esplicitamente ricordato nella Galleria della residenza della Favorita³⁹. Il richiamo è evidente soprattutto nella figura del bambino addormentato, ma anche l'inserimento della corona di fiori sul capo della duchessa e del vaso di fiori accanto a lei sembra derivare dallo stesso dipinto. A colpire è tuttavia la particolare gamma cromatica della tela, dominata dal rosso acceso del drappo che cinge il giovane in primo piano e dal blu intenso e brillante dell'abito della duchessa, da cui emerge una chiara attenzione verso la pittura veneziana; dato d'altronde ben spiegabile con il fatto che il dipinto fu eseguito proprio a Venezia, come testimonia la già ricordata lettera del 22 maggio 1660. Nel contempo, la presenza – oltre agli elementi desunti dalla visione diretta del dipinto di Van Dyck – di un ritratto veridico della duchessa implica che il pittore fosse in precedenza, tra l'estate del 1659 e i primi mesi del 1660⁴⁰, passato da Mantova per fare almeno un bozzetto dell'immagine che avrebbe collocato all'interno della composizione. Ed è verosimile che proprio in tale circostanza il pittore abbia infine conosciuto personalmente il duca e sia entrato in rapporto con la corte mantovana, preceduto da una o più spedizioni di dipinti, auspicate già nell'estate del 1658 e sicuramente concretizzate proprio nell'estate dell'anno successivo.

Che la lettura dell'opera, per quanto si è appena detto, debba essere principalmente in chiave simbolica e allegorica è certo; tuttavia, è altrettanto chiaro il dato di realtà costituito dal ritratto della duchessa, non idealizzato o semplicemente allusivo, ma pienamente coincidente – come si è visto – con i tratti fisionomici tramandati da altre immagini, in accordo d'altronde con il fatto che della tela ella era stata, se non diretta committente, almeno ispiratrice o destinataria. Ritengo anzi che proprio dall'analisi di questo ritratto possano venire elementi utili per aprire un varco sicuro per una più puntuale e chiara valutazione dell'attività di Castiglione in questo settore, ancora affidato a testimonianze figurative incerte e non indivi-

"Satiro con ninfa"; altre quattro (di cui non è indicato il soggetto) nella camera contigua alla Galleria sulla sinistra; due ancora ("un viaggio di Giacobbo" e "un quadro di paesi") nella "camera del Toresin"; un altro ("un sacrificio") nel camerino e infine cinque (di cui non è indicato il soggetto) nella camera contigua alla Galleria sulla destra.

³⁷ Ivi, p. 45 ("Noè manda gli animali nell'arca", "Mosè con l'arca nel deserto", "Melchisedech e Abramo" e due tele con "Animali e pastori").

³⁸ TAGLIAFERRO 1990b; TAGLIAFERRO 1990c; TAGLIAFERRO 1990d; ALGERI 2023, p. 23.

³⁹ PICCINELLI 2011, p. 299, n. 4256. Per la storia collezionistica del dipinto, VAN DYCK 1999, pp. 174-175, cat. 36.

⁴⁰ L'ultima indicazione sulla presenza del pittore a Genova è del 14 giugno (PICCINELLI 2011, p. 63 nota 150), la prima sulla presenza a Venezia è del 20 marzo 1660 (GIO. BENEDETTO 2022, p. 267).

duabili nelle fonti⁴¹. Come è noto, è lo stesso Soprani a informarci che l'artista era «peritissimo in ogni genere di pittura e anco mirabile nei ritratti», aggiungendo che a lui si dovevano, oltre al ritratto di Marc'Aurelio Rebuffo, quelli di Giovanni Battista e di Lorenzo Raggi. Nell'inventario dei dipinti presenti nel palazzo genovese di Giovanni Battista Raggi al momento della sua morte sono in effetti citati sia un ritratto (grande) del cardinale Lorenzo che uno (piccolo; cm 90×75) di Giovanni Battista; ma in entrambi i casi (come era d'altronde consueto per i ritratti) non compare il nome dell'autore, per cui non è possibile dare riscontro (almeno sull'inventario) a tale affermazione. Un altro ritratto da lui eseguito, quello del doge Luca Giustiniani (che aveva rivestito questa carica tra il 1644 e il 1646), è ricordato da Luca Assarino, nell'appendice del già menzionato romanzo *I Giuochi di Fortuna*, pubblicato nel 1655⁴²; la citazione, che compare insieme a quella del ritratto dello stesso Giustiniani realizzato dal fiammingo Giovanni Hovart, è del massimo interesse perché attesta che il pittore si dedicava ai ritratti già nel corso degli anni Quaranta⁴³, dal momento che i ritratti ufficiali dei dogi venivano eseguiti durante il loro mandato.

Uno spiraglio in questo particolare settore nella produzione di Castiglione si è comunque aperto recentemente con la proposta di assegnargli una tela facente parte del nucleo più antico delle collezioni presenti nel palazzo Spinola di Pellicceria (oggi sede della Galleria Nazionale della Liguria), che è stata riconosciuta come *Ritratto di Ansaldo Pallavicino* (*fig. 10*), tra i primi committenti genovesi del pittore, subito dopo il rientro in città dal secondo soggiorno romano, nei mesi

finali del 1651⁴⁴. Che si tratti di Ansaldo, nonostante i tratti alterati dall'obesità e dalle malattie, si arguisce senza difficoltà da un confronto con l'immagine del padre Agostino, immortalato da Van Dyck nel 1621; d'altro canto, che la tela possa essere attribuita a Castiglione trova conferma proprio nel fatto che il ritratto – eseguito quasi certamente tra il 1658 e il 1659, poco prima della partenza di Ansaldo per le Fiandre (4 giugno 1659), dove morirà nel gennaio del 1660 – è caratterizzato da un'impostazione particolarmente realistica, senza infingimenti o inutili abbellimenti, come accade anche per la duchessa Isabella Clara, che mantiene tratti somatici personali e riconoscibili, pur all'interno di una composizione celebrativa, dominata da un'aura mitica e mitologica, in cui il dato reale perde consistenza e valore. Un dato che in questo caso costituisce però il più chiaro e sicuro aggancio dell'opera alla committenza ducale.

Un ultimo argomento deve essere ancora affrontato in merito alla grande tela acquistata per Mantova; se si sia cioè trattato di una composizione isolata o se, come era allora di gran moda, a essa si accompagnasse un *pendant*, in cui il tema dell'elogio della casata, pur nella evidente dimensione simbolica affidata alla imponente raffigurazione, non fosse solo di carattere storico ma avesse anche un corrispettivo più squisitamente allegorico, da cui i personaggi in essa inseriti (a cominciare proprio dalla duchessa) ricevessero una più ampia e più solenne investitura. Alla domanda sembra di poter rispondere in maniera affermativa, dal momento che, nell'elenco di opere che nel 1711 dovevano essere inviate dal palazzo di Venezia in Inghilterra, la tela con «una donna, un bambino e un fiume» fa coppia con un dipinto, di uguali dimensioni, con una «sorta di bacchanale»⁴⁵. Difficile capire che cosa l'estensore dell'elenco abbia voluto esattamente descrivere, ma non sembra improbabile che si volesse indicare non tanto una scena orgiastica (poco compatibile con la celebrazione allegorica della casata), quanto piuttosto una mitica «età dell'oro», con divinità e personaggi della mitologia classica, in cui trovassero ospitalità le arti e la poesia, come avviene, ad esempio, nella piccola tela raffigurante una *Allegoria della musica e della poesia* (collezione privata; *fig. 9*), che venne esposta alla mostra di Francoforte del 1992⁴⁶. In questo modo il significato complessivo delle due tele sarebbe stato quello di vedere nella nuova dinastia ducale l'inizio di un periodo non solo positivo per le sorti della famiglia, ma fecondo anche per la rinascita di quel mondo che era stato brutalmente spazzato via dagli avvenimenti nefasti immediatamente precedenti l'insediamento del duca Carlo I, di cui si intendeva celebrare la memoria.

⁴¹ Il problema è stato di recente specificamente affrontato in ORLANDO 2022a, ma con proposte attributive solo in parte condivisibili.

⁴² VAZZOLER 1994, p. 61: «il ritratto di detto Serenissimo fu anche fatto da Gio. Benedetto Castiglione, così ammirabile e così vivo che gli mancava altro che il moto».

⁴³ Diversamente da quanto proposto da SPIONE 2023, pp. 114-115, non è al momento documentata una più antica attenzione per il ritratto, poiché la piccola incisione con l'immagine di Agostino Mascardi (confrontata con quella tramandata dal disegno eseguito da Gian Lorenzo Bernini, conservato a Parigi, presso l'École Nationale des Beaux Arts) non può essere ritenuta un ritratto dal vero, ma un «ricordo» fatto a memoria, risalente quasi certamente a un momento successivo alla morte del letterato nel 1640. Per quanto riguarda invece il cosiddetto *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini* (Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Bianco), ritengo appropriata la datazione agli anni 1647-1650, proposta di recente (ORLANDO 2022a, p. 61), anche perché è del tutto probabile che Castiglione, in rapporti stretti con Tommaso Raggi, abbia potuto in quegli anni incontrare lo scultore, all'epoca impegnato con la medesima famiglia nell'esecuzione del cenotafio di suor Maria Raggi, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva (CURZIETTI 2014). A ciò si aggiunga – oltre al fatto che anche in questo caso si tratta non di un vero e proprio ritratto, ma piuttosto di un'immagine ispirata ai tratti dello scultore – la forte influenza di modelli derivanti direttamente da Rembrandt e la evidente vicinanza alla piccola incisione raffigurante un *Uomo con cappello piumato* (probabile autoritratto), risalente anch'essa agli anni romani, come indica la presenza, nella firma, dell'aggettivo «genovese» (ZANELLI 2016, pp. 14-15).

⁴⁴ G. Zanelli, in PROGETTO SUPERBAROCCO 2022, pp. 116-117, cat. 10.

⁴⁵ MERONI 1973, p. 47.

⁴⁶ M. Newcome, in KUNST 1992, pp. 132-133, cat. 61.

I dati attualmente noti non consentono di andare oltre una semplice ipotesi, per quanto suggestiva. Un precedente in tal senso può tuttavia essere individuato in due piccole tele che celebrano ugualmente la casata mantovana, pur con motivazioni non totalmente coincidenti con quelle della composizione finalmente tornata nella sua sede originaria. Si tratta delle due tele ottagonali, unite in origine a formare un *pendant*, ma approdate – dopo un passaggio sul mercato antiquario londinese nel 1970 – a due distinte raccolte, in Europa e negli Stati Uniti (*tavv. 2-3*): in questo caso la raffigurazione della casata (indicata solitamente con il titolo di *Allegoria “piccola”*) si accompagna a una *Temporalis Aeternitas*, che non può evidentemente essere assimilata a “una sorta di baccanale” e che, soprattutto, nasce da un intento decisamente diverso, fin qui non pienamente colto perché solo recentemente è stata individuata la corretta sequenza delle due immagini⁴⁷. Che le due tele precedano cronologicamente la *Allegoria “grande”* non è mai stato messo in discussione, ma proprio la vicinanza compositiva, che ha fatto leggere l'*Allegoria “piccola”* come bozzetto per l'altra, ha messo in ombra il fatto che l'ordine di lettura delle due tele – che formano un vero e proprio dittico, come sottolinea la presenza in entrambe del medesimo personaggio, con manto rosso e benda bianca tra i capelli – debba essere invertito rispetto a quello usuale, che faceva seguire la *Temporalis Aeternitas* alla celebrazione della famiglia. La nascita della nuova casata è infatti superamento della situazione negativa adombrata dall'ammonimento sulla caducità delle cose insita nell'espressione “*temporalis aeternitas*”, un vero e proprio ossimoro in cui si affermano due concetti opposti, temporaneità ed eternità; una lettura in cui, se l'augurio per la nuova casata costituisse il secondo momento, non sarebbe infatti un augurio, mentre se costituisce il primo momento della raffigurazione viene a rafforzare, nonostante la caducità delle cose, il senso dell'annuncio di una nuova stagione di prosperità. Le due coppie di dipinti, apparentemente simili, colgono quindi una situazione del tutto diversa: nel caso della tela oggi tornata a Mantova (e del suo perduto *pendant*), ci si augura che la prosperità del momento possa aprire, grazie alla benevola attenzione della duchessa, un periodo di rinnovato benessere e di rinascita delle arti, assimilabile a una vera e propria “età dell'oro”, mentre nel caso dell'*Allegoria “piccola”* la rappresentazione viene a superare un periodo negativo, non solo per la famiglia ducale ma per l'intera città, che aveva visto messo in forse il suo destino nel momento della devastazione del palazzo, durante la guerra che aveva fatto seguito all'estinzione del ramo principale della casata dei Gonzaga.

Al di là di queste differenze concettuali, che da sole bastano a rendere evidenti le diverse motivazioni da cui le due coppie di tele sono nate e che impongono di non accumunarle in un'unica valutazione, è inoltre possibile individuare sensibili diffe-

renze di carattere esecutivo tra le due versioni della *Allegoria*. Nella tela più piccola manca in primo luogo ogni caratterizzazione in senso personale della figura femminile, accostabile a una delle Circe presenti in diversi dipinti degli anni Cinquanta, ma manca soprattutto ogni riferimento alla tomba del fondatore della casata, che diviene elemento figurativo fondamentale nella versione più grande, come riferisce la testimonianza di Balducci e come emerge dall'analisi dei disegni preparatori; alla visione diretta delle *Tre età dell'uomo* di Antoon Van Dyck – di cui solo a Mantova, appartenendo il dipinto in quel momento al duca, Castiglione poté avere conoscenza – rimanda invece la sostituzione dell'immagine più tradizionale del bambino allattato dalla madre con quella, in primissimo piano, dell'infante nudo addormentato sulle sue ginocchia, che si rivela anche il brano pittoricamente più efficace dell'intera composizione.

Proprio le differenze formali e concettuali tra le due coppie di tele – entrambe di glorificazione della casata, ma l'una (affidata alle tele più piccole) come superamento del passato e l'altra (affidata invece alle due grandi composizioni) come rassicurante immagine del presente e felice prospettiva per il futuro – mi hanno indotto a pensare che diversa debba essere stata anche l'occasione che le ha determinate; infatti, mentre certa è la diretta commissione ducale per l'*Allegoria “grande”* e per la tela, di uguali dimensioni, che costituiva il suo *pendant*, non altrettanto può dirsi per la *Temporalis Aeternitas* e per l'*Allegoria “piccola”*, che meglio si spiegano se alla loro origine si pone – oltre a una precedenza cronologica, che non può tuttavia andare molto indietro nel tempo – una decisione autonoma del pittore, tesa in primo luogo a ottenere (in vista o nel momento in cui si presentava personalmente a corte) la benevola attenzione del duca, tramite un'opera che esaltasse la nuova stirpe che si era insediata a Mantova con Carlo I, che di Carlo II era il nonno. In quest'ottica i due ottagonali vengono ad assumere il valore di una vera e propria presentazione, quasi un omaggio cui era affidata la fiduciosa speranza di dare un seguito concreto all'invio di un primo carico di tele, da identificare presumibilmente con quello avvenuto nell'estate del 1659 e documentato dalle due lettere cui si è già fatto cenno. Obiettivo che possiamo ritenere pienamente raggiunto con la commissione della *Allegoria “grande”*, che costituisce il perno principale attorno al quale ricostruire il breve periodo trascorso da Castiglione presso la corte ducale. Fu probabilmente proprio la prova da lui offerta con i due imponenti dipinti a convincere Carlo II a dargli ospitalità a Mantova e a far preparare per lui una casa «nuova e comodissima», dove il pittore si trasferì nei primi giorni del marzo 1661, con l'incarico di dedicarsi alla realizzazione di una serie di tele per la “Galleria dei Libri”, cui già si faceva cenno nella lettera del 22 maggio dell'anno precedente⁴⁸, e per l'esecuzione delle quali gli

⁴⁷ ALGERI 2023, pp. 20-21.

⁴⁸ PICCINELLI 2011, p. 64 nota 154: «si risolve di manifestargli palpabili segni (del suo ossequio) con le

venivano in breve tempo (lettera del 1° aprile) procurati pennelli e colori⁴⁹. Ma il soggiorno, che si apriva sotto i migliori auspici, fu breve e sfortunato. Solo pochi giorni dopo egli fu infatti colpito da un attacco di gotta che lo costringeva a letto e gli impediva di lavorare; prima della fine dello stesso mese di aprile il pittore lasciava la città e raggiungeva prima Parma e poi Genova, da dove il 23 maggio il fratello si affannava a rassicurare il duca che egli stava comunque lavorando alla realizzazione delle tele promesse⁵⁰. Tele che tuttavia non risultano nell'inventario dei beni del duca del 1665, che nella Galleria registra la presenza di «venti quadri favolosi, paesi et historie sacre», senza specificarne l'autore⁵¹; date le circostanze è probabile che nessuno di essi sia stato realizzato da Castiglione, anche perché la sua precipitosa partenza da Mantova dovette irritare non poco il duca e incrinare i rapporti, venendo a costituire un ostacolo insormontabile per la sua nomina a pittore di corte, più volte da lui sollecitata sia nel 1661 sia nell'anno successivo, ma che – può ormai essere dato per certo – non si concretizzò mai⁵². Ancora nell'ottobre del 1662 egli, da Genova, ribadiva tale desiderio e a dicembre, in vista del Natale, inviava al duca i suoi auguri; ma solo agli inizi della primavera del 1663 otterrà di trasferirsi nuovamente a Mantova, dove morirà il 5 maggio 1664 e dove gli verrà concesso di avere sepoltura all'interno della Cattedrale.

Di questi anni, certamente travagliati, la grande *Allegoria* – tornata finalmente a Mantova – rappresenta la testimonianza storicamente più importante e artisticamente più imponente e raffinata, all'interno di un percorso del tutto personale, in cui il pittore ha messo a frutto esperienze disparate che lo collocano al di fuori della tradizione pittorica prettamente genovese, proiettandolo entro un orizzonte più vasto e variegato, in cui le scene bibliche si alternano a quelle fantastiche, la storia si mescola con la mitologia, la riflessione filosofica con il sogno di un'antichità felice e perduta. Per tutti questi motivi, poter ricollocare in Palazzo la grandiosa tela, che del suo patrimonio ha originariamente fatto parte, è particolarmente significativo, non solo per una migliore comprensione del complesso *iter* del pittore (da Genova a Roma, di nuovo a Genova e ancora a Roma, per concludersi infine, dopo un altro prolungato soggiorno genovese, a Mantova), ma soprattutto per il recupero di un tassello – non certo di poco conto – di una storia che è ormai nelle collezioni di molti musei ma che finora non aveva avuto parte nella storia di questo, a cui invece di diritto appartiene.

pitture che farà nella bellissima galleria de' libri in Mantova».

⁴⁹ Ivi, p. 45.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, p. 223 (n. 100 dell'inventario).

⁵² Ivi, p. 47.



Fig. 1 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Satiri con doni*, 1640 circa, olio su rame, cm 52×67,5, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 2 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Sacrificio a Pan*, 1640-1645, olio su tela, cm 218×316, Genova, collezione privata.



Fig. 3 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Visione di san Bernardo*, 1652 circa, olio su tela, cm 305×222, Genova-Sampierdarena, chiesa di Santa Maria della Cella.



Fig. 4 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Aria e Fuoco*, 1655 circa, olio su tela, cm 198×298, Genova, Musei Nazionali della Liguria - palazzo Spinola.



Fig. 5 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*, 1659-1660, penna e inchiostro bruno, cm 25,5×38,2, Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 21565.

Fig. 6 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*, 1659-1660, disegno, cm 39×54, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904052.



Fig. 7 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*, 1659-1660, pennello, marrone, inchiostro nero, rosso marrone, azzurro, pittura a olio bianca su carta colorata gialla, cm 45,5×32,5, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 8 Antoon Van Dyck, *Le Tre Età dell'Uomo*, 1625-1627, olio su tela, cm 115,5x167,7, Vicenza, Museo Civico.

Fig. 9 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Allegoria della musica e della poesia*, 1650-1655, collezione privata.

Giovanni Benedetto Castiglione: ritorno a Palazzo



Fig. 10 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ritratto di Ansaldo Pallavicino*, 1658-1659, olio su tela, Genova, Musei Nazionali della Liguria - palazzo Spinola.

L'Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers. Un'iperbole celebrativa

Giulia Marocchi

L'Allegoria della casata Gonzaga-Nevers di Giovanni Benedetto Castiglione – il Grechetto –, recente acquisto del Ministero della Cultura per Palazzo Ducale di Mantova¹, è un dipinto che si impone con straordinaria dirompenza non solo per la plastica monumentalità delle sue figure e per le squillanti note di colore all'interno di una gamma cromatica prevalentemente giocata su toni terrosi, ma anche per la singolare, appassionata descrizione di innumerevoli oggetti in primo piano, sui quali – come dovettero sperimentare i contemporanei del pittore – è inevitabile riporre tanta parte della nostra attenzione (*tav. 1*). Proprio nell'abbondanza di questi elementi di tipo accessorio, oltre che nella frequenza con cui molti di essi ricorrono nell'opera di Grechetto, la critica ha individuato dei punti nodali sul piano iconografico così come, fin dalle prime testimonianze relative al dipinto, non ha mancato di suscitare interrogativi l'identità della figura femminile, nella quale è stata ripetutamente riconosciuta la committente Isabella Clara d'Asburgo (1629-1685), consorte del duca di Mantova e Monferrato Carlo II Gonzaga-Nevers.

Ripercorrere le note d'archivio e altre testimonianze nelle quali la critica ha individuato il riferimento al nostro dipinto potrà allora rivelarsi utile, oltre che per ricostruire le vicende collezionistiche dell'opera, per ripercorrerne la tradizione interpretativa, ancorata a pochi, ma chiari elementi.

La prima menzione del quadro sarebbe contenuta nella lettera che il fratello del pittore, Salvatore Castiglione, scrive al duca Carlo II da Venezia, il 22 maggio 1660: nella missiva, Salvatore non solo accenna alle «pitture» che Giovanni Benedetto «farà nella bellissima galleria de libri in Mantova», ossia la Galleria della Mostra di Palazzo Ducale, ma informa il duca dello stato di avanzamento di un dipinto cui il fratello attende in quel periodo:

¹ Olio su tela, cm 217,5×304,5, 1660-1661, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, inv. statale 122976. Cfr. L'OCCASO 2023a.

[...] Ho ritrovato il quadro grande che dipinge per servizio della Serenissima Arciduchessa mia Clementissima Padrona ridotto a segno che al felicissimo arrivo de Vostra Altezza farà in questa città spero sarà terminato² [...].

Nel commentare il documento, Meroni – scrivendo in anni nel quale il dipinto di cui trattiamo non era ancora riemerso agli studi – ipotizza che il quadro in questione possa corrispondere a quello ricordato da Filippo Baldinucci nel corso di una personale visita all'arciduchessa Isabella Clara, come riportato nell'opera postuma *Notizie de' professori del disegno*³. Queste le parole dello scrittore fiorentino:

[...] Uno [dipinto] veramente meraviglioso veddine io medesimo l'anno 1654 fatto per la gloriosa memoria di Carlo I Duca di Mantova, che ebbe luogo nell'anticamera della Serenissima Isabella Clara d'Austria, di lui Consorte, da lei medesima fatto vedere fra le pitture ad essa più care⁴ [...].

Meroni, per primo, non solo propone di correggere l'anno del soggiorno mantovano di Baldinucci con il 1664 – sulla base di una cronaca redatta dal figlio di Baldinucci stesso –, ma ipotizza inoltre che il riferimento a Carlo I sia da traslare a Carlo II, marito dell'arciduchessa: la «gloriosa memoria» sarebbe quindi indirizzata proprio a Carlo II e giustificata dal fatto che Baldinucci scrive del Grechetto quando il duca è morto da tempo (1665). D'altro lato, non privo di interesse è il fatto che lo scrittore vide l'opera negli appartamenti privati di Isabella Clara e che questa rappresentasse una «fra le pitture ad essa più care».

Il dipinto oggi a Palazzo Ducale non compare registrato nell'inventario dei beni redatto nel 1665 alla morte di Carlo II Gonzaga-Nevers e nemmeno nei successivi inventari del successore Ferdinando Carlo del 1707 e, *post mortem*, del 1709⁵; è stato però ipotizzato⁶ che questo e un secondo quadro possano coincidere con due dipinti di Grechetto ricordati a Venezia nel 1705 da Domenico Tonelli. In una lista di dipinti del Castiglione di proprietà ducale sono infatti registrati due quadri che, scrive Tonelli, «per mio ricordo credo siino a Venetia di grandezza sono in circa lunghi braccia 7 et alti braccia 5, l'uno rappresentante le quattro età dell'huomo e l'altro li quattro elementi [...]»⁷. La differenza piuttosto significativa tra le misure indicate (corrispondenti a circa cm 319×446,6), per quanto probabilmente alterate dal ricordo, e le reali dimensioni dell'opera (cm 217,5×304,5), scoraggerebbe tuttavia l'identificazione.

Una menzione priva di dubbi sarebbe invece quella contenuta in un elenco di opere di Grechetto inviato dal console inglese a Venezia in Inghilterra nel 1711: i dipinti in questione, lasciati dal duca Ferdinando Carlo nel palazzo padovano di Santa Sofia, sono in corso di stima per la vendita. Tra di essi sono registrati, uno di seguito all'altro, «A large picture of Benedetto Castillone representing a sort of Bacchanal, in figures as big as the life, ducats 400» e «Another [picture] by the same, of the same size, where there is a woman, a child and a rivier, ducats 400»⁸. Come ipotizzato da Ezia Gavazza, è possibile che come un Fiume possa essere stato identificato il personaggio maschile in primo piano, accompagnato da un basso di viola letto erroneamente come un remo⁹. Di lì a breve l'opera approda effettivamente in Inghilterra, dapprima nella collezione di Sir Borroughs, quindi, tra gli anni Venti e Trenta del secolo, in quella di Sir Paul Methuen, acquirente anche di altre opere mantovane¹⁰. Presso la residenza londinese di Sir Methuen, a Grosvenor Street, l'opera viene descritta nel 1761 in questi termini:

The portrait of the Duchess of Mantua, grand daughter of the Emperor Charles the Fifth, with her son in her lap, who was the last Duke of Mantua, with some allegorical figures, armour, etc. by Giovanni Benedetto Castiglione¹¹.

Descrizioni analoghe saranno date in guide locali ancora nella prima metà dell'Ottocento, confermando la lettura dell'opera in chiave di allegoria mantovana¹² e dando quindi origine al titolo tradizionale con cui questa è tuttora identificata.

Riconosciuto dalla critica come il quadro in fase di completamento a Venezia per la corte mantovana nel maggio del 1660, il dipinto è quindi frutto della produzione estrema di Grechetto, artista che da Genova, città in cui nacque nel 1609, si spostò con grande frequenza, compiendo viaggi e importanti soggiorni a Roma, Napoli, Venezia e Mantova, tra le maggiori tappe.

I rapporti con la corte gonzaghesca hanno inizio nel corso degli anni Cinquanta, ossia nella fase della piena maturità della carriera del pittore: benché l'avvio della corrispondenza a oggi nota con il Castiglione e con il fratello di lui, Salvatore – anch'egli pittore –, risalga al 18 aprile 1659, è probabile che Grechetto avesse ricevuto commissioni dalla corte già alcuni anni prima; è infatti documentato un primo soggiorno di Carlo II a Genova nel dicembre 1654 e certamente nel giugno 1658 si attendevano a Mantova sue opere, come chiarito dalle indagini di

² MERONI 1971, pp. 29-30. Cfr. MERONI 1973, p. 53 nota 10.

³ BALDINUCCI 1728, p. 534.

⁴ MERONI 1973, pp. 52-54.

⁵ Per i quali si rinvia a PICCINELLI 2011, pp. 221-430.

⁶ EIDELBERG, ROWLANDS 1994, pp. 229, 274 nota 130.

⁷ MERONI 1971, pp. 108-109, voce in elenco n. XV.

⁸ MERONI 1973, p. 47, voci in elenco nn. 17-18 (cfr. anche PERCY 1971, p. 56 nota 114).

⁹ GAVAZZA 1990b.

¹⁰ EIDELBERG, ROWLANDS 1994, pp. 229, 274 nota 129. I passaggi di proprietà sono ripercorsi da PERCY 1971, p. 57 nota 129, e da GAVAZZA 1990b.

¹¹ DODSLEY 1761, p. 85.

¹² GAVAZZA 1990b.

Roberta Piccinelli¹³. Se, almeno fino all'estate del 1659, risulta ancora stabilmente a Genova¹⁴, Grechetto è documentato a Mantova da marzo a maggio del 1661 e da aprile del 1663 al 5 maggio del 1664, data della sua morte. Per Carlo II Grechetto realizza dipinti, ma svolge anche un ruolo di agente per l'acquisto di opere d'arte sul mercato, al fine di incrementare la collezione di corte dopo i funesti avvenimenti della prima metà del secolo. Tra i suoi impegni di pittore, senza dubbio uno dei maggiori fu la realizzazione tra 1660 e 1661 delle citate «pitture» per la Galleria dei Libri: opere forse incluse, come supposto da Berzaghi, in una voce dell'inventario steso alla morte di Carlo II nel 1665, che riporta per questo ambiente «Pezzi venti di quadro favolosi, paesi e historie sacre»¹⁵. Lo stesso studioso ha anche ipotizzato che un *Sansone che spezza i pilastri del Tempio* di Grechetto in proprietà privata, riferibile ai primi anni Sessanta, potesse forse figurare nella stessa galleria¹⁶: si tratta di un dipinto che per caratteri formali e compositivi ben si accosta all'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* dichiarando soprattutto un'evoluzione delle figure in senso monumentale, propria del momento¹⁷.

Una lista di quadri offerti in vendita dal Castiglione alla corte, del maggio 1662, e gli elenchi dei dipinti, da lui realizzati, distribuiti nelle residenze ducali secondo gli inventari di corte¹⁸ sono alcune delle fonti che permettono di risalire ai soggetti frequentati in questa fase: tra di essi figurano episodi tratti dal Vecchio Testamento e scene di carattere mitologico, accanto ad alcuni temi allegorici. Se una sorta di specializzazione in soggetti veterotestamentari fu riconosciuta al pittore fin dagli esordi della carriera¹⁹, un ampliamento di orizzonti sul piano iconografico andò di pari passo con l'evoluzione del suo stile soprattutto a seguito dei numerosi viaggi compiuti, in particolare dei due soggiorni romani: il primo tra 1632 circa e 1635, il secondo forse già dal 1645 fino al 1651²⁰. Come sottolineato dalla critica, la comparsa di soggetti mitologici e allegorici nel repertorio del pittore dovette essere favorita dalle frequentazioni romane e genovesi fin dalla metà degli anni Quaranta: nodi cruciali, sotto questo punto di vista, furono senz'altro la conoscenza dei temi, oltre che dello stile, di Nicolas Poussin e la vicinanza ad alcuni circoli intellettuali particolarmente inclini al recupero e alla rivisitazione dell'Antico in chiave di sin-

cretismo religioso e alla ripresa di ideali stoici. Si tratta di un aggiornamento verificabile nelle opere sia pittoriche sia incise dell'artista, che cominciano a essere abitate da figure del mito e rovine della classicità, veicolando contenuti di carattere morale e promuovendo la fama di Grechetto pittore erudito, di vero e proprio artista-filosofo²¹. Tra i soggetti cominciano ad assumere un notevole rilievo le scene pastorali ambientate in una perduta Arcadia, con protagonisti satiri e ninfe o sacrifici pagani, ma anche episodi legati alla maga Circe oppure al mitico cantore Orfeo; sempre a partire dagli anni Quaranta, Grechetto affronta in più versioni, e con diversi mezzi, soggetti di contenuto morale come *Diogene alla ricerca dell'uomo*, *Vanitas*, *Melanconia* e *Temporalis Aeternitas*: riflessioni in immagine sui temi della transitorietà umana e sulla caducità delle cose terrene, spesso in relazione a una Natura vista come padrona dei destini del mondo e dell'uomo, che dovettero, almeno in parte, essere noti anche alla committenza mantovana. Scorrendo l'elenco di opere del Grechetto custodite nel 1665 presso la villa Favorita si riscontrano, infatti, un quadro dei «quattro elementi», un quadro «con un satiro et una ninfa istoriata», un altro «satero» e una scena di «sacrificio», mentre le registrazioni inventariali del 1707 e 1709 annotano, tra gli altri beni ducali, un «Diogene alla ricerca dell'uomo» detto di mano del pittore²².

Ma è soprattutto il tema del Tempo e, in particolare, della relazione tra questo e le sorti umane a interessare da vicino il nostro discorso. L'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* sarebbe stata preceduta, infatti, da una redazione in formato minore dello stesso tema (*tav. 3*), originariamente in *pendant* con un dipinto raffigurante la *Temporalis Aeternitas* (*tav. 2*): titolo, quest'ultimo, riconducibile a una personale rivisitazione del tema dell'*Et in Arcadia Ego*, già affrontato da Guercino (1618 circa) e, in due versioni, da Poussin (1629-1630 e 1640 circa)²³. È, anzi, stato recentemente ipotizzato che questa coppia di dipinti sia nata come vero e proprio omaggio del pittore alla committenza ducale mantovana, al fine di farsi conoscere e apprezzare da un potenziale, nuovo mecenate²⁴. L'evidente relazione iconografica tra le due allegorie – “piccola” e “grande”, come altrimenti note – e il fatto che i

¹³ PICCINELLI 2011, pp. 43-44. Indizi per un rapporto con la corte mantovana iniziato attorno ai primi anni Cinquanta, dunque prima dei contatti documentati, in STANDRING, CLAYTON 2013, p. 103.

¹⁴ ALGERI 2023, p. 20 nota 22.

¹⁵ BERZAGHI 2003, p. 258.

¹⁶ BERZAGHI 1989.

¹⁷ Cfr. NEWCOME 1988.

¹⁸ PICCINELLI 2011, pp. 44-45, 156 e relativa appendice documentaria.

¹⁹ STANDRING, CLAYTON 2013, p. 34 nota 11. Cfr. inoltre MONTANARI 2020, p. 8 nota 30.

²⁰ Per le cronologie dei soggiorni romani, oltre che per una disamina complessiva delle tappe della carriera di Grechetto attraverso le acquisizioni della critica, si veda ALGERI 2016.

²¹ Per un quadro dei soggetti delle opere di Grechetto a Genova e in merito all'aggiornamento iconografico in direzione mitologica e allegorica, si rinvia in particolare a LAMERA 1990a e LAMERA 1990b, pp. 173 e ss. Le relazioni tra l'artista e i contesti romano e genovese e i risvolti sul piano delle tematiche sono stati oggetto di fondamentali analisi da parte di Lauro Magnani (si rimanda, in particolare, a MAGNANI 1990, pp. 258-276 e MAGNANI 2014), riprese e approfondite, con particolare riguardo alle opere letterarie che dovettero influenzare l'opera dell'artista, da MONTANARI (2015; 2020). Osservazioni sull'aggiornamento tematico in chiave filosofica e moraleggiante nella produzione pittorica e incisoria dell'artista anche in STANDRING, CLAYTON 2013, pp. 57 e ss. e GIO. BENEDETTO 2022, pp. 25-31. Un particolare *focus* su Grechetto a Roma in DI PENTA 2014, SPIONE 2020 e SPIONE 2021.

²² PICCINELLI 2011, pp. 44-45, 156 e relativa appendice documentaria.

²³ FRASCARELLI 2016, pp. 192 e ss.

²⁴ ALGERI 2023, pp. 20-21.

due dipinti ottagonali costituissero una coppia dovrebbero indurre a guardare con particolare attenzione al contenuto di questi precedenti intesi come insieme, e non solo all'opera, tra le due, direttamente connessa alla redazione maggiore.

Il tentativo di lettura dell'*Allegoria "grande"* più esaustivo rimane, ancora attualmente, quello di Ezia Gavazza²⁵. Il primo confronto è innanzitutto tra l'opera finita e tre disegni che sviluppano, pur con alcune varianti, un tema molto elaborato dal Castiglione nel corso degli anni Cinquanta.

Nel primo, conservato a Windsor (*p. 46 fig. 6*)²⁶, il più vicino per taglio e composizione all'opera su tela, ritroviamo le figure del dipinto in atteggiamenti molto simili: sulla sinistra, un giovane uomo seduto, un gomito piegato e l'altro braccio proteso in avanti a indicare il bambino nel grembo della figura femminile sulla destra; in secondo piano, un anziano assorto. Alle spalle della donna si alza la sagoma di una grande urna su un podio, mentre attorno alla figura maschile in primo piano si dispongono molti oggetti sullo stile di vere e proprie nature morte: molti di essi ritornano nella tela mantovana, come la sfera armillare, il rotolo di carte, gli animali morti a terra, il petto di armatura, il basso di viola. Mancano, invece, nel dipinto, la tromba e il cane. Il soggetto del disegno, secondo Dempsey, consiste in una meditazione sui temi della Disperazione e della Speranza – affidati rispettivamente alle figure del protagonista maschile in veste di Vanità/Malinconia e della donna con bambino, simbolo di fertilità e rigenerazione –, soggetto poi rielaborato da Castiglione proprio nella grande tela mantovana che, unica tra le versioni del tema, conterrebbe il ritratto di Isabella Clara d'Asburgo²⁷.

Nel secondo disegno considerato, oggi a Budapest (*p. 47 fig. 7*)²⁸, si ripete il gruppo delle figure, in formato verticale e senza notazioni di paesaggio o di contesto: il bambino è dormiente, come nella tela mantovana, e l'atteggiamento del giovane uomo, di nuovo attorniato da oggetti in parte ripetuti nel dipinto, si avvicina molto a quello del protagonista dell'*Allegoria "grande"*, oltre che del disegno di Windsor.

Infine, il terzo disegno, custodito ad Amburgo (*p. 46 fig. 5*)²⁹, pur sviluppando lo stesso soggetto, presenta notevoli varianti rispetto ai due precedenti e alla tela mantovana: assenti gli innumerevoli oggetti che attorniavano la giovane figura

maschile, questa appare ora impegnata a leggere e compitare l'iscrizione presente all'interno di una ghirlanda scolpita sul lato di un monumento funerario a piramide. Questa versione del soggetto è quella che più si accosta al tema affrontato nei due dipinti ottagonali ai quali abbiamo accennato: Gavazza propone infatti di leggere l'*Allegoria "grande"* proprio partendo dal concetto di *Temporalis Aeternitas* richiamato in quest'opera grafica e trattato nella coppia di dipinti.

L'ottagono oggi al Getty Museum di Los Angeles (*tav. 2*)³⁰ raffigura due pastori in un paesaggio segnato da rovine classiche, intenti a leggere l'enigmatica iscrizione incisa su un monumento funerario: "Temporalis Aeternitas", forse ispirata a un passo della *Fisica* di Aristotele. Si tratta di un soggetto che Grechetto affronta più volte nel corso della sua carriera: in un monotipo del 1645³¹, in due incisioni (1645 e 1655; *figg. 7-8*)³² e in varie versioni dipinte. Un inventario del 1689 ricorda, ad esempio, tra i beni di Vincenzo Spinola a Genova una grande tela dedicata a questo tema, accanto a due tele di dimensioni minori raffiguranti i *Quattro elementi (Aria e Fuoco, Terra e Acqua)*³³. Alle spalle delle due figure, sul terreno, sono accatastati oggetti emblematici di attività umane che, in questo contesto, simboleggiano la transitorietà e la limitatezza delle conquiste operate nel campo dei saperi. Da rilevare il ricorrere di alcuni di questi oggetti nella *Allegoria "grande"*, in cui è ripreso molto da vicino anche il particolare della testa di gorgone con festoni scolpito sul fronte del monumento funerario. Grechetto potrebbe aver desunto, e trasposto in scala monumentale, il motivo da are simili a quella, risalente alla seconda metà del I secolo d.C. e conservata ai Musei Vaticani (*fig. 1*)³⁴, appartenuta a Vincenzo Giustiniani, la cui collezione fu oggetto di illustrazione a stampa a partire dal 1631 – dunque poco prima dell'arrivo di Castiglione a Roma – secondo un progetto fortemente debitore dei contatti del marchese con Cassiano dal Pozzo e il suo circolo³⁵.

Nel *pendant*, detto *Allegoria "piccola"* (*tav. 3*)³⁶, gli stessi personaggi che compariranno nella "grande" sono atteggiati in maniera diversa: il bambino qui non dorme ma è in atto di nutrirsi al seno della madre, il vecchio – il Tempo – non guarda nella sua direzione ma verso gli oggetti a terra, e agli stessi oggetti orienta il gesto della figura maschile seduta in primo piano. Tra di essi, se ne riconoscono alcuni ricorrenti nella redazione maggiore mantovana: la sfera armillare, una faretra con frecce, due violini (che diventeranno un unico basso di viola), pezze di arma-

²⁵ GAVAZZA 1990b.

²⁶ Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904052 (cfr. TAGLIAFERRO 1990b). Sul disegno londinese e sul suo carattere di variante di un soggetto più volte rielaborato da Grechetto, senza una diretta relazione con l'*Allegoria* mantovana, si rinvia a SPIONE 2020, p. 323. Considerazioni sulla natura di questa e altre prove grafiche dedicate allo stesso tema anche in STANDRING, CLAYTON 2013, pp. 110-111.

²⁷ DEMPSEY 1972, pp. 119-120.

²⁸ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 2296 (cfr. TAGLIAFERRO 1990d).

²⁹ Amburgo, Kupferstichkabinett, inv. 21565 (cfr. TAGLIAFERRO 1990c).

³⁰ Los Angeles, J. Paul Getty Museum (cfr. STANDRING 1990b).

³¹ Cfr. DILLON 1990j.

³² Cfr. DILLON 1990c e DILLON 1990i.

³³ LAMERA 1990a, p. 30 (per i *Quattro Elementi*, di cui *Aria e Fuoco* acquisito nel 2022 dalle Gallerie Nazionali di palazzo Spinola a Genova e *Terra e Acqua* in collezione privata, si veda SIMONETTI 1990).

³⁴ Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. MV.9305.0.0.

³⁵ Cfr. RAUSA 2011, pp. 28-31.

³⁶ Genova, collezione privata (cfr. GAVAZZA 1990a).

tura, animali morti. Gli oggetti qui raffigurati, oltre al cane, sono in gran parte confrontabili con quelli presenti nell'acquaforte *La Melanconia* (fig. 6)³⁷, inducendo a ritenere che l'allegoria consista in una meditazione sul valore effimero delle cose umane, destinate a essere superate solo dalla forza generatrice simboleggiata dalla donna con bambino. In questo senso il tema della caducità, presente in entrambi gli ottagonali, sarebbe riscattato sia dalla tomba come garanzia di memoria e dunque continuità nel tempo – come dichiarato dall'iscrizione “*Temporalis Aeternitas*” –, sia dalla presenza della madre, simbolo di speranza e di vita.

L'*Allegoria* “grande” svilupperebbe, secondo Gavazza, questo medesimo concetto in una forma individualizzata, con particolare riferimento alla realtà mantovana e alla committenza ducale: la “*Temporalis Aeternitas*” del grande quadro mantovano sarebbe dunque da intendere come continuità temporale resa possibile dalla continuità dinastica, in quanto nella donna è possibile riconoscere il volto dell'arciduchessa Isabella Clara per il confronto con un suo ritratto di proprietà privata³⁸ e in virtù della testimonianza di Filippo Baldinucci. L'incongruenza tra l'età del bambino nel dipinto e l'età reale di Ferdinando Carlo all'epoca dell'esecuzione del dipinto – 1660 circa –, ossia all'incirca otto anni, è giustificata secondo la studiosa dall'intento allegorico dell'opera: il sonno e la quiete, tra ricchi apparati, preludono al buon evento, alla nascita illustre, così come anche suggerito dai melograni e dall'uva in primo piano. Allo stesso modo, è possibile che nella vigorosa figura maschile sulla sinistra sia resa l'immagine del duca in veste eroica, che indica in Isabella Clara e nel figlio la perpetuità della casata. In questa stessa figura, come già evidenziato da altri, si ritrovano, inoltre, elementi caratteristici di una famosa invenzione grafica di Grechetto, *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione*, del 1648 (tav. 4)³⁹: la posa stessa dell'uomo, innanzitutto, e il berretto con piuma fermata da una medaglia, quasi una firma del pittore.

La lettura in chiave malinconica e fatalistica dell'opera, confermata pur con qualche distinzione da Standring e Clayton (i quali individuano, ad esempio, Marte nella giovane figura maschile)⁴⁰, così come il riconoscimento di Isabella Clara d'Asburgo nella figura femminile in scena, sono stati risolutamente messi

in discussione da Montanari⁴¹: in linea con i concetti abitualmente frequentati da Castiglione, e verificati sulla base delle possibili letture che il pittore può aver affrontato nel corso delle sue frequentazioni, il dipinto illustrerebbe, più linearmente, *Le Tre Età dell'Uomo*, mettendo in scena il destino di ciclicità che interessa la vita umana⁴² e, in particolare, evidenziando quel momento – la maturità – nel quale l'individuo, nel pieno delle sue forze, si erge a padrone e classificatore della natura, padrone delle scienze e delle arti. Un concetto, questo, che Montanari legge anche nella citata incisione dedicata al *Genio* (1648), ribadendo la quasi sovrapposibilità di posa tra il Genio e la figura maschile in primo piano nel dipinto. Di notevole interesse è inoltre il paragone che lo studioso sottolinea, sul piano iconografico, tra l'opera e la tela di Antoon Van Dyck *Le Tre Età dell'Uomo* (1625-1627 circa, Vicenza, Museo Civico)⁴³, appartenuta proprio a Carlo II Gonzaga-Nevers (p. 48 fig. 8).

Tutte le osservazioni che abbiamo riportato risultano in gran parte condivisibili, ma vi sono alcuni aspetti che, a nostro avviso, devono essere tenuti contemporaneamente in considerazione per evitare interpretazioni parziali: il significato dei molti oggetti che accompagnano le figure, sul genere di vere e proprie nature morte; l'accertata presenza – o meno – del ritratto di Isabella Clara d'Asburgo; infine, il rapporto che intercorre tra l'*Allegoria* “grande” e il precedente ottagonale (*Allegoria* “piccola”), sempre ricordando che quest'ultimo non era un'opera isolata ma concepita in coppia con *Temporalis Aeternitas*.

La figura maschile seduta, che con gesto risoluto indica il bambino addormentato sulle ginocchia della donna, è attorniata da numerosi oggetti, riferiti a diversi contesti. Alle sue spalle, al di sotto di un grande cratere in marmo decorato frontalmente da una protome di satiro e su cui sono posati un libro aperto, una corona d'alloro e un fiammeggiante berretto rosso con una piuma fermata da una medaglia, vediamo un basso di viola: una custodia per armi pende dalla tastiera. L'uomo posa un braccio su uno splendido petto da cavaliere, che richiama da vicino il tipo spigolato “alla massimiliana”⁴⁴ e che ricorre nella stessa tipologia in molte opere di Grechetto, oltre che di ambito genovese del periodo (fig. 2)⁴⁵.

³⁷ Si veda DILLON 1990d.

³⁸ L'OCCASO 2023a, p. 30, fig. 2, definito di pittore ignoto (Frans Denys?). Si rimanda, in questa sede, al contributo di Maria Giuseppina Sordi.

³⁹ DILLON 1990f.

⁴⁰ STANDRING, CLAYTON 2013, pp. 109-111. Gli studiosi datano il dipinto alla prima metà degli anni Cinquanta e ipotizzano che sia stato concepito in coppia con *Omnia Vanitas* di Kansas City, veicolando, con quello, un messaggio di monito nei riguardi dei raggiungimenti umani, nella consapevolezza dell'ineluttabile destino segnato dal Tempo. MONTANARI (2020, p. 16 nota 52), sottolineando la forte differenza di dimensioni dei due dipinti, respinge tale ipotesi.

⁴¹ MONTANARI 2020, pp. 16-20.

⁴² Anche secondo BOBER 2022, pur nel contesto di una lettura che assume le posizioni già espresse dalla critica, le figure evocherebbero *Le Tre Età dell'Uomo*.

⁴³ Per la quale si veda BARNES 1997.

⁴⁴ Ad esempio, l'esemplare del Museo Civico delle Armi L. Marzoli di Brescia, C 22 (Posto 1996, p. 64, n. 14) oppure il cat. 268 del Museo Poldi Pezzoli di Milano (per la cui segnalazione ringrazio Simone Sestito), entrambi realizzati in Germania nel primo quarto del XVI secolo.

⁴⁵ Ad esempio, il *Venere e Cupido nella fucina di Vulcano* di Domenico Piola in collezione privata, in merito al quale SANGUINETI (2004, II, p. 378, n. I.10, p. 279, tav. IX), datando il dipinto attorno al 1650, evidenzia: il «contrasto plastico-cromatico del possente corpo della divinità del fuoco e della

Più in basso è raffigurata una faretra con frecce, alla quale è assicurato un corno da caccia. Al limite del quadro, seminasosta nell'ombra, compare una scimmia: l'animale, considerata anche la presenza di una tavolozza⁴⁶, allude all'Arte intesa come imitazione della Natura, secondo un'iconografia verificabile, ad esempio, anche nella Sala di Apollo di palazzo Balbi Senarega affrescata da Domenico Piola (fig. 3). In quest'area si scorge un recipiente metallico finora non identificato – per alcuni, un crogiolo alchemico – mentre in piena luce risalta il piumaggio candido di un germano reale riverso a terra, accanto a un secondo volatile. A seguire, si dispongono un rotolo di carte, una coppia di compassi, un astrolabio piano visto dal dorso e posato su un oggetto simile a uno stiletto, un paio di occhiali, alcune conchiglie, una probabile candela spenta; davanti ai piedi dell'uomo si srotola a terra un grande foglio con linee tracciate, mentre alla sua sinistra, al centro della scena, si scorge una voluminosa sfera armillare. Gli oggetti elencati alluderebbero ad alcune delle arti liberali – aritmetica, geometria, musica, astronomia – e meccaniche, tra le quali figuravano la fabbricazione di armi, architettura, scultura e pittura, l'attività venatoria⁴⁷: sotto questo aspetto, il confronto con l'*Educazione di Achille* di Jan Roos (fig. 4), pittore specializzato in nature morte di cui la critica ha a più riprese sottolineato i rapporti con Castiglione⁴⁸, rivela singolari tangenze iconografiche e compositive, chiarendo in questa direzione l'interpretazione dei tanti oggetti dipinti nell'*Allegoria* mantovana. D'altro lato la presenza, nell'*Allegoria "grande"*, di molti attributi allusivi ai saperi e alle arti strettamente confrontabili con quelli dipinti o incisi da Grechetto in opere dedicate al tema della *vanitas* e della malinconia – due esempi lampanti: i citati *Omnia Vanitas* di Kansas City⁴⁹

scintillante armatura ricordano il simile effetto presente nella *Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers* di Grechetto».

⁴⁶ L'oggetto compare nell'*Allegoria "piccola"* e in altre opere dell'artista (cfr. MAGNANI 2003, pp. 142-146). A partire dall'edizione del 1611 dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, all'*Imitazione* sono associati i pennelli, la maschera e la scimmia in quanto animale abituato a imitare i gesti dell'uomo (BORNIOTTO 2019, p. 219).

⁴⁷ Analoghi attributi si riscontrano, ad esempio, in opere di Domenico Piola come il *Putto con pennello e tavolozza* (*Allegoria della Pittura*) della Galleria Estense di Modena (vd. LAMERA 1990b, p. 224, fig. 272) o le quattro tele raffiguranti *Allegorie delle Sette arti liberali* in collezione privata (SANGUINETI 2004, II, p. 423, n. I.134 a-d, p. 558, figg. 236-239) e di Gregorio de Ferrari, quali i due sopraporta raffiguranti l'*Allegoria della Musica* e l'*Allegoria dell'Architettura (e dell'Astronomia)* dei Musei Nazionali di Genova, palazzo Spinola (vd. LAMERA 1990b, pp. 228-229, figg. 276-277). In merito alla teoria e all'iconografia delle arti liberali e meccaniche, cfr. FRUGONI 1991.

⁴⁸ Cfr. SIMONETTI 1990. Per Jan Roos si rinvia a ORLANDO 1996. In merito all'iconografia di *Achille educato da Chirone* e alla presenza di attributi delle discipline insegnate all'eroe (selvaggina, armi, corni), si vedano le osservazioni di GRANATA 2023, pp. 164-166, circa l'olio su tavola, parte di una serie di otto bozzetti destinati ad altrettanti arazzi, realizzato da Peter Paul Rubens intorno al 1630 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 1760 a).

⁴⁹ Per la quale si rinvia a ROWLANDS 1996.

e l'acquaforte *La Melanconia* (fig. 6) – porterebbe a scorgere nella nostra opera anche un risvolto morale, un monito a riconoscere i limiti delle capacità umane: tra gli oggetti in scena sono infatti riconoscibili elementi propri della "*vanitas* del sapere" e oggetti tipici della "*vanitas* militare", secondo una meditazione sulla natura transitoria della vita terrena che nel Seicento coinvolge anche il concetto di Arte (fig. 5)⁵⁰.

Più a destra, in relazione con la figura femminile e il bambino, è invece un tripudio di fiori e frutti. A terra compaiono melograni in parte aperti e uva, nel grande recipiente in argento dorato e sul capo della donna sono stati riconosciuti, tra gli altri, peonie, tulipani, rose, anemoni: soggetti floreali e vegetali ricorrenti nelle opere di Grechetto e, in questo contesto, senz'altro interpretabili come simboli di abbondanza e fertilità, come indicherebbe il confronto con l'immagine della Terra presente tra i *Quattro Elementi*, in collezione privata (1645 circa; fig. 9)⁵¹. Non è inoltre da escludere che questo abbondare di fiori, anche sul capo della donna, possa alludere al rifiorire della Primavera, in senso più ampio di rinascita, come verificabile osservando alcune allegorie delle stagioni di ambito genovese: casi in cui, peraltro, spesso si riscontra – ad accompagnare l'Autunno – l'associazione uva/melograno⁵². La presenza di questi stessi frutti in primo piano potrebbe così alludere ulteriormente al tema del tempo, nel ciclico ripetersi delle stagioni. Viene qui a delinearsi uno dei punti nodali dell'interpretazione della tela di Grechetto, ossia se nella figura femminile si possa, oppure no, individuare il ritratto di Isabella Clara d'Asburgo: la possibilità, offerta dalla recente presentazione del dipinto in Palazzo Ducale, di osservare, accanto all'opera, un ritratto a stampa dell'arciduchessa (tav. 5) sembra confermare che in quel volto di donna dagli occhi grandi e dal sorriso pacatamente soddisfatto, sotto il quale si indovina una mascella lievemente pronunciata, sia effettivamente da riconoscere la consorte di Carlo II Gonzaga-Nevers.

Tenendo, dunque, come punti fermi di lettura la presenza di oggetti riferibili alle arti liberali e meccaniche, l'individuazione nella figura femminile del ritratto di Isabella Clara e l'innegabile allusione al concetto di Tempo sia attraverso personificazione diretta – il vegliardo in atteggiamento di meditazione – sia nel vincolo perpetuo che lega tra loro i tre momenti della vita umana – simboleggiati dai singoli gruppi di figure –, resta da chiarire quale sia il rapporto tra tutti questi aspetti e il precedente iconografico riconosciuto alla base della tela mantovana: la coppia di dipinti raffiguranti la *Temporalis Aeternitas* e la cosiddetta *Allegoria "piccola"*.

⁵⁰ Sulla *vanitas* dei saperi e alcune riflessioni in merito alle relative iconografie, in particolare di ambito genovese, si rinvia a STAGNO 2012, pp. 86-104 e a BORNIOTTO 2019.

⁵¹ Si rinvia, in merito, a SIMONETTI 1986.

⁵² Un possibile esempio è *Autunno e Inverno* di Domenico Piola e Stefano Camogli, 1670-1675, olio su tela, Genova, collezione privata (SANGUINETI 2004, II, p. 409, n. I.95a, p. 320, tav. L).

Assumendo che il nostro dipinto esprima in versione monumentale e unitaria i temi già affrontati nei due ottagonali, una possibile via d'interpretazione può essere suggerita dalle osservazioni che Anita Viola Sganzerla dedica al tema della *Temporalis Aeternitas*, nella fattispecie all'incisione, così intitolata, eseguita da Grechetto nel 1645 (fig. 7)⁵³. Aniché ribadire i concetti di caducità delle cose terrene e di distruzione operata dal tempo, più volte tratti in merito dalla critica, la studiosa focalizza la sua attenzione sul tema della memoria: due delle figure in scena stanno rispettivamente leggendo ad alta voce e trascrivendo l'iscrizione presente sulla base del monumento funerario nel quale si sono imbattute, mentre altre due guardano al libro aperto su cui le parole vengono riportate. L'atto del leggere e dello scrivere configura la memoria, il ricordo con il quale si apprende dal passato esercitando la virtù della Prudenza, secondo la codificazione della *Memoria* offerta da Cesare Ripa. Sganzerla sottolinea come l'iscrizione presente nell'incisione assuma i connotati sia dell'epitaffio sia del motto morale, di più ampia portata: nell'opera si ritrovano dunque, compresenti, la fragilità di fronte all'azione del tempo e l'azione positiva, costruttrice, della memoria, intesa come possibilità di imparare dal passato per il futuro. Se il tempo è *vanitas*, l'eternità è memoria, e viceversa, in una feconda relazione tra i due concetti. L'opera di Grechetto sarebbe quindi non solo un *memento mori*, ma una riflessione sulla necessità dell'esercizio della memoria e della prudenza come chiave per unire tra loro passato, presente e futuro, rendendo eterno il tempo.

Si tratta di una lettura che, a nostro avviso, aiuta a comprendere non solo le molteplici sfumature del tema assunte nelle varie versioni studiate graficamente, dipinte, incise da Grechetto, ma a cogliere con maggior chiarezza il significato della coppia di dipinti ottagonali, nei quali la riflessione sulla fugacità del tempo e sulla limitatezza delle conquiste umane si accompagna a un risvolto di senso positivo. Anche nell'*Allegoria "grande"* è possibile riconoscere questo stesso intento.

Adattato al tenore di opera celebrativa di una particolare committenza, il dipinto glorifica la casata innanzitutto attraverso un omaggio riconoscibile a colei che ne garantisce la continuità, e nella cui direzione non solo è orientato il nostro sguardo ma concentrata la massima luminosità dell'opera. Fiori e frutti come attributi della madre ribadiscono i concetti di abbondanza, mentre l'esibita nudità del bambino rimanda al tema della fertilità e della speranza nel seme della stirpe. Letti in rapporto alle molte opere di Grechetto dedicate al tema della *vanitas* – e tra queste, in particolare, alla coppia di dipinti ottagonali più volte richiamati –, i numerosi oggetti in primo piano alludono evidentemente alla fragilità delle conquiste umane di fronte ai colpi del Tempo: una condizione che, nell'iperbole encomiastica, troverebbe il suo superamento nella «fama futura di una virtù che supera la vanità delle

glorie terrene»⁵⁴, come suggerito dal gesto eloquente della figura maschile in primo piano. È inoltre possibile che questo scintillante catalogo di oggetti, nei quali risalta il petto d'armatura – accantonato e dunque privato della sua funzione –, alluda anche al concetto di Pace, condizione essenziale all'esercizio e al fiorire delle attività intellettuali e meccaniche: una "contaminazione" di significato che potrebbe essere suggerita da alcune affinità iconografiche con opere quali l'*Allegoria della Pace per Genova* di Jan Roos (fig. 2)⁵⁵ o l'*Allegoria della Pace e dell'Abbondanza* di Domenico Piola e Stefano Camogli⁵⁶, nelle quali la pezza d'armatura non indossata assurge a simbolo di conflitto pacato, di vittoria, in continuità con la tradizione monetale romana. Infine – per quanto il carattere celebrativo dell'opera possa relegare in secondo piano questo ulteriore aspetto –, non è da escludere che tutti questi simboli di *vanitas* del sapere costituiscano un monito di accompagnamento all'augurio per l'avvenire, affinché nell'esercizio di governo il nuovo Principe eserciti costantemente la virtù della Prudenza: la sola che, sostenuta dalla memoria, guida nel discernimento delle opportunità e dei limiti, e nella stima delle proprie reali risorse⁵⁷. La grande *Allegoria* sembrerebbe, dunque, offrire alla nostra riflessione più di un livello di senso, secondo un'intenzionalità non nuova all'artista⁵⁸: rimane fuor di dubbio che, alla luce degli avvenimenti storici seguiti alla realizzazione della nostra grande tela, l'esaltazione mista a prudenza comunicata da questo fastoso e vitale dipinto si impone in tutta la sua fatale, malinconica verità.

⁵⁴ MAGNANI 2003, p. 146.

⁵⁵ Olio su tela, 1634 circa, Genova, collezione privata (ORLANDO 1996, fig. 56).

⁵⁶ Olio su tela, 1650-1655, Santa Margherita Ligure (Genova), collezione privata (SANGUINETI 2004, II, p. 379, n. I.13, pp. 280-281, tavv. X-XI).

⁵⁷ Un'analoga osservazione sull'educazione del Principe e sull'importanza della virtù dell'umiltà viene offerta, in merito alla lettura dell'opera, da STANDRING, CLAYTON 2013, p. 109.

⁵⁸ Una stratificazione di significati – tra esaltazione del ruolo dell'arte e consapevolezza della caducità che l'arte stessa investe – è ciò che infatti caratterizza, per fare un esempio, la ben nota incisione del *Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (MAGNANI 2003, p. 146; STAGNO 2012, p. 99).

⁵³ SGANZERLA 2017.



Fig. 1 Ara con iscrizione sepolcrale, seconda metà del I secolo d.C., marmo bianco, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 2 Jan Roos, *Allegoria della Pace per Genova*, 1634 circa, olio su tela, cm 166x231, Genova, collezione privata (riprodotto in ORLANDO 1996, fig. 56).



Fig. 3 Domenico Piola, *Scimmia come allegoria della Pittura*, Genova, palazzo Balbi Senarega, particolare della Sala di Apollo e le Muse.

Fig. 4 Jan Roos, *L'Educazione di Achille*, olio su tela, collezione privata (riprodotto in ORLANDO 1996, fig. 49).

Fig. 5 Valerio Castello, *Vanitas (Allegoria delle Arti)*, metà XVII secolo, tela, cm 98×124, collezione privata (riprodotto in GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI 1990, p. 283, fig. 345).



Fig. 6 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *La Melanconia*, 1645 circa, acquaforte, cm 20,8×11,5, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 7 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, 1645, acquaforte, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 8 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Temporalis Aeternitas*, 1655, acquaforte.

Fig. 9 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Terra e Acqua*, particolare, 1645 circa, olio su tela, cm 198×287, collezione privata (riprodotto in *IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE* 1990, p. 76, tav. 87).

Le incisioni del Grechetto: acqueforti e monotipi

Augusto Morari

L'arrivo a Palazzo Ducale del dipinto *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, datato 1660-1661 (*tav. I*), grazie a un intelligente acquisto voluto dal direttore Stefano L'Occaso, mi ha dato modo di riportare alla luce una delle mie vecchie passioni.

La mia personale passione per la pittura del maestro genovese, coltivata per decenni, mi porta a commentare questa grande operazione culturale: l'opera ritrovata presso una collezione privata¹ e approdata, dopo una lunga assenza, nell'ambiente per il quale era stata commessa e pensata² rappresenta un completamento della storia della pittura barocca eseguita a Mantova nel XVII secolo.

Il dipinto di altissima qualità pittorica supera il fare decorativo di certi soggetti piacevoli del Grechetto; l'autore, attraverso la costruzione della struttura iconografica, mette in rapporto costante e continuativo l'opera con il momento creativo più alto della sua pittura³.

La sua opera è dettata da un pensiero ben preciso che qui, in questo dipinto, rivedo nelle pennellate frementi, nei tocchi veloci e sapienti che denotano «il fuoco barocco»⁴ magistralmente interpretato in tutto il suo splendore; da questa enfasi pittorica ero stato rapito nel lontano 1990, quando andai a visitare la grande esposizione monografica dedicata dalla città natale all'artista⁵.

Il Grechetto, sofferente di gotta, dipinge l'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* a Venezia (il 20 marzo del 1660 era già in Laguna)⁶ per motivi di salute e vi rimarrà circa un anno in attesa di passare al servizio di Carlo II Gonzaga-Nevers, fino al 4

¹ L'OCCASO 2023a.

² «[F]atto per la gloriosa memoria di Carlo I che ebbe luogo nell'anticamera della serenissima Isabella Clara D'Austria» (BALDINUCCI 1728, p. 534).

³ DODSLEY 1761, p. 85.

⁴ Mostra *Barockes Feuer* (Zürich, Kunsthhaus, 10 dicembre 2021-6 marzo 2022).

⁵ IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990.

⁶ GIO. BENEDETTO 2022, pp. 267-268 (per la gotta vd. 1661, 25 marzo, Mantova. Per la sua presenza in Laguna vd. lettera: 1660, 20 marzo).

marzo del 1661, quando è documentato il suo arrivo a Mantova⁷. In questo grande olio su tela «per servizio della Serenissima Arciduchessa»⁸ Isabella Clara d'Austria, il Grechetto dimostra una grande maturità e sicurezza nel dipingere.

Nella composizione del dipinto, pregnante di significati e allusioni, risuonano in una orchestrazione grandiosa due preziose note cromatiche: il rosso cinabro presente nei drappi del mantello, arricchito nel disegno da lacche, e un brillante azzurro oltremare. Entrambi i colori che emergono prepotentemente nell'opera sono bilanciati, contrapposti e attornati dai bruni del bitume giudaico (lo spaltro), che cede attraverso velature sapienti le tonalità calde dei fondi⁹.

Rivedere l'opera collocata nell'ambiente primitivo ha provocato forti emozioni che mi hanno condotto, data la complessità compositiva, verso la conoscenza iniziale della ideazione con tutti i suoi disegni, le idee, i “pensieri” aggiunti in calce ai numerosi schizzi preparatori.

Il Grechetto usava condurre la sua attività grafica in modo parallelo alla pittura e di conseguenza è d'obbligo conoscere le tecniche, i materiali e gli strumenti di lavorazione per poter approfondire in modo congruo la sua opera, ma soprattutto capire “il valore del segno”, che spesso si trasforma in una vocazione cromatica¹⁰.

Il maestro genovese esegue disegni policromi con la matita nera, con la sanguigna, con l'acquerello, con la penna, con i vari inchiostri di seppia di bistro o con inchiostri prodotti nella sua bottega, che nei documenti viene detta “potteca”¹¹ e che Timothy J. Standring ipotizza possa essere un laboratorio alchemico¹². L'artista faceva uso di carte aventi varie colorazioni e tonalità e usava anche preparare spesso delle carte scamosciate sulle quali poi disegnava con i pennelli, usando dei pigmenti diluiti con l'olio di lino.

Sappiamo per certo che il Grechetto ebbe la fortuna di frequentare lo studio genovese¹³ del famoso pittore fiammingo Antoon Van Dyck, dove apprese i modi e lo stile per poi creare dei propri “segni” personali con diversi effetti inusitati; ma sappiamo anche che fece delle vere e proprie copie come il «baccanaletto di putti» dipinto nel 1662 per il duca di Mantova¹⁴.

Il segno, la grafia, il disegno di un artista permettono di comprendere dal tratto il suo temperamento, il suo carattere, la sua anima e il Grechetto, nonostante la sua dotta cultura artistica, manifestava attraverso la sua arte una personalità introversa, un carattere difficile, iracundo e collerico.

L'osservazione diretta dei suoi disegni mi ha permesso di mettere in evidenza come le variazioni dei segni nei tratti grafici abbiano portato a delle masse chiaroscurali alternate a zone di luce piena. Il valore del segno è un momento intellettuale elevato che non tutti sono in grado di leggere¹⁵; le sensazioni particolari che la mente ha raccolto nel tempo conducono alla trasformazione: i segni grafici portano continuamente a delle tensioni che si riversano poi nei vari spessori determinando alla fine luci e ombre, costruendo volumi e movimenti di piani. Il dramma interiore del genio genovese si sviluppa e si trasforma continuamente.

Prima di passare alle committenze gonzaghesche ripercorrerei brevemente la vita di Giovanni Benedetto Castiglione, per comprendere appieno anche la sua arte: terzo di nove figli, Giovanni Benedetto fu battezzato il 23 marzo del 1609 nella chiesa genovese dei Santi Nazario e Celso¹⁶ e all'età di dodici anni venne messo a bottega presso il maestro di pittura e collezionista Giovan Battista Paggi¹⁷, valente artista di stile manierista che era rimpatriato a Genova dopo un periodo di apprendimento in Toscana.

La collezione Paggi era costituita per la maggior parte da incisioni e disegni di maestri tedeschi, fiamminghi e veneti; quest'ultimi costituirono le basi per lo studio e la preparazione artistica e didattica del Grechetto. La frequentazione, tra il 1621 e il 1627, della bottega del maestro permise al giovane Castiglione, attraverso l'osservazione diretta della collezione, di poter studiare i vari stili e le scuole europee di pittura. La sua completa formazione culturale e artistica passò anche attraverso lo studio della letteratura, dell'alchimia, della mitologia, della simbologia degli antichi, leggendo ad esempio autori come Vincenzo Cartari e Cesare Ripa.

La morte del Paggi¹⁸, avvenuta l'11 marzo del 1627, spinse necessariamente l'artista genovese verso altri maestri: ad esempio, passò nello studio di Giovanni Andrea De Ferrari¹⁹, dove le opere presentavano una visione più realistica, più umana rispetto alla pittura ampollosa del Paggi, e successivamente egli divenne apprendista nella bottega di Sinibaldo Scorza, che era stato, tra il 1619 e il 1625, pittore di corte di Carlo Emanuele I di Savoia a Torino²⁰.

¹⁵ PSICOLOGIA DELL'ARTE 1976.

¹⁶ GIO. BENEDETTO 2022, p. 258 (vd. 1609, 23 marzo, Genova).

¹⁷ ZANELLI 2014; SOPRANI 1674, pp. 91-112; BALDINUCCI 1728, pp. 534 e ss.

¹⁸ GIO. BENEDETTO 2022, p. 258 (vd. 1627, 13 marzo, Genova. Giovanni Benedetto Castiglioni e Andrea Podestà certificano la morte del loro maestro Paggi, avvenuta due giorni prima).

¹⁹ VILLA 1987.

²⁰ ZANELLI 2018.

⁷ Ibidem (vd. 1661, 4 marzo, Mantova).

⁸ Ivi, p. 267 (vd. 1660, 22 maggio, Mantova).

⁹ Erano colori preziosi usati e ordinati agli emissari del duca operanti in Laguna. La città di Venezia era fornitissima di materiali per dipingere, era il centro nevralgico dove poter trovare i colori, i leganti e le foglie d'oro provenienti dall'Oriente. Una lettera datata 4 marzo 1661 ci racconta che il Grechetto, appena arrivato a Mantova, richiese al funzionario del duca che gli procurasse dei colori a Venezia. GIO. BENEDETTO 2022, p. 267 (vd. 1661, 4 marzo, Mantova).

¹⁰ PSICOLOGIA DELL'ARTE 1976.

¹¹ PIO 1977, p. 177; ROTATORI 2022, p. 22.

¹² STANDRING 1990a, p. 21.

¹³ Antoon Van Dyck si trasferì a Genova per effettuare i ritratti dei componenti delle famiglie Adorno-Brignole e Sale.

¹⁴ PICCINELLI 2011, p. 45.

Decisivo per la carriera e per le sue passioni artistiche fu il suo praticantato presso la bottega genovese dello Scorza, presso il quale il giovane Grechetto imparerà la tecnica dell'acquaforte. Il Grechetto studiò sicuramente i disegni della collezione di Francesco Angeloni, dove riuscì a osservare ed esaminare i disegni dei fratelli Agostino e Annibale Carracci²¹.

Il clima artistico genovese²², arricchito dalla presenza in città di pittori della scuola di Anversa come Pieter Paul Rubens, Antoon Van Dyck, Franz Snyders, Jan Fyt e Jan Roos, fece evolvere l'arte del Castiglione verso una maggiore raffinatezza delle sue opere. La vena di naturalismo appresa studiando le opere di Jacopo Dal Ponte detto Bassano²³ fu ulteriormente rafforzata attraverso lo studio delle opere di Snyders e di Fyt, mentre la rappresentazione di vari animali delle composizioni successive è legata all'arte di Bassano, ma soprattutto all'arte di Roos, che amava inserire figure di animali nelle scene bibliche-pastorali.

All'età di ventitré anni, dopo le sue esperienze di bottega e dopo aver osservato *de visu* opere importanti presso le collezioni dei patrizi genovesi come i Doria, i Brignole Sale degli Spinola, i Durazzo e i Pallavicini, il Grechetto si trasferì, tra il 1632 e il 1637, nella città di Roma; forse una fuga da Genova per motivi giudiziari.

Per un artista del XVII secolo trasferirsi nell'Urbe significava far evolvere il proprio linguaggio artistico, significava una ricerca di rinnovamento e di atmosfere diverse, significava intrecciare nuove relazioni culturali con artisti famosi e committenti di alto livello, significava studiare i grandi stilemi del passato attraverso i reperti antichi.

Il Castiglione a Roma è un uomo che conduce vita libera e che, fingendosi greco in maniera eccentrica, si presenta vestito all'armena con turbante, fusciasche e ricchi giubbini ricamati, travestimento forse dovuto al caso Lomellini.

A Roma il volitivo artista genovese cercava visioni più reali, più vicine alla vita dell'uomo, e nel 1633 è ammesso all'Accademia di San Luca (insieme all'amico Giovanni Andrea De Ferrari) forse anche grazie all'amicizia importante con Pietro Berrettini da Cortona, «viva luce per lui»²⁴, autore dello splendido affresco barocco di palazzo Barberini, un'opera degna di un grande innovatore delle arti.

Nell'ambiente romano ha la possibilità di incontrare mercanti come Pellegrino Pera e molti artisti innovativi tra cui Gian Lorenzo Bernini²⁵ che, con la sua arte scultorea travolgente, saprà trasmettere quella "forza" e quella spazialità barocca della scultura che si espande e che poi si vedrà trasmessa nel segno dei numerosi

e vitali schizzi del Castiglione. L'ammirazione per Bernini è messa in evidenza dal ritratto che il genovese fa al grande scultore (*fig. 1*) e che di seguito servirà come modello per la piccola incisione²⁶ dalla acuta interpretazione (*fig. 2*); il bel ritratto attualmente è conservato nella collezione museale del palazzo Rodolfo e Giovan Francesco Brignole Sale, detto Palazzo Rosso, facente parte dei Rolli di Genova.

Preso dai concetti dello spazio barocco l'artista, nei disegni di maggior erudizione e completezza, saprà giungere a visioni conclusive molto complesse. La prima residenza quinquennale romana, ricca di incontri e di idee nuove, portò a una inevitabile conseguenza di cambiamento del gusto: da uno splendido naturalismo verista di derivazione fiamminga ricco di animali e di nature morte, si passò a meditazioni erudite di tipo intimistico; tuttavia non va dimenticato lo studio che il Grechetto fece della natura che lo circondava, che amava e che riportava nei suoi disegni, infiniti particolari che ricavava dagli alberi frondosi, dai cespugli, dalle ceppaie e dal fogliame invadente. A questo periodo sono da attribuire i suoi studi sul paesaggio e gli «idilli pastorali» imparati dall'arte dei pittori francesi Claude Lorrain e Nicolas Poussin²⁷.

Giunto nella sua Genova nel 1637, dopo dieci anni sentì l'esigenza di ritornare nella città dei papi, dove vi trascorse un altro quinquennio tra il 1647 e il 1651; tutte queste esperienze lavorative gli diedero una certa fama.

La famiglia Gonzaga aveva avuto da sempre molti legami di tipo economico-finanziario e politico con Genova e con le sue famiglie nobili ed è durante una di queste prime trasferte liguri del nuovo duca, quella del 5-7 dicembre del 1654, che Carlo II Gonzaga-Nevers, sempre alla ricerca di eccellenti pittori e di opere d'arte di alto livello artistico, venne a conoscenza dell'arte del Grechetto²⁸. Tramite la conoscenza di pittori genovesi, il *dominus* Gonzaga invitò il pittore Giovanni Benedetto Castiglione alla corte di Mantova; l'artista era già famoso per gli innumerevoli dipinti e per il carattere e la tipologia dei soggetti affrontati, estremamente entusiasmanti, piacevoli, realistici e ricchi di impasti cromatici.

La vendita sciagurata dei capolavori di famiglia fatta da Vincenzo II Gonzaga al re d'Inghilterra nel 1628 e il terribile Sacco di Mantova²⁹ degli anni successivi avevano spogliato le residenze mantovane e quindi c'era la necessità e la volontà di abbellire gli edifici ducali gonzagheschi, i palazzi e le diverse ville suburbane fantastiche, ricche di fascino; nel tempo, infatti, verranno commissionate opere che, oltre a dover stupire, avevano il compito di arredare degli ambienti vuoti.

²¹ GIO. BENEDETTO 2022, p. 15.

²² BOBER 2022; MONTANARI 2020.

²³ REARICK 1986.

²⁴ GRASSO FRAVEGA 1978.

²⁵ HIBBARD 1967.

²⁶ Incisione del Grechetto del presunto ritratto di Gian Lorenzo Bernini: *Testa di uomo con berretto piumato*, acquaforte (II stato).

²⁷ VOLPI 2022, p. 8.

²⁸ PICCINELLI 2011, p. 43.

²⁹ EIDELBERG, ROWLANDS 1994, pp. 229-230.

Il duca di Mantova usò il Castiglione sia come artista che come consulente artistico e intermediario nelle trattative di compravendita di opere e oggetti antichi, anche grazie al ruolo di “agente ufficiale” del fratello Salvatore Castiglione³⁰ «pittore pazzo» e filosofo che, nonostante non godesse di grande considerazione, alla fine nel 1661 riuscì a essere designato «soprintendente alle fortificazioni di questa nostra città e stato»³¹.

La scarsità di artisti a corte, dettata da una crisi locale di pittori capaci, portò il duca sia a una ricerca di opere antiche e contemporanee di pittori affermati sia a una ricerca di artisti validi, tanto italiani quanto stranieri; lo scopo finale era quello di incrementare la nuova collezione gonzaghesca, definita in una lettera spedita dal Grechetto al duca «superbissima galleria»³².

I due fratelli genovesi, che vennero coinvolti in quasi tutte le più complesse trattative di corte, affrontarono l'incarico cercando opere presso collezioni di famiglie patrizie e presso famiglie facoltose; il rapporto con la corte mantovana fu sempre proficuo, ma, nonostante l'impegno profuso e gli acquisti importanti, il Grechetto non verrà mai nominato “pittore di corte”, titolo che invece toccherà al figlio Giovan Francesco Castiglione nel 1681 come risarcimento per l'intera famiglia³³.

Il Grechetto è stato uno tra i più grandi disegnatori del suo tempo, un maestro insuperabile che seppe realizzare opere straordinarie: le sue opere grafiche rivelano un carattere sicuro, volitivo ed espressivo che testimonia le influenze assorbite dall'artista durante i suoi anni di praticantato e di studio. I disegni ci illustrano delle invenzioni tecniche legate alle tendenze del periodo che, però, sono frutto della sua personalità e dimostrano gli esiti raggiunti attraverso il segno e le sue variazioni cromatiche.

Per rendere conto del suo talento, voglio riportare tre esempi significativi di disegni realizzati con tecniche differenti: il primo disegno è il *Paesaggio con pastori* (fig. 3), conservato a Stoccarda (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, inv. C 1922/68). In questo disegno l'uso della penna e degli inchiostri crea delle variazioni infinitesimali del segno e dei tratteggi; sono presenti delle parti acquarellate a macchie con delle velature sovrapposte. Il Grechetto effettua una raffigurazione precisa e puntuale nella interpretazione del paesaggio caratterizzato dalla raffigurazione classica, ad esempio, di una ceppaia, vista in alcune incisioni di Rembrandt e nei dipinti di Domenico Fetti quando il pittore lavorava alla corte di Mantova.

Il secondo disegno scelto è l'*Adorazione dei Magi* (Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 904036; fig. 4), che l'artista esegue attraverso una scena concitata, con passaggi del segno morbidi, veloci e scattanti dovuti alla matita san-

guigna che è costituita da un materiale tenero. Risultano particolarmente evidenti i passaggi dei vari piani, dove alcune figure principali vengono accentuate dagli effetti chiaroscurali.

Il terzo disegno è intitolato *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*³⁴ ed è conservato a Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. 2296; p. 47 fig. 7). Il disegno parte da una idea molto particolareggiata, da uno studio approfondito del soggetto in cui il segno viene esaltato con forza espressiva e portato fino quasi all'esasperazione. I volumi dell'opera vengono ottenuti con sapienti lumeggiature.

I disegni raffinati del Grechetto, che erano composti di getto, furono acquistati e raccolti dai migliori collezionisti italiani ed europei. Una delle collezioni più famose e imponenti dell'epoca fu quella del nobile veneziano Zaccaria Sagredo, che istituì una propria “galleria” costituita non solo da quadri ma anche da una cospicua raccolta grafica in cui figuravano trecentocinquanta opere del maestro genovese. Una tale quantità di opere del Grechetto confluì nella collezione del Sagredo dopo che i proprietari Giovan Francesco e Salvatore Castiglione decisero di chiudere le loro botteghe di Genova e di Mantova. Il *corpus* delle opere del defunto Giovanni Benedetto era stato ereditato dal figlio e dal fratello e i disegni avevano rappresentato per molto tempo i modelli di riferimento dell'attività pittorica e grafica della bottega Castiglione³⁵.

L'artista genovese, dall'alto della sua esperienza artistica, dopo aver osservato e studiato i disegni di grandi maestri e aver intuito, recepito il valore e il significato del segno come espressione di sé, comincia a sentirsi attratto dall'arte dell'incisione che aveva imparato nella bottega di Sinibaldo Scorza.

Il Grechetto, dotato di elevate doti intellettuali, diventa autonomo e attraverso la visione di opere fiamminghe sceglie fin dagli esordi di realizzare dei soggetti bucolici caratterizzati da pastori, greggi di pecore, cani e animali vari; questi ultimi, immersi in paesaggi frondosi, saranno gli interpreti perfetti delle Sacre Scritture con evidenti intenti morali.

Tra i soggetti realistici delle sue incisioni, ricche di animali, pentolame e maserizie realizzati con grande perizia, compare la figura simbolica dell'asino che è da sempre un compagno dei pastori e dei poveri, raffigurato con un carico eccessivo³⁶. Il tema degli animali deriva dalle opere di Jacopo Bassano, dalle quali, attraverso lo studio dal vero delle opere presenti nelle collezioni genovesi, il Grechetto aveva potuto assimilare quel tipo di cultura agreste legata alle stagioni e alla adorazione dei pastori.

Durante il soggiorno romano l'artista cambiò il suo pensiero e il suo stile, aggiornandolo secondo le nuove tendenze derivate dalle opere di Rembrandt; nel

³⁰ MERONI 1971, pp. 29-30.

³¹ PICCINELLI 2011, p. 46.

³² PICCINELLI 2011.

³³ Ivi, p. 47.

³⁴ TAGLIAFERRO 1990d.

³⁵ TAGLIAFERRO 1990a, p. 155.

³⁶ Cfr. FOCILLON 1983, pp. 112-115.

concreto ci fu una rielaborazione continua dei numerosi fogli apparsi sul mercato internazionale delle incisioni e stampe tratte dal pittore olandese a cui il Grechetto fu molto debitore. Le incisioni sono un vivido esempio della lezione rembrandtiana in cui la nuova visione personale dell'artista si esprime in modo compiuto³⁷. Egli crea e inventa nuove composizioni grafiche avendo ben in mente anche i suoi studi di tipo letterario-filosofico discussi nei circoli accademici con studiosi e artisti *à la page*.

Il nuovo modo di incidere del genovese lo si intravede nelle sue lastre, nelle sfumature tecniche che sfoceranno in effetti particolari derivati dalla ricerca luministica ottenuta con la sovrapposizione di segni e maestria tecnica ispirati dal grande maestro olandese³⁸. Nella grafia utilizzerà segni precisi, sicuri, decisi, producendo intrecci di tratti, incastri di tagli intersecati come un reticolo, oppure utilizzerà trame delicate inventate di volta in volta con una armonia di segni che avvolge e che scivola sulle cose e sui corpi quasi fosse una ragnatela. Le sue incisioni diventano un evento poetico e sognante in un ambiente misterioso che riscatta la vanità e le cose inutili create dall'uomo.

Gli studi delle lastre incise e stampate in vari periodi hanno accertato che il numero delle sue opere è di sessantasette elementi; questo numero elevato, unito alla bellezza delle opere del maestro genovese, determinerà la sua grande fama di incisore, tanto da essere definito dal Lanzi³⁹ il secondo Rembrandt. Il successo arrivò anche dal punto di vista economico, perché sulla base di innumerevoli richieste verrà stampato a Roma, da Giovanni e Domenico De Rossi e poi dal nipote Giacomo De Rossi, un alto numero di tirature di incisioni che verranno vendute anche all'estero.

Le opere, che in alcuni casi riportano delle dediche a personaggi della cultura romana e non, se vengono incise a Genova vengono firmate con la specifica della città natia; mentre se vengono incise in altri luoghi riportano il termine "Genovese". Le opere in genere presentano un unico "stato", ma esiste qualche esemplare che successivamente è stato ritoccato con la punta secca o con il bulino. Tutte le lastre si conservano nella Calcografia di Stato di Roma.

La tecnica dell'acquaforte era eseguita su lamine di rame levigate prive di grasso e di graffi (a fondo specchio) e il cui spessore era abbastanza sottile per poterle passare sotto il torchio; fu la tecnica più usata dai pittori per la possibilità di ottenere diverse tonalità chiaroscurali⁴⁰. Il metallo del rame era preferito dagli artisti per la

sua duttilità, compattezza e rapidità della morsura e sappiamo che i bordi delle lastre venivano smussati per non tagliare la carta durante la stampa⁴¹.

La tecnica prevedeva che il davanti della lastra fosse ricoperto da una vernice bituminosa, sciolta a caldo sul rame, che successivamente veniva annerita con il fumo di una candela; mentre il retro della stessa lastra veniva protetto con cera vergine e con sego (grasso addominale del bue), due isolanti che impedivano l'intaccamento del metallo. Una delle ricette per ottenere una vernice tenera era la seguente: due parti di cera d'api vergine, bitume di Giudea, alcune gocce di "vernice mastice" (*fig. 5*).

La tecnica prevedeva una sequenzialità corretta delle varie fasi di realizzazione: prima di tutto bisognava preparare il disegno voluto su un foglio reso trasparente dall'uso del petrolio e così si poteva ottenere il ribaltamento dell'immagine sulla lastra, che di seguito veniva ridisegnata a grandi linee. L'immagine ribaltata veniva incisa a mano con punte metalliche di varie misure (*fig. 6*) e successivamente l'incisione avveniva per reazione chimica grazie all'uso dell'acido nitrico, che agiva sul segno non solo verticalmente ma anche lateralmente, dando a volte l'effetto delle cosiddette "barbe".

Il procedimento prevedeva che l'opera su carta fosse immersa in una bacinella di ceramica contenente acido nitrico diluito con acqua e che il tutto fosse mosso leggermente con una penna d'oca.

L'azione del mordente sulla lastra, detto morsura, dipende ovviamente dai tempi e dalla durata che l'artista ritiene necessari per avere un certo effetto cromatico; si può anche intervenire in tempi successivi per ottenere effetti più o meno scuri, operando a "risparmio" sulle parti che non devono essere intaccate. Per ottenere diverse copie dell'acquaforte, bisogna pulire tutte le volte la lastra, inchiostrarla di nuovo attraverso l'uso di tamponi appositi e metterla sotto il torchio.

Rispetto al disegno iniziale, attraverso una tecnica "castigata" si ottiene un'opera ben costruita, pensata ed eseguita con grande perizia; qui di seguito ne presento alcune notevoli. La prima acquaforte è *Testa di uomo con berretto piumato* (II stato; *fig. 2*)⁴², che Paolo Bellini data al 1640-1650 mentre Giorgio Careddu al 1647-1650. Le dimensioni sono: mm 186x134; è firmata in alto a sinistra: "G. B. CASTILIONUS/GENOVESE.FE". Si tratterebbe di un presunto ritratto dello scultore Gian Lorenzo Bernini. L'identificazione come autoritratto del pittore genovese è stata sempre molto dibattuta.

Caterina Marcenaro, nel catalogo *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700* del 1969, sosteneva che il ritratto dell'uomo dal capello piumato fosse in realtà il ritratto

³⁷ GIO. BENEDETTO 2022, p. 19.

³⁸ FOCILLON 1983, p. 112, asserisce infatti: «presto vedremo diffondersi i bagliori e la notte di Rembrandt». Per l'influenza di Rembrandt sull'opera del Grechetto, cfr. BENELLI 2022.

³⁹ LANZI 1809, V.

⁴⁰ GRASSO FRAVEGA 1978.

⁴¹ I collezionisti e i cultori di quest'arte, quando trovano il foglio di carta integro, completo con l'incavo della pressatura, sono particolarmente soddisfatti.

⁴² LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 48, n. 21.

di Gian Lorenzo Bernini⁴³. La studiosa genovese presentò il confronto tra il ritratto del Bernini dipinto a olio conservato a Palazzo Rosso con un piccolo olio su carta posto in collezione privata, a cui accostò i magnifici autoritratti conservati nella Galleria Borghese di Roma; ella seppe mettere in evidenza i caratteri dei due personaggi, conseguenza dell'amicizia e dei rapporti intercorsi tra il Grechetto e lo scultore.

Analizzando l'incisione possiamo notare come l'autore ci tramandi un bellissimo ritratto maschile caratterizzato da un cappello piumato tipico della moda barocca; degni di nota sono i segni sottili, fluttuanti, mossi, sia della piuma sia dei capelli che, un po' arruffati, gravitano attorno al volto. Gli occhi dell'uomo che ci guardano in modo profondo quasi in segno di sfida, uniti alle sopracciglia poste sopra gli occhi, rappresentano dei caratteri forti e severi, messi in evidenza dall'artista, e denotano uno studio della fisiognomica e una indagine psicologica attenta e puntigliosa. L'acquaforte in esame sembra essere stata uno studio veloce ma sentito⁴⁴.

Un secondo esempio è intitolato *Natività con Dio Padre e Angeli*, acquaforte⁴⁵ (lastra mm 209×406; *fig. 7*). Bellini la data a dopo il 1647, mentre Careddu al 1650 circa. È firmata a destra in basso sulla colonna: "GENOVESE/CASTILIONE"; sul cartiglio degli angeli "GLOR.INECEL.". L'opera è stata eseguita a Roma.

Il tema della natività nel suo complesso rivela il carattere teatrale del gusto barocco legato al secondo soggiorno romano (1647-1652), ma con un evidente riferimento a uno dei suoi capolavori eseguito nel 1645: la pala d'altare intitolata *Natività* della chiesa di San Luca di Genova, la sua prima opera firmata. Il riferimento alla pala genovese è evidente nel complesso gruppo degli angeli adoranti, attraverso le vesti con il movimento dell'angelo che fa oscillare il turibolo di gusto scenografico.

La grande cura degli effetti chiaroscurali è visibile attraverso un gioco sapiente dell'artista, dove Dio Padre appare nella massima luce e dove la Madonna partecipa emotivamente all'evento. Questa emotività è visibile attraverso un piccolo movimento che avviene mentre la Madonna ritrae la gamba sinistra. Certe meditazioni mistico-religiose si intuiscono attraverso i contrasti tra le parti scure e le parti chiare dell'acquaforte. Nelle parti scure sono visibili i soliti frammenti architettonici antichi, fusti di colonne, basamenti, un vaso istoriato somigliante a quelli famosi della famiglia Medici-Borghese⁴⁶, che sono messi in contrasto con le parti bianche, quasi intonse, dei colpi di luce.

Il terzo esempio significativo è *l'Entrata degli animali nell'arca*: l'acquaforte (unico stato, lastra mm 206×403; *fig. 8*) è datata da Bellini al 1650-1655, men-

tre da Careddu al 1650 circa⁴⁷. È firmata in basso a sinistra "GP/CASTILIONE/GEIEP". Il tema è tratto dal libro della Genesi (capitoli 6 e 7) e il soggetto è tra i temi più amati dall'artista fin dai tempi degli studi nella bottega genovese di Sinibaldo Scorza. Il fatto biblico è interpretato in modo magistrale in una composizione estremamente equilibrata tra le aree chiare e quelle scure; l'insieme della composizione è ripreso in modo molto personale, ma lo spunto deriva senz'altro dai dipinti di Jacopo Bassano. A sinistra della composizione nell'intensità della luce si intravede in lontananza, posta in secondo piano, la figura di Noè eseguita con un segno delicato e tremolante; il personaggio biblico sta indicando l'ingresso dell'arca alla sua famiglia e alle coppie di animali.

L'acquaforte è dominata nella parte destra da una carica di animali tumultuosi che stanno uscendo dal bosco in processione e da un'area molto scura formata da una natura impervia, caratterizzata da grossi tronchi di alberi dal nutrito e denso fogliame. Il gruppo di animali è dominato dal chiarore del mantello di un poderoso cavallo bianco che si impone sulla scena; altri colpi di luce appaiono sul vello delle pecore dai particolari volutamente veristi.

Lo studio della natura in questa scena risulta intenso: c'è il disegno di una cespuglia contorta, ci sono cespugli dal fogliame invadente, dei rovi e una pianta erbacea selvatica, l'*Arum italicum*, altrimenti conosciuta come calla selvatica, gigaro chiaro o anche "il pane delle serpi", e che troviamo in altre sue opere con forse un significato recondito. Le foglie di questa pianta erbacea velenosa sono ben visibili su una roccia posta alla destra di un dipinto intitolato *San Francesco in adorazione del Crocifisso* del 1650 circa, conservato al Metropolitan Museum di New York.

La quarta è intitolata *Tobia che seppellisce i morti*, un'acquaforte in un unico stato⁴⁸ (lastra mm 208×299; *fig. 9*). Bellini la data al 1647-1651. È firmata a sinistra sopra la figura del cane «GIO.BENEDETTO/CASTIGLIONE/P». L'episodio raffigurato, narrato nell'Antico Testamento, era legato alla agitazione anti-assira del VII secolo a.C.

Nell'incisione appaiono degli effetti di bagliori di luce legati all'illuminazione delle torce. Siamo davanti a una scena notturna con riverbero nella parte centrale legata a una luminosità strisciante sui corpi e sul dorso dell'uomo inchinato che sta scavando; è un evento che seduce e che sa coinvolgere.

Nella scena, sulla parte destra c'è la figura di un ragazzo spaventato che, sorpreso da ciò che sta osservando, urla ma il grido non si sente, appare. L'acquaforte presenta un chiaroscuro di tipo rembrandtiano risolto nello stile dell'artista in modo

⁴³ PITTORI GENOVESI A GENOVA 1969, n. 70.

⁴⁴ GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, pp. 66-67, n. 8.

⁴⁵ LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 42; GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, p. 104, n. 22.

⁴⁶ Il vaso Medici o Borghese lo riprende dall'album di disegno di Cassiano dal Pozzo: GIO. BENEDETTO 2022, p. 100.

⁴⁷ LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 43, n. 16; GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, p. 162, n. 61; DILLON 1990h.

⁴⁸ LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 46, n. 19; GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, p. 154, n. 58; DILLON 1990g; FOCILLON 1983, p. 180.

molto personale: sono visibili incroci raffinati di segni avvolgenti e morbidi con un bagliore delle torce in netto contrasto con le zone d'ombra; sullo sfondo della scena la natura ingloba le antiche rovine classiche consunte, formando una quinta dove la scena della sepoltura risulta particolarmente triste e pietosa. Un particolare molto realistico è quello della figura che con una mano tiene accesa la torcia e con l'altra si copre il volto per il riverbero.

Le incisioni che presentano caratteristiche iconografiche simili sono due: la prima è quella denominata *Il ritrovamento dei corpi dei Santi Pietro e Paolo* e l'altra è quella di *Tobit che seppellisce i morti*, entrambe realizzate nello stesso periodo e appartenenti alla cultura dei "drammaturchi-tenebrosi" dove l'atto di spostare dei cadaveri crea una atmosfera lugubre. La scena, pur essendo drammatica, presenta una vena crepuscolare quasi romantica, caratterizzata da un "tempo" misterioso che con le sue zone d'ombra ricorda i pittori che scendevano nelle grotte neroniane per copiare i particolari di immagini fantasiose.

Questo "unico stato" è molto importante per l'interpretazione e per la carica espressiva; è un'opera geniale.

La quinta acquaforte è intitolata *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (III stato; *tav. 4*); datata al 1648, ha una dimensione di mm 364x244 ed è firmata sul libro in basso al centro «Genium Io:/ Benedicti/ Castilionis / Ianuen- / Inv.Fe.» L'incisione è stata eseguita durante il secondo soggiorno romano dell'artista ed è stata stampata presso Giovanni Giacomo De Rossi, nella sua bottega di Roma; quest'ultimo fece una dedica di cinque righe al nobile bohemien olandese Matthijs van der Merwede Lord di Clootwyck, suo mecenate.

Il soggetto è ispirato al frontespizio di un'opera del pittore Jacopo Negretti detto Palma il Giovane.

L'opera è ricca di simbologie: appare il corpo di un giovane, che va identificato come il genio del Castiglione che porta un cappello con piuma di struzzo, appoggiato mollemente sulle vestigia romane mentre guarda l'orizzonte. Il ragazzo annoiato con la mano destra tiene un libro chiuso e con la mano sinistra abbraccia uno strumento musicale che dovrebbe essere una "tromba barocca", anche conosciuta come "tromba naturale", simbolo di fama. Nella parte sinistra della composizione svolazza un putto, avente in mano una "tromba da tirarsi", che indica una corona d'alloro posta sopra di lui, indice di fama e di gloria. In primo piano appare una giovane figura portante uno strano copricapo fatto a scuffia pelosa, che con la mano destra stringe un volatile, forse un piccione, e con l'altra un cesto agreste.

Appoggiata a terra ai piedi del genio del Castiglione è presente una serie di elementi simbolici: in *primis* una tavolozza con i colori e uno spartito musicale che alludono alla produttività artistica dell'autore e alla relativa autocelebrazione, infine un coniglio e un volatile da cortile, simboli di fecondità e di fertilità. Sullo sfondo è visibile un blocco marmoreo sulla cui superficie è stato scolpito un mascherone circondato da foglie d'alloro, sul quale vi è stato appoggiato da tempo un busto

femminile, simbolo dell'invenzione della sorgente di vita. Mettendo a confronto la figura maschile del dipinto intitolato *Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* con la figura del Genio, vediamo come quest'ultimo è stato eseguito in controparte.

Osserviamo la presenza tra le rovine delle foglie dell'*Arum italicum*; il soggetto riprende l'inutilità delle realizzazioni umane abbandonate e raffigurate in primo piano.

Le raffinate varianti di segni usati per le varie parti e per i vari materiali raffigurati testimoniano ancora una volta il talento e le grandi capacità grafiche dell'autore⁴⁹.

L'acquaforte di *Diogene in cerca di un uomo onesto* (II stato; *figg. 10-11*) è datata al 1645-1647. Le dimensioni sono mm 217x304 ed è firmata in basso a sinistra «G.BENED.S CAST-GLIONVS / in P.», con una dedica a Nicolò Simonelli sottoscritta da Giovanni Domenico De Rossi. A destra in basso si legge «Si stampano in Roma per Gio. Domenico Rossi alla Pace all'insegna di Parigi»; in basso a sinistra «Con licenza de Superiori». La lastra è stata incisa a Genova, ma la stampa è avvenuta a Roma nella bottega di De Rossi e rappresenta una delle esecuzioni più erudite e complesse mai fatte dall'artista⁵⁰.

Durante questo periodo Castiglione si dedicava a soggetti eruditi, indubbiamente pensati per acquirenti illustri; ne è un fervido esempio quest'ultima incisione che porta la dedica a Nicolò Simonelli, guardarobiere di Flavio Chigi, nipote di papa Alessandro VII. L'abate Simonelli, che era anche maestro di camera della famiglia Pamphili, era conosciuto come collezionista e mercante, si dilettava nello studio dell'alchimia, della filosofia e sappiamo che, come intermediario, cercava di aiutare gli artisti, proponendo alle famiglie patrizie e ai porporati le loro opere. Tra gli artisti e scultori dell'*entourage* del Simonelli, oltre al Grechetto, vanno annoverati artisti del calibro di Gian Lorenzo Bernini, Pietro Testa, Salvator Rosa e Pier Francesco Mola (*fig. 12*).

Il soggetto dell'opera è Diogene di Sinope (morto nel 323 a.C.), che era detto il "Cinico" e nell'opera porta abiti bizzarri, con un turbante avvolto dalla luce del mattino; senz'altro è un ricordo della serie delle "Teste orientali" incise anche da Rembrandt. L'antico filosofo greco tiene in mano una lanterna accesa il cui bagliore "divora" l'avambraccio e questo espediente era stato voluto dall'artista per mettere in evidenza l'intensità della luce come simbolo della verità; tutto ciò rimandava al concetto filosofico della ricerca dell'uomo virtuoso e onesto. Gli aspetti simbolici raffigurati inseguono certi pensieri filosofici neostoici secondo i quali l'uomo non deve cedere alle passioni ma sottomettersi a Dio.

⁴⁹ LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 39, n. 12; GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, p. 149, n. 56; DILLON 1990f.

⁵⁰ LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018, p. 40, n. 13; GRASSO FRAVEGA 1978; BELLINI 1982, p. 89, n. 16; DILLON 1990e; FOCILLON 1983, p. 179; SALERNO 1970.

L'ambiente in cui si sviluppa la scena è un paesaggio pousseniano molto luminoso, nel quale sono inseriti reperti archeologici: l'altare istoriato e il muro cadente rimandano alla civiltà antica e alla sua decadenza, alla fine di un grande impero. La natura ha preso il sopravvento e gli elementi sono coperti da muschi e cespugli; qui siamo di fronte a un preciso naturalismo creato dall'artista disegnando tutta la vegetazione attraverso sottili propaggini di edera che inglobano qualsiasi cosa e che salgono perfino sui tronchi frondosi. Il Grechetto conosce la simbologia di Cesare Ripa e la mitologia del Cartari, che su di lui esercitano un fascino inesauribile.

In lontananza, appena disegnate sullo sfondo con un tratto fluido e pulsante, appaiono alcune figurine che forse potrebbero alludere a una scena pastorale. Al centro della rappresentazione si nota una stele: l'erma di Priapo, simbolo della sessualità maschile, è posta di fronte al collo d'apertura di un otre che rappresenta la sessualità del mondo femminile. In primo piano è messo in evidenza un teschio di cavallo capovolto che fa riferimento alla morte, alla fine della vita, e una zucca lunga dal ricco fogliame, simbolo di stupidità e di follia.

Sempre in primo piano troviamo una testa d'aglio, rimedio contro gli spiriti maligni, e una lumaca che rappresenta la pigrizia o al contrario, come sostiene Sganzerla, l'autosufficienza⁵¹. Nella scena sono raffigurati alcuni animali vivi che rappresentano l'allegoria dei vizi e che secondo Cesare Ripa sono simbolo di *vantitas*: il gufo rappresenta la superstizione, la scimmia rappresenta l'uomo nei suoi caratteri peggiori, la tartaruga sottintende all'accidia, che è uno dei sette vizi capitali.

Dopo alcuni esempi di acqueforti, osserviamo i rarissimi "monotipi". Il termine monotipo deriva dal greco, in cui ha il significato di "unica impronta", e viene utilizzato per opere ambigue che stanno tra l'incisione e la pittura; la tiratura è data da una copia o al massimo da due esemplari.

L'artista genovese, non contento della convenzionale incisione, ha voluto superare i limiti dell'acquaforte con una ricerca luministica condotta all'eccesso, apportando colpi di luce misteriosi e drammatici nelle tenebre; fu così che inventò questa nuova tecnica⁵².

Influenzato da Rembrandt e insoddisfatto degli effetti notturni dell'acquaforte, Castiglione vuole maggiori contrasti che ottiene arrivando a risultati diversi, caratterizzati da una nuova e profonda espressività, quasi moderna. Gli effetti che raggiunge con il monotipo sono atmosfere magiche notturnali, quasi immateriali, graffianti, dove il segno raggiunge il massimo dinamismo del movimento barocco; è la

summa di un insieme tra: disegno, segni esasperati e colpi di luce che permettono all'artista di raggiungere il suo scopo attraverso l'invenzione e la creazione della pittura. Uno dei primi studiosi del maestro ha definito le sue opere in questo modo: «un quid medium tra la stampa e il disegno: di quella ha la novità, la durata indelebile, il tono caldo la fusione e la morbidezza, di questo l'originalità irripetibile, la freschezza e la spontaneità»⁵³.

La tecnica usata dal Grechetto fu la seguente: si inchiostrava la lastra di rame con un miscuglio di pigmento nero o bistro e olio di lino, si stendeva lo strato oleoso senza usare troppo spessore, altrimenti l'inchiostro si espandeva durante la stampa sotto i rulli del torchio; sulla lastra di rame così preparata si tracciavano le linee principali del disegno con una punta di legno sottile. Per ottenere certe sfrangiature che andavano a impreziosire il monotipo, vennero usate delle punte di legno aventi varie sezioni e dei pennelli induriti e mozzi e per ottenere le mezze tinte in alcune composizioni si fece uso perfino dei polpastrelli delle dita.

L'artista genovese, immerso nel proprio mondo creato da un pensiero profondo, intimo, indagato, continuamente proposto e legato al sentire personale, era sempre alla ricerca di nuove emozioni e per questo motivo creò una tecnica basata su dei contenuti nuovi.

Attualmente di monotipi del Grechetto si conoscono solo ventiquattro esemplari. Alcuni esempi di monotipo⁵⁴:

1) *La Natività* (fig. 13), conservata all'Albertina di Vienna, mm 356×248. A dimostrazione della ricerca e del risultato voluto dal Grechetto troviamo solo cinque prove aventi questo tema. Nella composizione c'è un ricordo dell'angelo del Bernini, dove i segni vibranti costruiscono dei colpi di luce usciti dal buio; questi ultimi creano il movimento ritmico roteante della struttura, dettato dalle ali dei due angeli che appaiono e si presentano all'evento.

2) *Cristo in croce* (fig. 14), conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, mm 380×250. La composizione esprime il dolore esasperato, dove la morte porta a una gestualità dirompente che sfocia nel dramma.

3) *Davide con la testa di Golia* (fig. 15), conservato alla Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia, mm 371×254. Il Grechetto, in modo personale e molto evidente, realizza questa prova magnifica ispirandosi alla lezione del pittore Domenico Fetti.

In conclusione, si può dire che Giovanni Benedetto Castiglione, nonostante il carattere, fu un artista eclettico che seppe apprendere dai più grandi pittori del suo tempo e non solo, realizzando dei veri e propri capolavori. Un artista di questo calibro veniva definito generalmente con un termine ben preciso: *genius*.

⁵¹ I PITTORI DEL DISSENSO 2014, pp. 97-101.

⁵² Si può ricordare che il fiammingo Antoon Sallaert, forse allievo di Rubens, maestro nel 1613 degli orafi, vetrai e pittori di Bruxelles, contese il primato dell'invenzione del monotipo al Grechetto.

⁵³ DELOGU 1928, pp. 33-34.

⁵⁴ Ibidem; BELLINI 1982, pp. 213, 214, 223, nn. 8, 09, 19; DILLON 1990k; DILLON 1990l; DILLON 1990m.



Fig. 1 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1632-1635, olio su tela, cm 58,5×48, Genova, Musei di Strada Nuova.



Fig. 2 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Testa di uomo con berretto piumato* (probabile ritratto di Bernini), 1640-1650, acquaforte, cm 18,5×13,5, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Paesaggio con pastori*, 1632-1635, penna e acquarellato a inchiostro marrone, cm 27,2×41, Stoccarda, Staatsgalerie (riprodotto in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 185, tav. 174).

Fig. 4 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Adorazione dei Magi*, 1650-1655, matita sanguigna e pennello, cm 41,7×57,3, Windsor Castle, Royal Library.

Le incisioni del Grechetto: acquaforti e monotipi



Fig. 5 Materiali per la realizzazione di un'acquaforte.

Fig. 6 Strumenti per la realizzazione di un'acquaforte.



Fig. 7 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Natività con Dio Padre e Angeli*, 1647-1650, acquaforte, cm 20,2×40, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 8 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Entrata degli animali nell'arca*, 1650-1655, acquaforte, cm 27×46, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Le incisioni del Grechetto: acquaforti e monotypi



Fig. 9 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Tobia che seppellisce i morti*, 1647-1651, acquaforte, cm 20,4×29,8, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 10 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene in cerca di un uomo onesto*, 1645-1647, acquaforte, cm 21,5×30,4, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 11 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Diogene in cerca di un uomo onesto*, particolare, 1645-1647, acquaforte, cm 21,5×30,4, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 12 Pier Francesco Mola, *Ritratto di Nicolò Simonelli*, Roma, collezione privata.

Fig. 13 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Natività*, 1640 circa, monotipo, cm 35,6×24,8, Vienna, Albertina Museum.

Fig. 14 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Cristo in croce*, 1650 circa, monotipo, cm 38×25, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (riprodotto in *IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE* 1990, p. 243, tav. 227).

Le incisioni del Grechetto: acquaforti e monotipi



Fig. 15 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Davide con la testa di Golia*, 1650-1655, monotipo, cm 37,1×25,4, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo (riprodotto in *IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE* 1990, p. 191, tav. 180).

La ritrattistica dei Gonzaga-Nevers, gli ultimi duchi di Mantova

Maria Giuseppina Sordi

*Ai miei antenati,
la cui preziosa memoria, tramandata con amore di generazione in generazione,
è giunta fino a me.*

I Gonzaga-Nevers duchi di Mantova

Esisteva in Francia una linea cadetta originata da Ludovico Gonzaga, terzogenito di Federico II Gonzaga e di Margherita Paleologo. Ludovico, erede dei beni francesi della nonna materna Anna d'Alençon, nel 1549 venne inviato a Parigi alla corte di Enrico II di Valois. Questo avvicinamento diplomatico bilanciava l'analoga collocazione del 1523 di Ferrante Gonzaga (terzogenito del marchese Francesco II e di Isabella d'Este) alla corte imperiale di Carlo V a Madrid. Dall'acquisizione del Monferrato in poi (1536) i Gonzaga intrapresero una delicata politica di equilibrio tra l'Impero e la Francia per garantire la sopravvivenza del ducato mantovano, conteso a causa della sua posizione strategica su due importanti vie commerciali d'ingresso in Italia: la Francigena e il Brennero. Ludovico Gonzaga, nominato luogotenente del re in Italia e pari di Francia, grazie al matrimonio con Enrichetta di Clèves (1565) ottenne l'investitura dei ducati di Nevers e di Rethel. Suo figlio Carlo I, duca di Nevers, nel 1606 fondò Charleville, segno tangibile dell'enorme potere raggiunto in sole due generazioni dalla sua famiglia¹.

A Mantova il 26 dicembre del 1627 con la morte senza eredi diretti di Vincenzo II, settimo duca di Mantova e del Monferrato (1626-1627), si estingueva la linea primogenita dei Gonzaga. Un vuoto di potere avrebbe decretato la fine del ducato e per scongiurare questa infausta ipotesi il terreno era già stato abilmente preparato affinché la successione restasse, per così dire, in famiglia. Ferdinando Gonzaga sesto duca nel 1625 aveva saggiamente accolto a corte il giovane Carlo duca di Rethel, figlio di Carlo I, duca di Nevers, affinché sposasse Maria Gonzaga, primogenita dei

* Sono molto grata a Ileana Chiappini di Sorio per aver rivisto questo mio scritto.

¹ Sulle figure di Ludovico Gonzaga e di Carlo I Gonzaga-Nevers in relazione al ducato di Mantova: FERRARI 1999. Per un inquadramento storico di ampio respiro sulla dinastia dei Gonzaga-Nevers: MALACARNE 2008.

defunti Francesco IV Gonzaga e Margherita di Savoia e quindi erede del ducato di Mantova e del Monferrato. Il matrimonio fra i due sedicenni venne segretamente celebrato la mattina di Natale del 1627. Stante la minore età del figlio, Carlo I giunse a Mantova per governare come reggente il ducato, dando di fatto inizio alla dinastia dei Gonzaga-Nevers. Il suo insediamento al potere, appoggiato dalla Francia, avvenne però senza la legittimazione dell'Imperatore Ferdinando II che sosteneva le pretese di Ferrante II Gonzaga duca di Guastalla. La legittimazione asburgica era necessaria a ogni passaggio successorio, poiché il ducato di Mantova era un feudo imperiale dal 1432, anno in cui venne eletto marchesato per concessione cesarea. Tale mancanza originò la guerra per la successione di Mantova e del Monferrato (1627-1631) culminata nel devastante Sacco di Mantova del 1630. La pace di Ratisbona (1630) ratificata dal trattato di Cherasco (1631) sancì finalmente la legittimità dei diritti dei Gonzaga-Nevers. Nello stesso anno il ducato di Mantova, decimato dalla guerra e dalla peste, perdeva anche l'erede designato, il giovane Carlo di Rethel. Alla morte di Carlo I Gonzaga-Nevers fu quindi la nuora ventiduenne Maria Gonzaga ad assumere la reggenza del ducato (1637-1647) per conto del figlioletto Carlo II Gonzaga-Nevers.

Maria Gonzaga, che aveva ricevuto una raffinata educazione nel convento mantovano di Sant'Orsola², si dimostrò accorta governante e abile diplomatica. Filoimperiale, riportò il ducato sotto la protezione cesarea facendo sposare nel 1649 il figlio Carlo II all'arciduchessa Isabella Clara d'Asburgo e nel 1650 la primogenita Eleonora all'Imperatore d'Austria Ferdinando III.

Mecenatismo e ritratti gonzagheschi

Negli ottant'anni del loro ducato (1627-1708), i Gonzaga-Nevers proseguirono la tradizione del mecenatismo gonzaghesco, seppur ormai lontani dai fasti rinascimentali isabelliani e senza lo sfarzo esibito dal duca Vincenzo Gonzaga. Nel periodo di ricostruzione – non solo economica – dello stato mantovano che seguì alla guerra di successione del Monferrato, Maria Gonzaga e il figlio Carlo II inaugurarono una nuova stagione artistica barocca. D'altronde si ritrovarono una reggia spogliata dalla vendita della celebre collezione dei Gonzaga iniziata da Vincenzo II e portata a termine dallo stesso Carlo I Gonzaga-Nevers in una città devastata dal sacco dei lanzichenecci³. I Gonzaga-Nevers restaurarono Palazzo Ducale e le resi-

² Il convento mantovano di Sant'Orsola, fondato da Margherita Gonzaga nel 1608, era una corte parallela a quella ducale. Destinato alla educazione delle fanciulle, raccoglieva l'*élite* femminile dell'epoca. Maria Gonzaga vi restò fino ai sedici anni studiando lo spagnolo oltre che il francese in preparazione al suo ruolo di governo: RAVIOLA 2018, pp. 330-332.

³ Sulla vendita a Carlo I Stuart e sulla successiva dispersione dei capolavori delle straordinarie collezioni d'arte dei Gonzaga sono fondamentali le ricerche di Raffaella Morselli: MORSELLI 2000, 2002; LAPENTA, MORSELLI 2006.

denze gonzaghesche *extra muros* di Maderno, Marmiolo e Porto Mantovano, che fecero ridecorare e riarredare da artisti fiamminghi, bolognesi, genovesi e veneziani disputandosene servigi e opere sul mercato internazionale e dimostrando un gusto collezionistico ben preciso. In tempo di crisi si investe sulla propaganda. I ritratti ne sono l'esempio migliore e i Gonzaga-Nevers ne possedevano una quantità ingente. Nell'inventario del 1665 stilato alla morte di Carlo II i ritratti ammontavano al ventisette per cento del totale delle opere, mentre in quello del 1707 che registrava i beni portati da Mantova a Venezia dal figlio Ferdinando Carlo, tra cui l'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* del Grechetto (*tav. 1*), e che contava trecentosedici effigi di imperatori, duchi, arciduchesse, principi e principesse, la percentuale era salita al trentasei per cento⁴. I ritratti dinastici erano conservati in Palazzo Ducale, sede deputata al potere politico e alla rappresentanza oltre che residenza principale della famiglia ducale, ma si ritrovavano anche nelle residenze extraurbane, dove la corte si trasferiva nella stagione estiva per godere del clima più salubre e di una maggiore libertà dal rigido cerimoniale vigente.

Il tentativo della dinastia dei Gonzaga-Nevers di riaffermare a livello internazionale il prestigio del ducato di Mantova è quindi testimoniato anche dalla grande quantità di loro ritratti che circolarono nelle corti europee. L'ultimo duca Ferdinando Carlo rivolse i suoi interessi artistici prevalentemente alla musica e al teatro, esercitando un mecenatismo in certo qual modo effimero ma di qualità altissima⁵. Non restò comunque immune alla vanità dei ritratti e una delle sue ultime commissioni fu al celebre pittore Hyacinthe Rigaud, che lo raffigurò in armi e in posa eroica⁶.

⁴ Maria Gonzaga istituì il rollo generale (un organigramma di tutti i ruoli di corte, comprensivo quindi anche dei pittori) e fece redigere gli inventari generali (dipinti, sculture, arredi) delle residenze gonzaghesche *extra muros* della villa di Maderno, del palazzo di Marmiolo, di Poggio Reale e della villa Favorita a Porto Mantovano. Successivamente vennero redatti due fondamentali inventari, uno nel 1665 in seguito alla morte di Carlo II e l'altro del 1707 – rinvenuto inedito e reso noto da Roberta Piccinelli –, riguardante l'immensa mole dei beni portati a Venezia a palazzo Michiel delle Colonne da Ferdinando Carlo, tacciato di felonìa dall'imperatore d'Austria e per questo là riparato. Dall'analisi di Piccinelli emerge la predilezione per artisti fiamminghi (Justus Sustermans, Nicolas Reigner, Daniel van den Dijck, Jacob e Frans Denys, Frans Geffels), genovesi (Carlo Borzone, Domenico Fiasella, Giovanni Benedetto Castiglione con il fratello Salvatore e il figlio Giovan Francesco), veneti (Fra Semplice da Verona), emiliani (Guercino, Carini Motta); ritrattista di corte di Maria Gonzaga e Carlo II è il cremonese Pietro Martire Neri: PICCINELLI 2011, in particolare pp. 23-24, 101-131, 139-150.

⁵ Ferdinando Carlo si recava regolarmente a teatro non soltanto a Mantova ma anche a Casale Monferrato, a Venezia (specialmente durante il carnevale) e a Versailles, sempre domandando la più alta qualità e spesso portando con sé parte della corte e lasciando la moglie Anna Isabella di Guastalla a Mantova a governare in sua vece. Alcuni dei più celebrati cantanti a partire dagli anni Novanta del Seicento e fino al 1707 sono definiti in molti libretti "virtuosi del Serenissimo di Mantova": KIRKENDALE 2007, pp. 272-275.

⁶ Nel 1704 Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, ormai dichiaratamente filofrancese, dopo lunghe trattative matrimoniali condotte a Parigi con un enorme esborso economico, sposò in seconde nozze la diciannovenne francese Susanna Enrichetta di Lorena principessa d'Elbeuf. Del ritratto – ora a Marble

La ritrattistica di corte. Tipologie e *medium*

“*Per la gloriosa memoria*”. *Il Grechetto torna a Mantova* era il primo titolo ipotizzato per la raffinata mostra dossier poi ribattezzata “*Un pittore di gran maestria*”. *Il Grechetto torna a Mantova*, Mantova, Palazzo Ducale 22 aprile-23 luglio 2023, a cura di Stefano L’Occaso⁷.

Queste due parole dal sapore antico, *memoria* e *gloria*, ben rappresentano il fine encomiastico dei ritratti delle committenze curiali. La celebrazione e l’esaltazione delle virtù dell’effigiato ne legittimavano il ruolo sociale e il potere detenuto, sancendone visivamente e simbolicamente agli occhi dei sudditi il diritto e l’*autorictas* per governare. Lo *status* del principe doveva quindi manifestarsi ai contemporanei con chiarezza e il ritratto, che presumibilmente gli sarebbe sopravvissuto, avrebbe trasmesso ai posteri questa immagine che oggi diremmo di *leadership*, rendendola parte integrante della memoria collettiva e attribuendole un valore iconico universale.

La ritrattistica mantovana di corte dei Gonzaga-Nevers segue regole codificate da secoli. L’immagine ufficiale del sovrano e della sua famiglia doveva avere la massima diffusione possibile, per propagandare il potere dato dal rango e il prestigio del casato, sia all’interno del ducato sia nelle altre corti, italiane e straniere.

Il genere artistico del ritratto si declina tradizionalmente in più tipologie dove spesso il realismo fisiognomico è inversamente proporzionale alla simbologia insita nel manufatto. Nel ritratto allegorico – quale si trova nell’*Allegoria* del Grechetto – i colti riferimenti storici e letterari concorrono alla esaltazione delle qualità della stirpe dell’effigiato (genealogia eroica se non mitologica, riferimenti alle arti e alle virtù). Nel ritratto di *status*, detto anche cortese o dinastico, l’attenzione del pittore è volta alla esibizione dei simboli del potere temporale (lo scettro, la corona, le insegne degli ordini cavallereschi, le armi, gli abiti, i gioielli). Quando il dipinto è di alta qualità il pittore riesce a trasmettere allo spettatore in modo atemporale un’attitudine caratteriale o un interesse del ritrattato attraverso lo sguardo, una movenza, un dettaglio fisico o un oggetto. Nel ritratto più squisitamente curiale, strumento di politiche matrimoniali e scambiato attraverso gli ambasciatori come dono diplomatico fra gli stati, il pregio è quello della verosimiglianza dei tratti fisici e fisiognomici dei futuri sposi. Gli ambasciatori presso le corti avevano anche il

House a Newport (USA) – del duca in armi e in posa eroica da gran condottiero sullo sfondo di un paesaggio di ampio respiro, chiara derivazione dal ritratto di Luigi XIV realizzato dallo stesso Rigaud nel 1701 e conservato al Museo di Versailles, era noto il disegno già a Parigi in collezione Drouot-Richelieu, mentre il dipinto di Rigaud raffigurante la civettuola Susanna Enrichetta è stato rinvenuto in collezione privata e reso noto da Paola Caretta, alla quale si rimanda per la storia dei due dipinti: nel 1704 i futuri sposi posarono a Parigi nello studio di Hyacinthe Rigaud per il volto e le mani, come era la prassi, ma i ritratti furono completati con uno stile pienamente settecentesco soltanto nel 1715, quando entrambi i coniugi erano prematuramente scomparsi: CARETTA 2001, p. 15.

⁷ Il titolo è una citazione da Filippo Baldinucci, biografo del Grechetto: BALDINUCCI 1728, p. 534.

compito di riferire le virtù e le qualità o i difetti fisici e morali dei futuri fidanzati e di testimoniare sulla veridicità del dipinto vigilando sulla scelta di pittori affinché questi fossero fedeli al vero.

Molto diffusi erano anche piccoli ritratti declinati nella forma più intima della miniatura, abitualmente destinati alla vasta famiglia del principe e più raramente a canali ufficiali.

Nelle famiglie regnanti vigeva inoltre la consuetudine di commissionare nelle proprie regge gallerie di ritratti degli avi con un fine encomiastico. Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers nel 1701 fece realizzare un ciclo di affreschi in Palazzo Ducale raffigurante la galleria degli antenati dove tutti i signori di Mantova, partendo dal fondatore della dinastia Luigi Gonzaga e arrivando allo stesso Ferdinando Carlo, sono ritratti a mezzo busto e inseriti in medaglioni a volute barocche⁸. Un’altra serie di ritratti ben conservati e piuttosto significativi ai fini delle comparazioni fisiognomiche dei membri di casa Gonzaga-Nevers è il ciclo delle tele nella Sacrestia Nuova del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Curtatone (Mantova)⁹.

Affreschi e tele dunque, ma le tecniche artistiche di cui si avvalsero i Gonzaga-Nevers per i loro ritratti compresero anche incisioni e stampe (che riportano nome e carica dell’effigiato), miniature, busti, senza dimenticare la particolare ritrattistica legata alla numismatica e alla medagliistica, preziose perché datano con certezza l’effigie del monarca posta sul *recto* attraverso la legenda disposta nel contorno dello scudo per prevenirne le tosature.

Durante il ducato dei Gonzaga-Nevers dai modelli tipologici originali fatti realizzare a Corte, e principalmente dal ritratto di *status*, furono tratte numerose copie destinate a un fiorente mercato parallelo alimentato da una committenza soprattutto locale e cortigiana che si rivolgeva abitualmente a copisti.

Alcuni di questi ritratti sono tuttora conservati in collezioni private manto-

⁸ Gli affreschi di scuola lombarda, oggi nella Prima sala di Guastalla, si trovavano originariamente in Corte Vecchia nella sala detta dei Principi (oggi del Pisanello) e vennero strappati nel 1963-1964. Il fascione affrescato mostra in sequenza i ritratti dei Gonzaga da Luigi, capitano del popolo nel 1328, a Ferdinando Carlo ultimo duca, inseriti in volute barocche che fungono da cornici. Ciascuno è accompagnato da un cartiglio con una iscrizione che ne identifica il nome e il titolo e ne ricorda la consorte, quando presente. La completezza del ciclo ne fa un documento iconografico importante. Per le questioni attributive e per confronti tra le effigi affrescate di Carlo II e di Ferdinando Carlo in armatura con altri loro ritratti noti in collezioni private e pubbliche con ricca bibliografia si rimanda a: L’OCCASO 2011a, pp. 378-381, 600 tav. CLX.

⁹ Il ciclo dei ritratti della Sacrestia Nuova del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Curtatone (Mantova) è stato studiato da Paolo Bertelli in rapporto anche a dipinti passati in asta o conservati in collezioni private. Per i modelli iconografici della linea dei Gonzaga-Nevers datati intorno al 1670 e con ricco corredo di immagini si veda: BERTELLI 2013a. Il Carlo II in armi di tre quarti in formato rettangolare conservato alle Grazie diverge iconograficamente per alcuni particolari (colletto corto, mano visibile sul fianco, l’altra che impugna il bastone del comando ad altezza del petto, assenza di polsini della camicia che fuoriescono dalla armatura) rispetto al ritratto esposto in mostra.

vane con un valore storico e documentario. Essi sono la testimonianza di prototipi spesso perduti e di un gusto collezionistico cortigiano per le gallerie dei ritratti dei principi così radicato da sopravvivere all'estinzione della dinastia (1708) attraverso repliche postume anche di decenni. Per gli aristocratici mantovani poter esibire nei loro palazzi i ritratti dei Gonzaga-Nevers era un modo per rendere omaggio ai loro Principi, segno tangibile di fedeltà e al tempo stesso di affermazione, per così dire di riflesso, del prestigio personale dato dal proprio rango che li poneva a diretto contatto con la Corte. Parallelamente a questa richiesta della nobiltà locale esisteva quella delle corti alleate che, tramite ambasciatori o inviati, richiedevano la spedizione di ritratti ufficiali per trarne delle copie¹⁰.

L'Allegoria del Grechetto e i ritratti degli ultimi Gonzaga-Nevers

Tre importanti ritratti degli ultimi Gonzaga-Nevers sono stati esposti in mostra in relazione alla *Allegoria*: il raffinato Carlo II Gonzaga-Nevers con la sua intelligente consorte Isabella Clara d'Asburgo, di collezione privata, e il loro figlio, il "fellone" Ferdinando Carlo, dalla collezione del museo di palazzo d'Arco a Mantova.

Nella tradizionale classificazione seicentesca dei generi pittorici, teorizzata dal Félibien, la composizione allegorica occupava la posizione apicale perché denotava la capacità dell'artista di far emergere sotto il velo della favola le più profonde verità e le virtù dei grandi uomini¹¹. Seguivano la pittura di storia, il ritratto (da *ex-tratho* capacità di tirar fuori l'immagine dalla realtà, restituendoci un moto dell'animo o un tratto caratteriale dell'effigiato), poi la pittura di genere, di animali, il paesaggio e infine la natura morta.

Il Grechetto eccelleva in tutti questi generi e tutti sono rappresentati nella *Allegoria*, dove è stato individuato l'unico ritratto di sua mano finora conosciuto. Giuliana Algeri ha ricostruito la genesi del dipinto e la sua storia collezionistica e ha datato la tela al 1660. Grazie al confronto del volto della duchessa con il ritratto di collezione privata esposto in mostra, di cui parleremo ampiamente, e con la stampa conservata in Palazzo Ducale di Isabella Clara *Herzogin* in Mantova, Algeri ha confermato la tradizione tardo settecentesca che individuava nella figura

femminile Isabella Clara d'Asburgo Gonzaga-Nevers, committente dell'opera¹².

Nella sontuosa tela, punto più alto della committenza dei Gonzaga-Nevers dal punto di vista artistico come da quello simbolico, coesistono due allegorie riconducibili ad altrettante chiavi di lettura tra loro complementari. Nella prima troviamo le tre età dell'uomo incarnate nel vecchio, nel giovane e nel bambino; nella seconda la figura femminile con il bimbo in braccio simboleggia la nuova età dell'oro che la stirpe dei Gonzaga-Nevers avrebbe portato nel ducato di Mantova dopo l'estinzione della linea primogenita¹³.

Isabella Clara nel 1660 aveva trentuno anni e il Grechetto la raffigura come una giovane donna dal capo coronato da rose, peonie, tulipani e sfarzosamente abbigliata con una veste dalle ampie maniche blu e dalla scollatura generosa evidenziata da un corpetto rosso carminio trapuntato d'oro a motivi di melograni. Melograni sono anche i frutti aperti ai suoi piedi accanto all'uva, simboli di fertilità. Il bambino che tiene in braccio è il frutto della forza generatrice che supera la caducità del tempo e che simboleggia la prosecuzione della stirpe. Il duchino Ferdinando Carlo, che qui non sembra dimostrare più di tre o quattro anni, nel 1660 aveva già otto anni. Si tratta di una licenza pittorica del Grechetto e d'altronde anche per Isabella Clara il ritratto non può essere del tutto fedele perché posto all'interno di una rappresentazione allegorica. Ciò nonostante nel volto della donna è riconoscibile, seppur abbellito dalla pennellata onirica del Grechetto, il tratto tipico degli Asburgo: il celebre prognatismo di labbra e mento. Nella figura maschile che indica la madre e il bimbo, per conseguenza della logica iconografica, Algeri ha ipotizzato un ritratto idealizzato del duca Carlo II che indica col dito il figlio Ferdinando Carlo.

Nella stampa esposta in mostra, il ritratto in formato ovale di Isabella Clara è inserito in una cornice rettangolare in guisa di lapide sul cui basamento classico si legge un epitaffio in tedesco che ne ricorda il nome e il titolo: *Isabella Clara von Österreich Herzogin zu Mantua* (Isabella Clara d'Austria Duchessa in Mantova) (*tav. 5*). La cornice si compone di girali vegetali attorcigliati insieme a nastri, sormontata da due putti piangenti, i quali si premono un fazzoletto sul viso e sono addossati a un mascherone barocco, sopra al quale si trova un'urna cineraria contornata di alloro. L'alloro simboleggia la gloria della defunta, le due trombe ne ricordano la fama. Termine *post quem* per la datazione della stampa è il 24 febbraio 1685, giorno della morte dell'arciduchessa nel convento di Sant'Orsola in Mantova, dove era forzosamente entrata nel 1671 e dove tuttora riposano le sue spoglie¹⁴. Isabella Clara non prese mai i voti ma è pur vero che dal 1671 dovette vestire

¹⁰ Citiamo un esempio antecedente al ducato dei Gonzaga-Nevers ma rappresentativo del *modus operandi* della corte di Mantova e della circolazione dei ritratti curiali dell'epoca. Nel 1612 Venezia richiese insistentemente a Ferdinando Gonzaga tramite l'ambasciatore di Mantova Camillo Sordi i ritratti naturali dei defunti Francesco IV, Margherita di Savoia, Vincenzo I ed Eleonora de' Medici per trarne copie più fedeli di quelle che circolavano nella Serenissima e farne omaggio ai gentiluomini veneziani. Camillo Sordi forse per dare maggior peso alla richiesta dichiarò che le tele serviranno per evitare che siano «posti in mostra certi ritratti di sua altezza et della serenissima infante talmente deformi che rendono noia a chi vede et li conosce», SOGLIANI 2023, p. 46 e n. 95.

¹¹ André Félibien des Aueux classificò i generi pittorici durante una conferenza all'*Académie Française*, poi confluita nel suo maggiore scritto teorico, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres et modernes*: FÉLIBIEN DES AUEUX 1666-1668.

¹² Conclusioni di Giuliana Algeri nella *Lectio magistralis* tenuta nella sala degli Arcieri che ha inaugurato la mostra in Palazzo Ducale il 21 aprile 2023, riprese nel suo saggio in questo volume.

¹³ Sul significato iconografico dell'opera si veda il contributo di Giulia Marocchi in questa pubblicazione.

¹⁴ L'arciduchessa Isabella Clara d'Asburgo, rimasta vedova nel 1665, assunse la reggenza fino alla maggiore

il sobrio abito nero da badessa con ampie maniche, piccolo colletto triangolare e polsini bianchi e raccogliere i capelli sotto a un semplice velo nero. Tiene tra le mani un libro chiuso, presumibilmente di preghiere, e ha come unico ornamento una pesante catena in oro appuntata al corsetto con tre pendagli con perle a goccia. Raffigurata a mezzobusto e di tre quarti, rivolge a noi lo sguardo.

Confrontando i due volti – dipinto del Grechetto e stampa – la somiglianza è nella forma ovale del viso con un accenno di doppio mento, negli occhi grandi e sporgenti, nel naso lungo e nella bocca dal leggero prognatismo. I due volti sono sovrapponibili nonostante la distanza cronologica che intercorre tra le due effigi: Isabella Clara aveva cinquantasei anni quando morì. Questo fa pensare che il modello del volto della incisione sia stato preso direttamente dalla *Allegoria*, dove i tratti fisiognomici della Asburgo sono ingentiliti fino alla idealizzazione, a differenza degli altri suoi ritratti finora noti.

Vediamo ora il confronto con il prestito di collezione privata di cui godette la mostra (*tav. 7*) insieme al suo *pendant* con il ritratto del marito Carlo II Gonzaga-Nevers (*fig. 1*).

L'arciduchessa Isabella Clara d'Asburgo (Innsbruck 12 agosto 1629-Mantova 24 febbraio 1685) era figlia dell'arciduca Leopoldo V, conte del Tirolo, e della principessa italiana Claudia de' Medici. Suo zio paterno era l'imperatore d'Austria Ferdinando II. Nel 1649 sposò a Mantova con grande fasto il coetaneo Carlo II Gonzaga-Nevers. Il duca si assentava spesso da Mantova per lunghi soggiorni a Casale e a Venezia e il matrimonio non fu dei più felici. Rimasta prematuramente vedova nel 1665, assunse la reggenza governando con diplomazia il ducato fino al 1671. In quello stesso anno, come già detto, venne costretta a ritirarsi nel monastero di Sant'Orsola.

età del figlio (31 agosto 1671). Si ritirò quindi nel castello di Goito con il suo segretario di Stato, il conte Carlo Bulgarini, col quale aveva una relazione. La voce giunse all'orecchio dell'imperatore Leopoldo I che, in accordo con Papa Clemente X, per mettere fine allo scandalo, tramite il commissario imperiale conte di Windisch-Graetz il 16 dicembre del 1671 intimò perentoriamente all'arciduchessa l'ordine di ritirarsi nel monastero di Sant'Orsola. Isabella Clara ubbidì quella stessa notte portando con sé la sua maggiordonna. Dal chiostro continuò a coltivare la musica e a interessarsi alla vita politica del ducato consigliando il figlio Ferdinando Carlo, ormai ammogliato (7 aprile 1671) ad Anna Isabella di Guastalla. Il Bulgarini sfuggì alle ire imperiali trovando rifugio nel convento di San Domenico professandone la regola e da dove non uscì mai più. Sulla misteriosa vicenda, che incuriosì più di uno storico, si vedano la rispettosa lettura dell'Amadei, contemporaneo ai fatti narrati: AMADEI 1956, pp. 30-31 e la convincente ricostruzione politica di Giancarlo Malacarne: MALACARNE 2008, pp. 184-191. Dalla relazione col Bulgarini era nato un figlio naturale, Ferdinando. Cosa accadde al bambino? «Allevato da un confidente della arciduchessa ne aveva preso il nome onorato e cresceva presso di lui»: INTRA 1877, p. 294. Questo confidente era il mio antenato Benedetto Sordi, alto dignitario alla corte dei Gonzaga-Nevers, già tenente capitano della coorte dei mercanti di Mantova, poi Maestro di Casa di Ferdinando Carlo e tesoriere dell'Ordine del Redentore: SORDI 2014, pp. 90-94 (con ampia bibliografia precedente).

Isabella Clara d'Asburgo è qui ritratta a mezzobusto, di tre quarti. Indossa un abito nero vedovile assai sontuoso. Le maniche della veste sono a tre quarti e strette da un nastro nero sopra al gomito che trattiene un triplice sbuffo in fine mussola bianca. Le braccia sono accostate al busto, i gomiti piegati e i polsi e le mani incrociate in grembo. Tiene nella mano destra un ventaglio chiuso, a quell'epoca oggetto prezioso riservato all'altissima aristocrazia, e nella sinistra un fazzoletto candido. Sotto all'ampio colletto rettangolare in organza, che vela la scollatura a barchetta, si intravede un'importante collana di grosse perle in *parure* con un bracciale a due fili al polso destro. I lobi dell'arciduchessa sono ornati da orecchini pendenti composti da due perle a pera inserite in un perno infiocchettate da sottilissimi nastri di seta neri e agganciate a cerchi d'oro secondo la moda dell'epoca. Sulla manica sinistra si intravede l'impresa gonzaghesca del sole radiante¹⁵. Una veletta nera triangolare scende a punta sulla fronte e fissa un ampio cappello nero a tricorno, a stento distinguibile dal tendaggio nero con pesante nappa funerea che fa da sfondo. Isabella Clara volge il viso verso di noi con uno sguardo azzurro trasparente, calmo e sereno.

L'abilità dell'artista si rivela nel naturalismo dell'incarnato chiarissimo, con le gote e le labbra rosate, nella verità dei capelli appena ingrignati sulle tempie e castani nei boccoli della acconciatura, di gusto francese, nelle ciglia bionde che incorniciano gli occhi azzurri chiari, intelligenti, nella sincerità del naso allungato e della bocca dall'appena accennato prognatismo asburgico, nella delicatezza delle mani affusolate. Pochi e sapienti colpi di biacca donano lucentezza alle perle che l'adornano e alla semitrasparenza del tessuto bianco. La tavolozza quasi monocromatica fa emergere al meglio il volto e le mani che sono le parti più belle del ritratto. L'impaginato compositivo con la posa di tre quarti, il fondo neutro scuro e indefinito e i pochi essenziali colori dai toni bassi sono elementi stilistici che ci portano in ambito fiammingo. La luce di taglio, che ammorbidisce i lineamenti del volto senza togliere verosimiglianza alle caratteristiche fisiognomiche, deriva dalla ritrattistica veneta tardo cinquecentesca, prontamente recepita dai fiamminghi venuti in Italia dal Van Dyck in avanti.

In questo bel ritratto, che direi intimista, sono assenti i simboli del potere come la corona e lo scettro, che troviamo invece in un dipinto di maniera a figura quasi intera in collezione privata mantovana e che raffigura Isabella Clara negli stessi anni, durante la sua reggenza vedovile (*fig. 2*). L'arciduchessa – che l'ignoto pittore

¹⁵ L'impresa del sole radiante venne creata nel 1448 da Ludovico II Gonzaga con il motto in francese *par un desir* e rimanda alla volontà individuale di elevazione spirituale. Nella numismatica dei Gonzaga-Nevers venne utilizzata con altre varianti, ad esempio i tipi dei due busti congiunti della reggente Isabella Clara e del figlio Ferdinando Carlo al diritto e il sole con sembianze umane che sorge sul mare diradando le nubi col motto *alta a longe cognoscit* sul ducato coniato nel 1666, scelta iconografica che richiama la continuità di governo con Carlo II (moneta con sole sorgente dalle acque): ERCOLANI COCCHI 1996, p. 89.

dipingere erroneamente con gli occhi nocciola anziché azzurri – è ritratta sul consueto sfondo di un tendaggio scuro. Porta sulla fronte una veletta nera triangolare e indossa un regale abito nero bordato di ermellino, ulteriormente impreziosito da una *parure* di grosse perle, bracciali in pietre preziose e una croce in cristalli e perle. Si tratta di uno dei molti esempi di copie locali per la committenza mantovana.

Il ritratto di Isabella Clara già esposto in mostra, che per la sua qualità ritengo sia stato preso dal vero, è un modello originale rimasto un *unicum*: non ne conosco a oggi alcuna derivazione iconografica, copia o replica. Gli avvicino, per la forte somiglianza dei lineamenti, il suo ritratto da giovinetta datato al 1648 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (*tav. 6*)¹⁶. Isabella Clara, non ancora ventenne, è ritratta di tre quarti a mezzobusto su uno sfondo nero. Ha grandi occhi azzurri con ciglia e sopracciglia bionde, riccioli castano chiaro sulla fronte acconciati con una sorta di largo cerchietto nero adorno di perle e lunghi boccoli sulle spalle. Porta un abito nero scollato a barchetta con un grande colletto bianco di pizzo con motivo a margherite e una spilla a fiore in tessuto nero al centro. Indossa la sua preziosa *parure* di grosse perle che ritroveremo anche nei ritratti successivi. Da questo modello probabilmente deriva il ritratto di Isabella Clara d'Asburgo conservato nella Sacrestia Nuova nel santuario della Beata Vergine delle Grazie a Curtatone, sostanzialmente identico tranne che per piccole modifiche nel taglio più ampio dell'abito che lascia vedere i polsini in pizzo bianco e una rosa nella mano destra, simbolo nuziale, come le margherite del pizzo, e la manica sinistra che è stretta da un fiocco giallo e rosso, colori araldici che forse non casualmente ricorrono nei ritratti di Carlo II. I due dipinti sono esempio della tipologia del ritratto curiale scambiato prima di suggellare un fidanzamento.

È stato esposto in mostra anche il ritratto del duca *Carlo II Gonzaga-Nevers* in armi (*fig. 1*).

Carlo II Gonzaga-Nevers era figlio di Carlo duca di Rethel e di Maria Gonzaga. Il matrimonio con Isabella Clara d'Asburgo fu combinato dalla saggia Maria Gonzaga che già nel periodo di reggenza (1637-1647) aveva difeso gli interessi del figlio contro le pretese che le sue zie paterne, Maria Luigia e Anna Gonzaga-Nevers, vantavano sui possedimenti in Francia. L'unione con l'arciduchessa d'Austria avrebbe garantito al ducato di Mantova la protezione imperiale arginando le mire espansionistiche della Francia sul Monferrato. Il raffinato e colto duca Carlo fu amante delle arti e fin da piccolo venne educato al disegno, alla musica, alla poesia. Morì nel 1665 a soli trentasei anni, dopo una vita dedicata soprattutto al lusso e al mecenatismo¹⁷. Carlo II è qui raffigurato a mezzobusto, di tre quarti, con il viso rivolto

a noi. Indossa un'armatura di gala bullonata in oro, simbolo della sua attitudine al comando e di una carica soprattutto formale piuttosto che di una predisposizione alla guerra che non ebbe mai. I lunghi capelli corvini incorniciano l'ovale regolare del volto, con occhi castani e con labbra ornate da baffi solo accennati. Come tutti i Gonzaga regnanti dal 1608 in avanti, il duca porta sul petto il collare in oro, smalto e pietre preziose dell'Ordine dei Cavalieri del Redentore. La corazza è attraversata da una fuscaccia rossa, la cravatta è in merletto bianco lavorato ad ago, bianca è anche la mussola sbuffante di foggia seicentesca del polsino della camicia sotto al corsetto. La mano destra si appoggia con noncuranza al bastone del potere, la mano sinistra, di cui vediamo solo il polsino, poggia sul fianco. Il ritratto condivide con il *pendant* della consorte Isabella Clara, oltre al taglio compositivo, lo sfondo neutro e molto scuro (ma qui privo del tendaggio nero) che fa risaltare la figura dal portamento regale del duca, i pochi toni cromatici, l'uso della luce laterale che ne illumina l'incarnato chiaro e i tocchi bianchi che fanno vibrare l'armatura di bagliori metallici.

Ipotesi attributive

I Gonzaga dai primi anni del Seicento in poi svilupparono una vera e propria predilezione per i pittori fiamminghi e alla corte di Mantova soggiornarono Rubens, Porbous, Sustermans, Van den Dijck, Geffels, per citare i più noti.

La coppia dei ritratti ducali di Carlo II e Isabella Clara è stata esposta in mostra con una ipotesi attributiva al fiammingo Frans Denys, pittore di Anversa che fu abile ritrattista vicino ai modi del grande Van Dyck¹⁸. Frans Denys, documentato in Italia dal 1662 come ritrattista alla corte di Ranuccio Farnese, giunse a Mantova intorno al 1669¹⁹. La data della morte di Carlo II (1665) pone un problema di cronologia. Considerato che Isabella Clara è in abiti vedovili e ipotizzando l'attribuzione a Frans Denys, la datazione delle due tele dovrebbe necessariamente porsi tra il 1669 e il 1670. Isabella Clara sarebbe stata ritratta dal vero in età matura dal suo pittore di corte mentre il ritratto di Carlo II sarebbe un *post mortem*, quindi derivato da un modello precedente pur restando di alta qualità. Questa è una prima ipotesi attributiva fatta insieme a Stefano L'Occaso, che ringrazio per i molti ragionamenti fatti insieme davanti ai due ritratti.

anche quando era marito dell'Arciduchessa, la quale non era molto avvenente a' di lui occhi e di genio al di lui avverso»: AMADEI 1956, pp. 773-774.

¹⁸ L'OCCASO 2023a, pp. 28-29.

¹⁹ Frans Denys e il figlio Jacob Denys, più pastoso e manierato (documentato in Italia dal 1666 e morto a Mantova il 21 agosto 1700), risultano stipendiati come ritrattisti di corte da Isabella Clara: PICCINELLI 2011, p. 136. Stilisticamente il più vicino ai nostri duchi di Mantova mi pare il *Ritratto di Clericale* conservato a Lovere (Bergamo) all'Accademia di Belle Arti Tadini, firmato Denys e databile tra il 1662 e il 1670.

¹⁶ Sono grata a Massimo Favilla e a Ruggero Rugolo per avermi segnalato questo ritratto.

¹⁷ Carlo II «possedeva tutte quelle eminenti virtù d'animo che formano un vero Principe. Era dotto inoltre e versato nelle belle lettere, anzi nella poesia era eccellente. La natura avealo fornito di bellezza di corpo e di soavità nel favellare. Non può negarsi che non amasse il bel sesso, onde ebbe alcuni amorette

Ipotizzo tuttavia anche una seconda possibilità. Il restauro effettuato da Stefano Sacchetti in occasione della mostra ha rivelato che entrambi i dipinti, che oggi hanno le stesse dimensioni (cm 79,5×61,5), sono stati rifilati e ridotti sul perimetro. Non è possibile conoscere le loro dimensioni originali né il motivo o l'anno della rifilatura. Il ritratto di Isabella Clara risultava il dipinto con il degrado maggiore e sottoposto ad almeno due restauri, l'ultimo dei quali nella prima metà del secolo scorso. I due ritratti sono conservati entro cornici coeve decorate con modanature lisce e a *guil-lobché* nere con il profilo interno dorato. Lo sfondo di Isabella Clara è stato scurito con delle velature di colore nero. Diversamente che nella maggior parte dei ritratti di coniugi, marito e moglie qui non si guardano, essendo entrambi rivolti verso destra e insolitamente anche lo sfondo è differente per l'assenza del tendaggio in Carlo II. I due ritratti ducali sono conservati come coppia *ab origine* in una storica collezione privata dove, per tradizione di famiglia, erano assegnati a una bella mano fiamminga vicina ai modi del Sustermans²⁰. Justus Sustermans fu a Mantova nel 1653 e nel 1656, ma la coppia ducale poteva già averlo incontrato durante il viaggio a Firenze del 1651, dove il fiammingo era ritrattista alle corti medicee. In questo caso anche il ritratto di Carlo II che ha una fisionomia giovanile sarebbe stato preso dal vero, ma realizzato entro il 1665 (la sua qualità pittorica suggerisce questa ipotesi), mentre il ritratto di Isabella Clara più matura (capelli ingrigiti sulle tempie e foggia delle vesti) sarebbe stato realizzato dopo la morte del marito. Sarebbero insomma stati dipinti in momenti diversi e da pittori diversi pur nel medesimo ambito fiammingo. Segnalo infine nel ritratto di Isabella Clara l'assenza della simbologia di potere legata alla reggenza, che denota forse una committenza più personale.

Derivazioni e modelli

Ad ogni modo il ritratto fiammingo di Isabella Clara esposto in mostra resta un *unicum* nella iconografia della arciduchessa mentre quello di Carlo II in armi ha originato un modello copiato più volte, fissandone l'iconografia in età adulta. Ne è esempio la stampa postuma dell'incisore Franciscus van der Steen della collezione di Palazzo Ducale, opportunamente esposta in mostra e datata al 1671-1672, dove *Carlo II Duca di Mantova e di Monferrato* è in armi e porta sul petto l'Ordine del Redentore (fig. 3). Per impaginato compositivo, fisionomia, età anagrafica e abito, la stampa è speculare al ritratto fiammingo di collezione privata di cui si è detto, con la sola minima differenza nel braccio destro allungato invece che piegato sul fianco.

²⁰ La coppia ducale è stata pubblicata a corredo iconografico del testo, senza ipotesi attributive, in: MALACARNE 2008, pp. 164-165; SORDI 2014, pp. 90-91. La tradizione familiare che assegna i due duchi alla scuola del Sustermans si basa su confronti stilistici, non essendo supportata da fonti documentarie. Sono grata a Marco Riccomini che ha recentemente visto in loco i due ritratti insieme a me e che me ne conferma l'appartenenza alla cerchia di Justus Sustermans.

Da un diverso modello con piccole varianti deriva il *Carlo II* del santuario della Beata Vergine delle Grazie, dove il duca è ritratto di tre quarti in armi e impugna con fierezza – anziché appoggiarsi – il bastone del potere (fig. 4). Una terza versione iconografica, “ritagliata” a mezzobusto e curiosamente priva dell'Ordine del Redentore, si trova in due ritratti del duca di committenza aristocratica mantovana. Nel primo, inedito e in collezione privata (fig. 5), il giovane duca Carlo II è di tre quarti, in armi e su sfondo scuro, il ritratto è databile entro il 1665 ed è racchiuso in una ricca cornice coeva. Il secondo, che Stefano L'Occaso mi segnala già in collezione Teresa Angeli in palazzo Nievo, ha una cornice più semplice e una pennellata più morbida²¹.

Sostanzialmente i ritratti di Carlo II hanno due versioni: quella in età adulta in armi (con la variante dei capelli corti in alcune stampe) e quella da bambino nei numerosi ritratti realizzati durante il periodo della reggenza della madre Maria Gonzaga²², dove viene raffigurato con capelli lunghi scuri e frangetta, grande colletto bianco in pizzo e con l'onorificenza del Redentore²³.

Le serie dinastiche dei Gonzaga-Nevers nelle famiglie aristocratiche

Un interessante esempio delle serie dinastiche dei Gonzaga-Nevers nelle famiglie aristocratiche mantovane è quella conservata *ab origine* in palazzo Sordi. Nel salone da ballo detto delle *Stagioni, degli Elementi e delle Età* si trovano quattro ritratti di *status* a figura intera al naturale raffiguranti Carlo II, Isabella Clara d'Asburgo, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers e Anna Isabella di Guastalla su pareti affrontate entro elaborate cornici lignee a finto stucco. I quattro dipinti condividono dimensioni, impaginato compositivo di tre quarti e sfondo costituito da un tendaggio rosso che si apre su un colonnato, quinta scenica architettonica tipica del ritratto di rappresentanza italiano cinquecentesco, ripreso dai fiamminghi dal Van Dyck in avanti. Il ritratto dell'arciduchessa *Isabella Clara d'Austria* è menzionato dall'Intra, che lo vide nel 1877, come «un ritratto in piedi al naturale in costumi vedovili posseduto dai Marchesi Sordi»²⁴ (fig. 6). Ritengo piuttosto

²¹ Pare il medesimo dipinto che Paolo Bertelli attribuisce a Simone Cantarini: BERTELLI 2014b, p. 88.

²² Dopo la prematura morte del padre Carlo di Rethel, Carlo II venne raffigurato più volte in quanto erede al ducato. Tra il 1641 e il 1645 Maria Gonzaga fece eseguire suoi ritratti a Pietro Martire Neri, Giovanni Ceschini e Nicolas Reigner per farne dono nelle maggiori corti italiane: PICCINELLI 2011, p. 26.

²³ Si vedano i due ritratti di Carlo II bambino, l'uno a figura intera della Pinacoteca Nazionale di Ferrara e l'altro a mezzobusto in collezione privata mantovana, opportunamente accostati alla stampa di Carlo II bambino in collezione Galassi a Mantova: MALACARNE 2010, p. 125. Stefano L'Occaso, che ringrazio, mi segnala un *Ritratto di bambino in costume rosso e oro davanti a un drappeggio* della cerchia del Sustermans di metà Seicento con iscrizioni a gesso sul retro della tela «Charles de Gonzague/ duc de Mantoue» recentemente passato in asta da Drouot.

²⁴ INTRA 1877, p. 294; PERINA 1965, p. 204. L'attribuzione dei ritratti in palazzo Sordi a Frans Geffels si deve a Giuse Pastore, che rinvenne l'inventario dei beni del Geffels del 1694 redatto alla sua morte

che in questo ritratto l'arciduchessa, sebbene non avesse mai preso i voti, vesta l'abito di santa Chiara adottato nel monastero di Sant'Orsola. Isabella Clara, in età matura e con uno sguardo grave, è ritratta in un semplice e severo abito nero (oggi verdastro a causa dell'ossidazione) con ampio colletto bianco accollato, maniche della camicia a tre quarti a sbuffo bianche con fiocchi neri e con un cordone alla cintura. I capelli, scuri e divisi in due bande, si intravedono sotto un cappuccio bianco all'interno. Porta come unico gioiello l'anello con sigillo al mignolo e indica una corona chiusa su un tavolino con accanto un cagnolino che tiene una pergamena arrotolata in bocca, simbolo di fedeltà alla casa imperiale (o paradossalmente di fedeltà coniugale). Va ripensata la tradizionale attribuzione dei quattro ritratti a Frans Geffels: il ritratto di Isabella Clara è firmato ma non dal fiammingo²⁵. Sulla stessa parete troviamo il duca *Carlo II Gonzaga-Nevers in armi con le insegne del potere* (fig. 7). In piedi di tre quarti e con un mezzo passo in avanti, il duca sfoggia la simbologia del potere regale: il mantello foderato in ermellino, il bastone del comando su cui si appoggia con la mano destra, l'elsa della spada che cinge con la sinistra, l'elmo da parata con cimiero in piume di struzzo sullo sfondo. Sull'armatura di gala bullonata in oro, che è la medesima in tutti i suoi ritratti con questa iconografia, si stagliano il collare dell'Ordine del Redentore e l'impresa del sole radiante. La morte di Carlo II nel 1665 pone di nuovo la questione della cronologia della coppia, qui risolta più semplicemente essendo i dipinti di maniera: il 1671 è l'anno del matrimonio di Ferdinando Carlo con Anna Isabella di Guastalla. In quell'anno Benedetto Sordi era al servizio del nuovo duca Ferdinando Carlo in qualità di Maestro di Casa (amministratore). Ipotizzo un'unica commissione dei quattro ritratti ducali per decorare il salone da ballo di palazzo Sordi. Veniamo ora alla coppia di ritratti di *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers e Anna Isabella di Guastalla*, figlia del principe Ferrante Gonzaga di Guastalla (fig. 8). I due giovani sposi (19 anni lui e 16 lei), ritratti in piedi di tre quarti sullo sfondo di un tendaggio rosso e di una balaustra, posano entrambi accompagnati da un proprio paggio. I paggi sono un simbolo nuziale ma erano anche uno *status symbol*: giovani rampolli di famiglie aristocratiche che venivano inviati lontano da casa per perfezionare la loro educazione cavalleresca e che diventavano inevitabilmente strumenti per ostentare la magnificenza dei sovrani che li accoglievano a corte²⁶. Il duca indossa una marsina decorata con fili in oro

con l'indicazione di ritratti senza cornici dei duchi di Mantova. Per analogia stilistica estendeva tale attribuzione ai quattro ritratti al naturale del salone delle Stagioni: PASTORE 1969, pp. 66-68. Sulla serie dei ritratti Gonzaga-Nevers in palazzo Sordi: SORDI 2017, pp. 186-188, 191-192.

²⁵ Ho scoperto di recente una firma quasi illeggibile in basso a sinistra che non sono ancora riuscita a sciogliere: «[...] Tavoglioli» (?).

²⁶ Ferdinando Carlo ha ben quattro paggi nel 1684 come puntualmente registrato dall'inviato straordinario di Francia alla corte mantovana, il barone Louis-Nicolas le Tonellier de Breteuilche, che loda

e in argento e porta una lunga parrucca a boccoli biondi alla moda dell'epoca. Il suo paggio è in livrea turchese e gli porge un vassoio con una lettera. Anna Isabella, con i capelli castani artificialmente acconciati alla francese con testa riccia, boccoli e civettuola frangetta, indossa un ricchissimo abito ceruleo di foggia tardo seicentesca con scollatura ornata da trine e braccia in parte scoperte. Le perle sono ovunque: lungo la scollatura, in vita, sulle maniche oltre che nella *parure* di collana, spilla e braccialetti. Il paggio della duchessa in livrea a righe ne regge il pesante mantello pure ornato di perle. Il matrimonio di Ferdinando Carlo e di Anna Isabella fu infelice e senza discendenza. Ferdinando Carlo passava lunghi periodi a Venezia lasciando alla consorte le redini del ducato di Mantova. Anna Isabella, ricordata dagli storici per le sue molte virtù morali e apprezzate qualità politiche ma di salute cagionevole, morì a quarantotto anni.

La doppia coppia Carlo II-Isabella Clara e Ferdinando Carlo-Anna Isabella Gonzaga-Nevers è riproposta a mezzobusto e in formato ovale entro elaborate cornici in stucco di Giovanni Battista Barberini nel fregio del salone di Belgrado nello stesso palazzo Sordi. Si tratta di una serie dinastica inamovibile che dimostrava il forte legame fra la famiglia committente e la famiglia ducale²⁷, nonché una commissione a un pittore affermato: Geffels era il Prefetto delle fabbriche ducali.

In palazzo Sordi si conserva una terza coppia di ritratti di *status* di *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers* e di *Anna Isabella di Guastalla* realizzati per commemorare le nozze ducali. La giovanissima duchessa sfoggia una elaborata acconciatura alla moda francese sotto a un vezzoso cappellino e un sontuoso abito chiaro scollato a barchetta e con maniche sbuffanti letteralmente intriso di perle (fig. 9). Il duca è in armatura di gala con fuscaccia gialla e con Ordine del Redentore (fig. 10). I due giovani duchi sono dipinti a mezzobusto in ovali inseriti in cornici quadrate coeve²⁸. Nel gusto della committenza aristocratica che continuò per decenni dopo l'estinzione della

l'accoglienza principesca ricevuta: CONT 2011, p. 224. Durante l'assedio di Belgrado, che vede il duca di Mantova metaforicamente recitare il ruolo di condottiero sul grande palcoscenico internazionale di questa battaglia epocale, gli stessi paggi (tradizionalmente suddivisi in paggi di livrea, d'onore e da cappa, cioè da valigia, il cui servizio li poneva in prossimità fisica al sovrano) sono funzionali alla rappresentazione: ivi, pp. 228-229. Anche la duchessa Anna Isabella Gonzaga, che proveniva dall'importante corte di Guastalla, disponeva di due paggi: ivi, p. 249. La foggia degli abiti nei due ritratti risale agli anni Settanta del Seicento e quindi si accorda con la datazione proposta. Il paggio del duca ha una livrea più moderna rispetto al paggio della duchessa che ricorda piuttosto il decennio precedente. Sono molto grata al dott. Alessandro Cont per questa indicazione e per avermi segnalato la rarità di questa iconografia nuziale con i paggi, *unicum* nella ritrattistica degli ultimi Gonzaga-Nevers. I due ritratti sono stati pubblicati in: MERLOTTI 2021.

²⁷ Per il *cursus honorum* di Benedetto Sordi e i suoi rapporti con i Gonzaga-Nevers: SORDI 2000.

²⁸ Nella serie dinastica dei Gonzaga-Nevers nel santuario della Beata Vergine delle Grazie di Curratone si trovano, in uguale formato ovale inseriti in cornici rettangolari, un Ferdinando Carlo con armatura simile ma con più tocchi di rosso e una Anna Isabella che indossa il medesimo abito con le stesse perle e stessa acconciatura ma speculare.

dinastia dei Gonzaga-Nevers, accanto a questo ritratto di *Ferdinando Carlo* quello già dell'antiquario Mossini a Mantova totalmente fedele in ogni dettaglio ma con una pennellata più sciolta ormai pienamente settecentesca (*fig. 11*).

Questi sopracitati ritratti dell'ultimo duca di Mantova sono molto simili al ritratto di *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers* conservato al Museo di palazzo d'Arco a Mantova (*fig. 12*), esposto in mostra con una nuova attribuzione di Stefano L'Occaso al friulano Sebastiano Bombelli (Udine 1635-Venezia 1719)²⁹. Ferdinando Carlo, che porta il collare dell'Ordine del Redentore, tiene nella mano sinistra un ducato d'oro con la sua effigie, coniato a celebrazione della sua investitura a X duca di Mantova e VIII duca del Monferrato nel 1671. L'iconografia è quella consueta ma qui la qualità pittorica del dipinto è evidente nell'indagine psicologica che ci restituisce il carattere orgoglioso e annoiato del nuovo duca. Il ricco cromatismo veneziano della pittura guizzante di colpi di luce nelle pieghe della fuscaccia di seta gialla, ad esempio, ha portato Stefano L'Occaso al Bombelli che, trasferitosi giovanissimo a Venezia, apprese la lezione del Veronese per poi assorbire il gusto del naturalismo seicentesco veneziano e specializzarsi nella ritrattistica studiando Sustermans a Firenze. Noto a livello internazionale, il Bombelli lavorò a Innsbruck, Vienna, Firenze, Genova e a Mantova per i Gonzaga-Nevers.

A queste iconografie ufficiali del duca in armatura e col parruccone si rifà anche la stampa della collezione di Palazzo Ducale di Mantova esposta in mostra e databile intorno al 1690, quando Ferdinando Carlo aveva circa 38 anni (*fig. 13*).

Accanto alla grande ritrattistica di stato, di rappresentanza, encomiastica ne esisteva parallelamente una più piccola e intimista, familiare, che è comunque sopravvissuta nei secoli e giunta fino a noi. In collezione privata mantovana si conservano nove miniature di autori diversi dipinte a olio su rame e montate in cornice in pelle marrone intagliata con ovali di varie dimensioni che racchiudono ciascuno ritratti di principi e principesse (*fig. 14*). Nella miniatura in alto a sinistra riconosco Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers in età matura, lo stesso è raffigurato giovinetto con i lunghi capelli biondi e ricci in altri tre ritrattini.

Con il ricordo dell'ultimo duca di Mantova della dinastia dei Gonzaga-Nevers si conclude questa nostra ideale passeggiata nel tardo Seicento mantovano e nello splendore dell'epoca barocca.



Fig. 1 Cerchia di Justus Sustermans, *Carlo II Gonzaga-Nevers, ante 1665*, collezione privata.

²⁹ Il ritratto della collezione di palazzo d'Arco era stato attribuito al fiammingo Frans Geffels da Giuseppe Pastore: PASTORE 1985, p. 126. Tale attribuzione era stata accolta dagli storici successivi. In occasione della mostra in Palazzo Ducale, Stefano L'Occaso lo ha assegnato invece al friulano Sebastiano Bombelli: L'OCCASO 2023a, p. 31. Il Bombelli lavorò a Mantova per gli ultimi Gonzaga-Nevers: dodici suoi quadri sono citati nell'inventario del 1707: PICCINELLI 2011, p. 152.



Fig. 2 Isabella Clara d'Asburgo, 1665 circa, Mantova, collezione privata.



Fig. 3 Franciscus van der Steen, Carlo II duca di Mantova di Monferrato, 1671-1672, Mantova, Museo di Palazzo Ducale.



Fig. 4 Carlo II Gonzaga-Nevers, XVII secolo, olio su tela, cm 87x70, Curtatone (MN), santuario della Beata Vergine delle Grazie, Sacrestia Nuova.



Fig. 5 Carlo II Gonzaga-Nevers, 1665 circa, Mantova, palazzo Sordi.



Fig. 6 Isabella Clara d'Asburgo, 1671 circa, Mantova, palazzo Sordi.

Fig. 7 Carlo II Gonzaga-Nevers in armi con le insegne del potere, 1671 circa, Mantova, palazzo Sordi.

Fig. 8 Anna Isabella di Guastalla, 1671 circa, Mantova, palazzo Sordi.



Fig. 9 Frans Geffels, *Isabella Gonzaga di Guastalla*, 1671 circa, Mantova, palazzo Sordi.

Fig. 10 Frans Geffels, *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers*, Mantova, palazzo Sordi.

Fig. 11 *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers*, XVIII secolo, olio su tela, cm 94×73, Mantova, già antiquario Mossini.

Fig. 12 Sebastiano Bombelli (attribuito a), *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers*, post 1671, olio su tela, cm 98×82, Mantova, Museo di palazzo d'Arco.

Fig. 13 *Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers*, 1690 circa, bulino, cm 24,1×16,7, Mantova, Museo di Palazzo Ducale.

Un'introduzione all'architettura a Mantova nell'età dei Gonzaga-Nevers

Giulio Girondi

Se nel Settecento cronisti come Federigo Amadei e autori di guide alle bellezze cittadine come Giovanni Cadioli accostano senza soluzione di continuità cantieri dell'età barocca ad altri di epoche precedenti, nel secolo seguente l'attenzione di autori quali Gaetano Susani e Carlo d'Arco, focalizzandosi su Medioevo e Rinascimento¹, inaugura una stagione storiografica che – fatto salvo l'inventario topografico di Guglielmo Matthiae del 1935² – continuerà fino ai monumentali studi di Ercolano Marani e Chiara Tellini Perina, i quali nel 1965 per primi prenderanno in considerazione gli anni dei Gonzaga-Nevers³. La mancata fortuna critica del Seicento, ritenuto un momento di declino per la nostra penisola, non è certo un fenomeno solo di Mantova, e anche qui è andato a braccetto con demolizioni, ricostruzioni e prassi di restauro che, nel tentativo di restituire i monumenti cittadini all'aurea età gonzagesca, hanno condannato l'arte barocca quasi alla *damnatio memoriae*. Verrebbe quindi da pensare che nella terra di Virgilio si è parlato poco di Seicento anche perché di Seicento è rimasto poco. Vedremo invece come la seconda parte del “secolo di ferro” non sia stata affatto un momento secondario per l'architettura mantovana, almeno per numero e (anche) qualità di interventi documentati. Se è vero che a corte mancarono figure di spicco internazionale, a eccezione dei fratelli Bibiena nell'ultimo scorcio del ducato di Ferdinando Carlo, è altresì vero che, sulla scia di una tradizione plurisecolare, in città lavorò un gran numero di artisti forestieri di talento – lombardi, veneti ed emiliani soprattutto, ma anche fiamminghi –, oggi magari non conosciuti al grande pubblico, ma al loro tempo noti come validi professionisti. Un'altra considerazione riguarda il fatto che i molti architetti attivi nella Mantova post Sacco raramente si cimentarono

¹ AMADEI 1737-1755, III; CADIOLI 1763; SUSANI 1818; D'ARCO 1827; D'ARCO 1857-1859.

² MATTHIAE 1935.

³ MARANI 1965a; PERINA 1965.



Fig. 14 Ritratti di principi e principesse, olio su rame, collezione privata. Nella miniatura in alto a sinistra è raffigurato Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers.

da “solisti” quanto da comprimari all’interno di fabbriche complesse; a una prima analisi, sembrano infatti essere numerosi i cantieri che, aperti per vari decenni, videro affiancarsi o sostituirsi più progettisti in edifici che oggi paiono vere e proprie architetture corali.

Palazzo Ducale

Per provare a offrire una panoramica introduttiva di quanto resta e di ciò che venne realizzato nell’età dei Gonzaga-Nevers, pare opportuno iniziare dalla sede ducale, anch’essa colpita da ricostruzioni, integrazioni e restauri che hanno in gran parte cancellato gli interventi degli ultimi duchi⁴. Provando a muoverci in ordine cronologico, partiremo dalla Domus Nova, sede degli appartamenti di stato e dei quartieri privati dei principi (a eccezione di Vincenzo II) fin dall’avvio del Seicento. Intorno al 1630 – ma la critica è discorde se riferirsi ancora a Ferdinando o già a Carlo I – al piano nobile venne predisposto l’appartamento poi detto “del Paradiso”, in cui da Corte Vecchia vennero traslati i celebri camerini isabelliani. Dell’allestimento seicentesco non resta traccia: i camerini, smontati nel 1917 temendo un avvicinamento del fronte della Prima guerra mondiale, furono poi ricollocati nell’appartamento vedovile di Isabella d’Este e sostituiti nella Domus Nova da copie realizzate nel 1911 per l’Esposizione Etnografica di Roma, a loro volta smontate in seguito⁵.

Stefano L’Occaso riferisce a Carlo I la realizzazione del ciclo – attribuibile a un artista nordico influenzato da Van Dyck – con *Storie di Troia*⁶ che per Renato Berzaghi potrebbero alludere alla caduta e al Sacco di Mantova⁷; probabilmente in quello stesso momento furono collocate anche le sottostanti *boiserie*, di cui nei depositi del museo si conservano le paraste⁸, integrate nel XVIII secolo da pannelli con cineserie ben visibili nei dipinti di Ragnar Östberg e Joseph Nash⁹. Sempre nel Settecento, il ciclo troiano fu integrato in modo incoerente con un *Ritratto del cardinale Rinaldo d’Este*, verosimilmente proveniente da Mirandola¹⁰. Pure la grotta ricevette più decorazioni mobili nel XVII secolo: intorno al 1630 vi era una serie di *Parabole* di Domenico Fetti¹¹, mentre nel 1655 l’inventario dei beni di Carlo II qui colloca «otto pezzi di quadri con l’opera del Testamento vecchio, di mano del

Costa Vecchio», sostituiti in seguito da soggetti mitologici attribuiti a Francesco van den Dijck¹², integrati dopo la fuga di Ferdinando Carlo con un’*Europa sul toro* (che però pare precedente). Quest’ultimo allestimento sopravvive nei noti lavori su carta di Aron Johansson e in una foto di Andrea Premi¹³ (*fig. 1*).

Nel Novecento fu modificato anche l’esterno della Domus Nova, la cui fronte sul lago fu in gran parte ricostruita entro il 1942¹⁴, eliminando la sopraelevazione tra le altane quattrocentesche – innalzata forse nel XVII secolo, chissà se insieme alla ridefinizione ferdinandea dell’ala verso Santa Barbara o se negli anni dei Gonzaga-Nevers – di cui resta uno scatto nell’archivio fotografico della locale soprintendenza (inv. 5129).

Rimaniamo nella Domus Nova, spostandoci nel lato opposto del cortile. Qui la risistemazione dell’appartamento di Stato fu avviata da Maria Gonzaga, reggente del ducato dopo la morte di Carlo I (1637), e conclusa da Carlo II (maggiorenne nel 1647). Siamo negli anni dominati da Nicolò Sebregondi, già al servizio del duca Ferdinando, rientrato a Mantova dopo il Sacco – Federigo Amadei gli attribuisce la ricostruzione di porta Cerese nel 1634 (rifatta però nel 1648 in seguito a un crollo)¹⁵, mentre la prima attestazione documentaria certa è del 12 gennaio 1635¹⁶ – e nominato prefetto delle fabbriche nel 1636, carica che ricoprì fino alla morte nel 1653¹⁷. Le sette tele con la *Creazione del Mondo* eseguite dal cremonese Pietro Martire Neri entro la metà del secolo per la camera del Crogiolo sono perdute¹⁸, mentre dalla camera del Labirinto provengono i frammenti di corami con *Storie romane* dipinti dal napoletano Pietro Mango forse tra il 1646 e il 1647¹⁹, autore pure intorno al 1648-1650 delle *Storie di Giuditta* nella prima camera dell’appartamento²⁰ (*fig. 2*) e di diciotto quadri «a figure» che servivano da fregio per una delle camere di Maria Gonzaga²¹.

Carlo II promosse interventi un po’ ovunque nella reggia. Federigo Amadei riporta che nel 1648 «cominciò la fabbrica di un moderno scalone di marmo che conduce all’appartamento delle Duchesse [...] e in tal congiuntura fece accomodare

¹² L’OCCASO 2011a, pp. 367-368, nn. 772-777.

¹³ MALACARNE, BERZAGHI, L’OCCASO ET AL. 2008, pp. 185, 205, 207.

¹⁴ BARBACCI 1942; VALLI 2015, pp. CX-CXIII per le tavole del progetto di restauro.

¹⁵ AMADEI 1737-1755, III, pp. 598, 704-705.

¹⁶ PASTORE 1984, p. 95 nota 44.

¹⁷ Ivi, pp. 85, 95 nota 44.

¹⁸ BERZAGHI 1988, p. 90.

¹⁹ L’OCCASO 2011a, pp. 340-341.

²⁰ Ivi, pp. 341-343.

²¹ BERZAGHI 1988, pp. 90-91.

⁴ VALLI 2015, pp. 11-252.

⁵ TASSELLI 2017.

⁶ L’OCCASO 2011a, pp. 329-333, nn. 391-397.

⁷ BERZAGHI 2003, p. 258.

⁸ BROWN 2005, pp. 160-161.

⁹ MALACARNE, BERZAGHI, L’OCCASO ET AL. 2008, pp. 204, 206, 208 (oggi: Chicago, Art Institute, inv. 1993.248.1265).

¹⁰ L’OCCASO 2011a, p. 337, n. 402.

¹¹ BERTELLI 2008a, pp. 152-153.

anco un camerone ad uso delle guardie svizzere, a' piedi dello scalone»²²: probabilmente si trattò di una risistemazione dello scalone vianesco di Corte Vecchia, completato verso piazza Sordello con un'ampia rampa marmorea in un ambiente ornato nella volta dall'arma Gonzaga-Nevers.

Ancora in Corte Vecchia, nel 1657 Carlo II risistemò il gabinetto Dorato, cioè il camerino dei Mori di Guglielmo. Roberta Piccinelli ha ricostruito la vicenda, chiarendo come Daniel van den Dijck iniziò le (perdute) nature morte per le *boiserie* prima di trasferirsi a Mantova, dove poi realizzò il tondo con *Venere sostenuta in volo da amorini* ancora oggi al centro del soffitto cinquecentesco²³.

Il fiammingo divenne prefetto delle fabbriche nel 1658, dopo alcuni anni in cui la carica pare essere stata vacante in seguito alla scomparsa di Sebregondi, rimanendovi fino alla morte nel 1662. Tuttavia, come si vedrà anche in seguito, il termine "prefetto" comparirà sempre meno negli incarichi di corte, venendogli sempre più spesso preferito quello di "architetto ducale". In quegli anni, nella reggia il cantiere di maggiore impegno fu la trasformazione della galleria della Mostra in galleria dei Libri (tra il 1660 e il 1661 vi lavorò Giovanni Benedetto Castiglione, forse aiutato dal fratello Salvatore), di cui secondo Renato Berzaghi rimangono i trionfi monocromi dipinti su specchiature, al tempo di Ferdinando occupate da ritratti gonzagheschi di Fetti²⁴.

Maria Gonzaga e Carlo II si interessarono anche di apparati effimeri e teatro²⁵. Nel 1642 venne assunto come «pittore del teatro della scena grande» Giacomo Francesco Motta, che sette anni dopo diventerà «soprintendente e prefetto del Gran Teatro»²⁶. Dopo la sua morte, nel 1654 fu sostituito da Giovan Pietro Pani da Reggio, già al servizio della corte quale costruttore di scene²⁷. Nel 1650 si trovava a Mantova l'architetto teatrale Giovanni Burnacini (insieme al figlio Lodovico Ottavio) e nel 1651 Carlo II chiese al duca di Modena di inviargli Gaspare Vigarani, chiamato anche nel 1652 per erigere apparati occasionali²⁸; entrambi lavorarono nel teatro di corte, su cui torneremo a breve. Merita poi una menzione anche lo scomparso teatrino del Castello, noto grazie a descrizioni del XVIII secolo e visibile nelle planimetrie ottocentesche che lo collocano nel vasto salone a nord-est della Camera degli Sposi; non ne conosciamo l'anno di allestimento, ma potrebbe essere ancora seicentesco²⁹.

²² AMADEI 1737-1755, III, p. 399.

²³ PICCINELLI 2011, p. 37. In ultimo, sul tondo nel soffitto: L'OCCASO 2011a, pp. 355-356.

²⁴ BERZAGHI 1988, p. 93.

²⁵ PIGOZZI 1985; CIRANI 2004; CIRANI 2007; PICCINELLI 2011, pp. 27-28.

²⁶ PICCINELLI 2011, pp. 27-28.

²⁷ MARANI 1965a, p. 207.

²⁸ Ibidem.

²⁹ CARPEGGIANI 2005, p. 46 individua questo spazio come il «teatrino di corte» menzionato nel 1674

Ferdinando Carlo divenne duca nel 1669, rimanendo sotto la tutela della madre Isabella Clara per i primi tre anni. I ruoli già consolidati sotto Carlo II furono confermati, come nel caso del fiammingo Frans Geffels (di cui si parlerà in seguito), che nel 1663 aveva ricevuto la patente di pittore e architetto di corte con privilegi e immunità «che già erano godute dal fu Daniel Wandies»³⁰, per poi essere affiancato da Fabrizio Carini Motta (già pittore ducale di Carlo II e a Mantova dal 1649 al 1699) in qualità di prefetto dei teatri (1671) e poi soprintendente dei teatri (1675)³¹. L'anno dopo Carini Motta darà alle stampe un trattato «sopra la struttura de' theatri e scene» e nel 1688 costruirà un teatro con più ordini di palchi sovrapposti³², il cosiddetto "teatro dei Comici", di cui oggi resta solo la scatola muraria inglobata nell'attuale Museo dei Vigili del Fuoco.

L'ultimo duca sembra quindi interessarsi più che altro di spettacoli, ripartendo lo stipendio da architetto ducale (il termine prefetto delle fabbriche viene ormai usato di rado) di Geffels, dopo la morte di questi nel 1694, tra Antonio Calabrò e Carlo Ceruti, «dichiarati pittori dei nostri teatri», con Calabrò elevato al rango di pittore ducale nel 1702³³. Se non ci fu più un prefetto vero e proprio, Ferdinando Carlo – stando almeno a quanto riportato da Federigo Amadei – nominò comunque un architetto ducale, individuato in Ferdinando Bibiena, documentato a Mantova nel 1701³⁴. Del resto, l'ultimo duca sembra intervenire nella reggia proprio dopo lo svoltare del secolo. Nell'anno 1701 Francesco Bibiena, fratello di Ferdinando, trasformò il cortile della Mostra in cavallerizza, realizzando una parziale copertura lignea, abbattuta nel 1796, di cui oggi restano solo descrizioni e la targa dedicatoria al centro della facciata della galleria dei Mesi³⁵.

Non lontano, nell'appartamento grande di Castello, una fotografia pubblicata da Albrecht Haupt nel 1908 mostra nella camera dei Marchesi, al posto dei teleri di Tintoretto, quadrature con festoni oggi perdute, che però potrebbero risalire al secondo decennio del Settecento, quando in questi spazi sono documentati vari lavori³⁶.

da Giuseppe Bianchi in merito all'esecuzione dell'*Argia*. Tuttavia, Stefano L'Occaso mi ha segnalato la concessione del 22 marzo 1674 agli Accademici Imperfetti de «lo stallo o sia fabrica posta de San Sebastiano, ad oggetto di fabricarvi un teatro e rapresentar opere seniche» (ASMn, AN, notaio Francesco Tabiani, b. 8922, n. 50).

³⁰ ASMn, AG, Mandati, b. 55, vol. 107, c. 21v-22r, 4 aprile 1663. Ringrazio Stefano L'Occaso per la segnalazione.

³¹ PASTORE 1985, pp. 124-125; PICCINELLI 2011, p. 136.

³² MARANI 1965a, p. 212.

³³ PICCINELLI 2011, p. 137.

³⁴ AMADEI 1737-1755, III, p. 236.

³⁵ MARANI 1965a, p. 232 nota 29.

³⁶ HAUPT 1908, tav. 49; L'OCCASO 2008a, p. 121. Nella zona del castello, Stefano L'Occaso mi segnala interventi (registrati il 26 dicembre 1698) di restauro al ponte e di pulizia alla fossa (ASMn, AG, b. 2336).

Spostandoci in Corte Vecchia, Ferdinando Carlo risistemò ampie porzioni del piano nobile: nel Palazzo del Capitano allestì un quartiere che, dalla moglie Anna Isabella Gonzaga, assumerà il nome di appartamento della Guastalla, ma che fu risistemato già in età asburgica e in gran parte cancellato dai restauri novecenteschi; nell'adiacente sala (oggi) del Pisanello, nel 1701 fece realizzare un ciclo con i ritratti dei Gonzaga dominanti su Mantova entro quadrature bibienesche che, coperto nel 1797, descialbato e in parte ridipinto a inizio Ottocento, venne riportato allo stato originario, strappato e ricollocato su pannelli in una camera attigua in virtù del ripristino del ciclo pisanelliano operato da Giuseppe Paccagnini³⁷.

Tra gli ultimissimi interventi di Ferdinando Carlo troviamo lavori nella cancelleria, nell'attuale piazza Castello, dove si conservano, al piano nobile, una camera con finte nicchie, statue e uno stemma e, al piano terra, una cappellina con stucchi e un'altra camera con una dedica al principe e la data, mutila, «MDCC...»³⁸.

Nel 1701 è documentato a Mantova Ferdinando Bibiena – fratello del già menzionato Francesco –, il quale secondo Federigo Amadei ricevette la carica di architetto ducale³⁹ e nel 1706 avviò la ridefinizione del teatro, ma la fuga del duca l'anno seguente portò all'interruzione dei lavori, ripresi solo nel 1732 da un discepolo del Bibiena, Andrea Galluzzi, che completò l'opera per il carnevale del 1733⁴⁰. Sfortunatamente, il teatro bibienesco bruciò nel 1781, per poi essere ricostruito da Giuseppe Piermarini e venire a sua volta demolito a fine Ottocento per far posto al mercato dei Bozzoli.

Le residenze extraurbane dei Gonzaga

Continuando a parlare delle committenze ducali, si deve passare alle residenze fuori città; procedendo sempre in ordine cronologico, partiremo dall'eremo dei Camaldolesi a Bosco Fontana, voluto da Carlo I Gonzaga-Nevers a partire dal 1632 a nord della palazzina vincenzina, oggi perduto e un tempo costituito da una chiesa (demolita nel 1793) e da un palazzo attorniato dalle celle dei monaci (in parte in piedi in una fotografia del 1945)⁴¹. Nel Settecento, Amadei, seguito nel secolo successivo da Giovanni Battista Intra e Carlo d'Arco, attribuisce tutti gli edifici a Nicolò Sebregondi⁴², mentre nel 1965 Ercolano Marani gli riferisce solo la chiesa⁴³, togliala nel 1984 da Giuse Pastore, la quale ha ritrovato i capitoli della fabbrica, la cui esecuzione fu affidata al capomastro Antonio Zuchato sulla base

di disegni la cui paternità si tace, lasciando forse intendere che fossero stati inviati direttamente dall'ordine⁴⁴. Del resto, le fonti mantovane tacciono sull'architetto valtellinese negli anni successivi al Sacco, mentre Sebregondi è testimoniato in Boemia almeno dal 1631 al servizio di Albrecht Wallenstein, duca di Friedland, fino all'uccisione di questi nel 1634, in seguito alla quale ritornò a Mantova, quando però eremo e palazzina erano già in una fase avanzata. La chiesa – ultimata e consacrata nel 1636 – è ritratta con un'alta facciata a due registri, un portico e due campanili nel dipinto, da qui proveniente e oggi al Museo diocesano Francesco Gonzaga, con Carlo I e san Romualdo che ne offrono il modello a Dio Padre e alla Beata Vergine. Amadei riporta poi che la morte del duca nel 1637 lasciò incompleta la palazzina, con il piano nobile che venne coperto alla bell'e meglio. L'immagine dell'esterno, tramandata da un'incisione del 1801 (*fig. 3*), riporta in effetti un sottotetto con le finestrelle rette da ampie specchiature, riprendendo – ma in modo sproporzionato – la soluzione del pianoterra, lasciandoci quindi supporre la veridicità di quanto riportato dal cronista. La palazzina incompiuta aveva una pianta rettangolare allungata – il cui interno è mostrato da disegni di epoca austriaca, quando il complesso divenne una polveriera – e facciate con aperture e spigoli bugnati e, soprattutto, quattro torricini ottagonali, secondo una formula che richiama la vicina palazzina di Vincenzo I.

Dopo la scomparsa di Carlo I, negli anni della reggenza di Maria Gonzaga e poi durante il ducato di Carlo II, si mise in atto un recupero sistematico delle residenze ducali, delle quali, seppur in gran parte trasformate o perdute, restano abbondanti tracce documentarie, a partire dall'inventario *post mortem* di Carlo II, redatto nel 1665 e ampiamente indagato da Roberta Piccinelli. Tra maggio e giugno del 1651 Nicolò Sebregondi sottopone a Carlo II il progetto per un casino nel giardino di Palazzo Te, di cui resta un disegno – l'unico a oggi noto del prefetto, con una colonna dal capitello composito sopra una balaustrata –, un elenco di materiali e una descrizione da cui apprendiamo che il nuovo costruito, probabilmente la «grotta non finita» indicata da Paolo Pozzo nelle didascalie della sua planimetria del 1787, sarebbe stato collegato all'esda che chiude il giardino, tradizionalmente riferita proprio a Sebregondi, il quale nel 1651 diede avvio anche alle fruttiere⁴⁵. Nel 1653 sono documentati pittori e doratori nelle camere giuliesche, che Amedeo Belluzzi ritiene al lavoro per semplici restauri⁴⁶. Nello stesso anno furono collocate alcune statue nelle nicchie della loggia di Davide, mentre dal 1654 lavorarono gli scultori bolognesi – di cui parlerà meglio nel suo saggio in questo volume Stefano

³⁷ Sul fregio strappato: L'OCCASO 2011a, pp. 378-381; MOLteni 2022, pp. 45-48.

³⁸ BAZZOTTI 2001, p. 41 nota 27.

³⁹ AMADEI 1737-1755, III, p. 236.

⁴⁰ MARANI 1965a, pp. 212-213.

⁴¹ FERRARI 2001, pp. 80-85.

⁴² AMADEI 1737-1755, III, p. 590; INTRA 1887, pp. 362-363; D'ARCO 1857-1859, I, p. 101.

⁴³ MARANI 1965a, p. 177.

⁴⁴ PASTORE 1984, p. 86.

⁴⁵ PICCINELLI 2011, pp. 75-76, 91 note 6 e 7.

⁴⁶ BELLUZZI 1998, I, p. 62.

L'Occaso – Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli, anche con l'aiuto del tagliapietre Stefano Tomasoli, così come l'ingegnere Giovan Pietro Pani, nominato soprintendente e prefetto dei teatri, promette di elaborare un'idea – non concretizzatasi – per un piccolo teatro con «una scena di legno col suo palco e scene che si trasmutassero, qual poi si chiudesse di fuori»⁴⁷.

Restando nei pressi della città, Stefano L'Occaso mi segnala un pagamento del 16 dicembre 1658 a Cristoforo Storti per lavori compiuti a Poggio Reale⁴⁸.

Il Sacco e le spoliazioni del 1630 non ebbero eccessive ripercussioni nel palazzo di Maderno, come testimoniato dalla «Misura et stima de tutte le fabbriche et giardini» redatta da Nicolò Sebregondi il 23 novembre 1643 per Maria Gonzaga⁴⁹. Sarà però solo con Carlo II che il complesso verrà ampliato e abbellito: nel 1657 è annesso il soppresso convento dei Serviti di San Pietro, l'11 gennaio 1658 sono sottoscritti i capitoli per l'erezione della nuova scalinata per opera dei già menzionati Agnesini e Tomasoli su disegno di Daniel van den Dijck, il quale per seguire questa e altre migliorie si dovette qui trasferire per brevi soggiorni, documentando il duca con relazioni. Famosa è quella del 25 aprile 1659 in cui parla del giardino, delle peschiere, del fontanone e di altre fontane ornate dall'Agnesini con gamberi e delfini, ma pure di un apparato effimero per un «baletto», di «figure delli paesi» quasi ultimate da un «signor Francesco», che la critica individua in Frans Geffels, che nel medesimo anno firmò pure una (ahimè a oggi irrintracciabile) incisione dedicata a questi giardini gardesani⁵⁰. Sempre nel 1659, mentre il consueto Agnesini stava lavorando a una «Venere et il caval marino» e ad altre statue, il duca provvedeva a ornare il palazzo con nuovi arredi e dipinti mobili, alcuni inviati da Genova per il tramite della consulenza di Giovanni Benedetto Castiglione⁵¹.

Conclusi i lavori a Maderno, Carlo II si dedicò al palazzo di Marmiolo, citato in numerose lettere riordinate da Roberta Piccinelli⁵². I lavori, coordinati da Daniel van den Dijck, si concentrarono sugli apparati pittorici, realizzati dal 1661 da artisti lombardi (Francesco Villa) e bolognesi (Domenico Maria Canuti, Domenico Santi, Andrea Seghizzi e probabilmente Lorenzo Pasinelli, indicato come “bergamasco” per l'origine del padre). Nel 1662 ritroviamo lo scultore Francesco Agnesini, impegnato in un tritone per una fontana. Dopo la morte di Van den Dijck

e, nel 1663, la nomina ad architetto ducale di Geffels, si completa l'ucelliera e si innalza, su suo disegno, una nuova loggia a essa collegata. Sul finire del medesimo anno giunsero da Bologna l'architetto Gian Giacomo Monti e il pittore Baldassarre Bianchi, probabilmente incaricati di dipingere la «vastissima camera delle fontane», che Piccinelli identifica in un grande camerone ottagonale visibile in una planimetria settecentesca, la cui scatola architettonica era stata appena approntata⁵³.

Il palazzo, ancora un cantiere alla morte di Carlo II, è ampiamente descritto nell'inventario *post mortem* di questi e in altre fonti sei e settecentesche; già ammalorato negli anni di Ferdinando Carlo, sarà gravemente danneggiato nel 1702 durante la fase lombarda della guerra di Successione spagnola, per essere demolito in età napoleonica; oggi restano solo tre putti in marmo, collocati sulla balaustrata di piazza Santa Barbara, e l'immagine della fontana di Scilla e Glauco immortalata in un'incisione di Agostino Mitelli⁵⁴.

Agli anni di Ferdinando Carlo risale una piccola ma significativa miglioria alla Favorita, sfortunatamente oggi ridotta a poco più di un rudere. Nel 1673 Geffels disegnò la scala «posta alla Favorita dirimpetto al giardino di quella, che porta per mezzo della fabbrica et palazzo sopra il salone», poi messa in opera dall'architetto ferrarese Giuseppe Vecchi⁵⁵. La scalinata – di cui resta memoria nei rilievi del 1787 di Paolo Pozzo⁵⁶ e in due incisioni ottocentesche, che però la collocano sulla facciata opposta⁵⁷ – era composta da due tenaglie, riprendendo il modello di quella (di poco precedente) del palazzo di Maderno.

Architettura sacra

Ricostruzioni, demolizioni e restauri hanno duramente colpito anche l'architettura sacra seicentesca mantovana, lasciandoci assai poco. Al 1640 risaliva San Carlo, la chiesa del collegio dei Barnabiti, sita all'angolo tra le odierne vie Roma e Cesare Battisti, soppressa nel 1797 e demolita nel 1878⁵⁸, quando ancora conservava la facciata (probabilmente settecentesca) e un'irregolare pianta trapezoidale, con un prospetto sghembo regolarizzato – un po' come nell'omonima e di poco precedente chiesa ferrarese dell'Aleotti – grazie a una pianta centrale, qui caratteriz-

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ SIGNORINI 2007, p. 121.

⁵⁵ PASTORE 1969, pp. 55-56.

⁵⁶ NICOLINI 1969, figg. 18-19.

⁵⁷ Mi riferisco alla *Battaglia della Favorita* di Vernet (FERRARI 1985, p. 101) e a un'illustrazione pubblicata in SUSANI 1830 e poi ripresa in GIONTA 1844, che però inseriscono questa scalinata sul fronte verso la città e non in quello sul giardino.

⁵⁸ ZUCCOLI 1985, pp. 204-205, 207 nota 13 (per la bibliografia). Una foto dell'interno è nel fondo Giovetti dell'Archivio di Stato di Mantova (negativo b-n E2763).

⁴⁷ PICCINELLI 2011, p. 76.

⁴⁸ ASMn, AG, b. 406.

⁴⁹ FERRARI 1970.

⁵⁰ PICCINELLI 2011, pp. 79-80.

⁵¹ Ivi, pp. 80-81.

⁵² Ivi, pp. 83-84.

zata da un vaso ottagonale allungato, aperto sul presbiterio e non tangente all'involucro esterno, secondo una formula che anticipa la chiesa di Carbonarola del 1649⁵⁹ (fig. 4), dove però la copertura dell'aula non è forata dagli ampi finestroni che illuminavano San Carlo.

Tra le architetture superstiti, dobbiamo ricordare – anche se oggi al di fuori della provincia di Mantova – la collegiata di Santo Stefano a Novellara, antico dominio di un ramo collaterale di casa Gonzaga, la cui ristrutturazione fu avviata nel 1642 con disegni di Nicolò Sebregondi forniti per il nuovo coro, la cupola, parte del transetto, la trabeazione e i finestroni della navata⁶⁰.

Nel 1643 le Carmelitane scalze di Santa Teresa ricevettero il permesso di risistemare il proprio convento, soppresso nel 1782 e di cui oggi rimane solo l'ala a chiusura dell'attuale piazza Viterbi, all'interno caratterizzata da liberi loggiati sovrapposti, mentre il tempio (scomparso) aveva una chiesa esterna a croce greca fortemente scantonata e una chiesa interna chiusa da un'ampia abside semicircolare⁶¹. Qui nel 1644 fu impegnato ancora Sebregondi, all'opera per le fondamenta del nuovo campanile, poi lasciato interrotto⁶².

Federigo Amadei scrive che nel 1643 i padri Domenicani «cominciarono a restaurare la chiesa loro, riducendola dall'antica sua forma ad una più moderna struttura»⁶³, ma ignoro la reale entità dei lavori, dato che il tempio fu ricostruito a fine Settecento e demolito nel secolo scorso.

Sul finire del 1644 ancora l'Amadei riporta che «li padri ministri degli Infermi» «risarcirono» la chiesa (oggi perduta) di San Tommaso, su iniziativa del reverendo Bernardo Rondosi, genovese, che la ingrandì con tre cappelle laterali e ne ornò l'altar maggiore di stucchi⁶⁴.

Nel 1648 Nicolò Sebregondi si dedicò all'erezione della chiesa di Sant'Antonio di Padova, scomparsa nel 1823 per lasciare posto al teatro Sociale, commissionata dal senatore Gian Francesco Paraleoni come *ex voto* dopo un periodo di carcerazione⁶⁵.

All'interno di questa carrellata di demolizioni, fa eccezione l'ancora esistente chiesa di Torriana, a ridosso della provinciale Ostigliese; eretta, come dichiarato dall'epigrafe sopra la porta, nel 1650 per volere del marchese Giovanni Luigi Gonzaga, nacque come cappella della tenuta familiare e mostra un'interessante facciata a due registri con un ampio portico a serliana⁶⁶.

Federigo Amadei riporta che la cappella del Sacramento nel duomo cittadino, con la sua caratteristica pianta ottagonale, sarebbe stata fatta «fare da' fondamenti» nel 1664⁶⁷; Giovan Battista Intra la assegna al mantovano Alfonso Moscatelli⁶⁸, ma ho più di un dubbio che in realtà si tratti del rimaneggiamento di un organismo più antico, perché solo un'analisi *ad hoc* potrà stabilire se l'attuale ricca decorazione (in gran parte aggiunta in età neoclassica) abbia integrato o meno elementi ancora rinascimentali.

Perduta è la chiesa di Santa Maria del Popolo – avviata nel 1659 dal capomastro Antonio Prestinari su iniziativa ducale, soppressa nel 1786 e demolita nel 1890 per ampliare piazza Dante –, che presentava una pianta ovale completata da tre cappelle piatte in corrispondenza degli assi ed era ornata di stucchi, mentre la facciata era rimasta incompiuta⁶⁹.

Tra le trasformazioni seicentesche scomparse va annoverato anche il rimaneggiamento dell'interno della chiesa conventuale di San Francesco, già prima del bombardamento alleato in via di totale cancellazione per opera di Aldo Andreani, per il quale il tempio trecentesco è «letteralmente mascherato, imbrattato, crivellato» dalla pilastrata seicentesca che reggeva nuove volte a crociera a coprire gli originali archi a sesto acuto e le capriate della copertura⁷⁰.

Avvicinandoci al passaggio del secolo, Stefano L'Occaso mi segnala l'autorizzazione, concessa nel 1694 ai padri oratoriani di Torino, di transitare per il Mantovano con dieci colonne di marmo che conducono alla fabbrica della loro chiesa⁷¹. Tuttavia, i padri (in città dal 1689) avviarono il cantiere della cosiddetta chiesa dei Filippini solo nel 1718⁷².

Il cantiere sacro cittadino più importante riguardò la basilica di Sant'Andrea, ma anche qui gran parte delle trasformazioni barocche fu eliminata in seguito. Il *Libro maestro della fabbrica*, ricopiato nel 1731 da Antonio Ardenna e pubblicato da Johnson nel 1975, ricostruisce la cronistoria del cantiere, condotto con un certo entusiasmo tra il 1697 e il 1704, e poi stancamente fino al 1710, quando si era già consumata la crisi del ducato, secondo un progetto dell'architetto bolognese Giuseppe Antonio Torri, di cui restano una relazione, una copia della planimetria e una sezione longitudinale pubblicata nel 1901⁷³ (fig. 5). In questa fase si innalzarono le volte del coro e dei transetti, vennero ispesite le pile del capocroce e

⁵⁹ SAVOIA 2018.

⁶⁰ S. Tamborino, in *PERCORSI DI ARCHITETTURA* 1997, p. 141.

⁶¹ BERTELLI 2011, pp. 63-64, 68-70.

⁶² L'OCCASO 2011a, p. 99.

⁶³ AMADEI 1737-1755, III, p. 643.

⁶⁴ *Ivi*, p. 689.

⁶⁵ *LE CHIESE DELLA CITTÀ DI MANTOVA* 2019.

⁶⁶ MARANI 1965a, p. 208.

⁶⁷ AMADEI 1737-1755, III, p. 772.

⁶⁸ INTRA 1903, p. 78.

⁶⁹ L'OCCASO 2006, pp. 94-95.

⁷⁰ ARTONI 2017, p. 222.

⁷¹ ASMn, AG, b. 2336.

⁷² BUSTAFFA 2014, p. 8.

⁷³ JOHNSON 1975, pp. 82-85; GIRONDI 2020.

ricostruita la testata verso il palazzo del Podestà, mentre (per fortuna) la prevista “barocchizzazione” del tempio fu attuata solo nel transetto, per poi essere cancellata da Paolo Pozzo tra Sette e Ottocento, sopravvivendo oggi solo nei prospetti verso le piazze Erbe (il coronamento semicircolare) e Alberti (le volute sotto l’imposta della cupola).

Perduta la maggior parte delle chiese seicentesche (in particolare quelle centralizzate), ne sopravvivono due più vicine ai dettami delle *Istruzioni* di san Carlo Borromeo – Santa Teresa (*fig. 6*) e San Martino (*fig. 7*) –, a navata unica (rettangolare e con cappelle laterali simmetriche), senza transetto e con un coro profondo. La storia di Santa Teresa è riassunta in un libro «maestrale» del 1772, ripreso da Renato Berzaghi⁷⁴: i Carmelitani, giunti nell’odierna via Mazzini nel 1649, nel 1668 avviarono la fabbrica della chiesa – la cui prima pietra fu posta dal vescovo Vitali alla presenza della duchessa Isabella Clara –, che pare completata entro il 1678, l’anno dopo la morte di Odoardo Valenti Gonzaga, tra i principali benefattori, la cui lapide funeraria si trova davanti all’altar maggiore. La storiografia ha proposto vari nomi per la paternità dell’architettura, ma potrebbe essere bastato un buon capomastro. All’interno, se le pitture risalgono verosimilmente al XIX secolo, i ricchi stucchi sono seicenteschi, forse opera indiretta dell’intel्वese Giovanni Battista Barberini, dato che nel 1686 sono citati quale termine di paragone dal suo collaboratore (pure intel्वese) Giacomo Aliprandi nel contratto da questi stipulato per l’interno di San Martino. All’incirca contestuali agli ornati della navata sono pure gli stucchi della cappella di Santa Teresa, la terza di sinistra, di probabile committenza della famiglia Bevilacqua e non lontani da quelli del «camerone stuccato» di palazzo Valenti Gonzaga. Similitudini con gli ornati di questa dimora gentilizia sono ravvisabili anche nella cappella di San Gaetano nella chiesa di San Maurizio, che Giuse Pastore ha datato tra il 1658 e il 1668⁷⁵.

Le vicende di San Martino sono state ampiamente ricostruite da Maria Giuseppina Sordi⁷⁶: il cantiere fu avviato nel 1680 da Frans Geffels, per proseguire dopo la morte di questi nel 1693 fino all’avvio del Settecento, secolo in cui fu riedificato il coro. La semplice facciata con quattro paraste di ordine gigante su alti piedistalli che inquadrano nicchie con statue (collocate nel 1739) non lascia presagire il ricco interno. Giuse Pastore ha rintracciato il progetto del fiammingo che mostra differenze nella cantoria e nel coro, segno di ripensamenti⁷⁷; l’aula invece non presenta differenze significative, se non per l’esuberante decorazione in stucco nella trabea-

zione, di cui resta il già citato contratto del 1686 firmato dallo stuccatore Giacomo Aliprandi che dovrebbe avere operato su disegno di Barberini.

Al 1680 – data ricordata in una lapide perduta, ma registrata in un manoscritto nella biblioteca Teresiana – si data il portale del Pio Luogo della Misericordia⁷⁸, nell’odierna via Scarsellini, dove un ampio arcone (che inquadra un gruppo scultoreo tardogotico) fa da coronamento al portale vero e proprio, caratterizzato da un arco semiesagonale, secondo una tipologia alquanto diffusa nella Lombardia seicentesca (si pensi ad esempio alla porta del seminario vescovile di Milano, opera di Francesco Maria Richino), ma a Mantova a me nota solo nel catafalco eretto nel 1687 in Santa Barbara da Carini Motta⁷⁹ e nell’ala laterale di villa Zanetti a Montanara, edificata però già all’avvio del Settecento.

Facendo un piccolo passo indietro, dobbiamo prendere in considerazione le modifiche del secondo Seicento al complesso gesuitico. Il 22 dicembre 1650 venne sottoscritto il contratto per la realizzazione del palazzo degli Studi – poi ingrandito nel Settecento – che impegnava due capomastri, i fratelli Antonio e Francesco Prestinari, a impiegare il «disegno fatto dal signor Nicolò Subrogondi»⁸⁰. Nel 1674 sarà la volta dell’altar maggiore della chiesa della Trinità, rifatto poi nel Settecento, mentre il luogo sacro, dopo alterne vicende, è oggi deposito dell’Archivio di Stato; sembra che l’altare seicentesco fosse in pietra di paragone e conformato «in figura d’una macchina greca sepolcrale», cioè – credo – come un’alta edicola, secondo una tipologia che nel Mantovano ebbe una certa fortuna e di cui si parlerà a breve⁸¹. Due anni più tardi si principiò la nuova sagrestia, quadrata, coperta da una cupola su pennacchi forata da ampie finestre a mezzaluna e decorata con stucchi nel 1689 da Giovanni Battista Barberini⁸² (*fig. 8*).

Spostandoci in provincia, il nome di Barberini ritorna in fonti settecentesche a proposito dello scalone monastico di San Benedetto Po, datato al 1674 e ornato da statue e stucchi; a costui erano pure riferite quattro statue nella vicina cappella della compagnia del Suffragio in San Floriano, perduta e di cui resta solo il campanile⁸³, ma degli stuccatori attivi nel Mantovano parlerà meglio L’Occaso nel suo saggio in questo volume. Rimanendo a San Benedetto, va ricordato che nel 1695 fu eretta la balaustrata con le statue degli Apostoli davanti alla chiesa, come attesta la data incisa su due basi.

⁷⁸ GIRONDI 2015a.

⁷⁹ RICCI 1985, p. 158, fig. 120.

⁸⁰ L’OCCASO 2008b, p. 9.

⁸¹ L’OCCASO 2023b, p. 10.

⁸² FERRARI 2005.

⁸³ PIVA 1981, p. 48.

⁷⁴ BERZAGHI 2011, pp. 8-14, 21-22.

⁷⁵ G. Pastore, in SAN MAURIZIO IN MANTOVA 1982, p. 110; TELLINI PERINA 1985, p. 241.

⁷⁶ SORDI 2010.

⁷⁷ MARGONARI 1999, p. 134 riporta che la sagrestia fu eretta nel 1642.

Torniamo in città, dove qualche anno prima, nel 1691, venne rimessa a nuovo la sala del capitolo di San Vincenzo, unico ambiente interno oggi ancora ben leggibile, dotato di stucchi di gusto barberiniano⁸⁴. Altri stucchi partecipi della stessa temperie culturale sono nel coro di San Maurizio, databile però al 1696, ossia quando Barberini, scomparso nel 1692, era già morto⁸⁵.

Nel XVIII secolo Cadioli riferiva la facciata della perduta chiesa delle Quarant'Ore al Barberini, chiamato erroneamente «Barbarigo» dagli eruditi viaggiatori tedeschi Johann Georg Keyssler (1751) e Johann Jacob Volkmann (1770-1771)⁸⁶.

Scavallando il nuovo secolo, merita una menzione il fatto che nel 1739 Ferdinando Bibiena, allora più che ottantenne, abbia scritto a un figlio, canonico a Mantova, a proposito di un suo progetto per la nuova facciata del duomo cittadino ispirata all'interno giuliesco, ma non sappiamo a quando tali disegni risalisero⁸⁷.

Tra le testimonianze del barocco mantovano, vanno richiamati alcuni altari. Nel 1640 la reggente Maria Gonzaga fece incoronare la Beata Vergine regina di Mantova; in tale occasione, nella quattrocentesca cappella di Santa Maria dei Voti del duomo fu realizzata una grande ancona lignea (sostituita dall'attuale nel 1840 e che conosciamo per il tramite di un'incisione), probabilmente da riferire al prefetto Nicolò Sebregondi, autore degli altri apparati di quella festa (un «teatro dell'incoronazione», un rivestimento della facciata della cattedrale e cinque archi trionfali), di cui restano varie illustrazioni in un libretto dato alle stampe per l'occasione dal vescovo di Casale Monferrato Scipione Agnello Maffei⁸⁸.

Gli altari a parete più interessanti mostrano semicolonne e frontoni spezzati e frapposti a una cimasa chiusa da un frontoncino a mezzaluna, secondo modelli della Roma postmichelangiotesca già impiegati a Mantova ai tempi di Viani (si pensi alla cappella di Santa Felicità in San Maurizio). Tra quelli degli anni dei Gonzaga-Nevers ricordo almeno gli altari nella sagrestia del santuario della Beata Vergine delle Grazie a Curtatone (la cui epigrafe dedicatoria riporta la data 1644 e la committenza del marchese Scipione Capilupi)⁸⁹, in quella del duomo cittadino (innalzato tra il 1683 e il 1685 quando pure vennero realizzati gli armadi)⁹⁰ e l'altare nella già citata cappella di Santa Teresa nell'omonima chiesa di via Mazzini.

Ancora più ricchi sono però gli altari maggiori a edicola, in marmi policromi

e completati ai lati da porte a dividere il presbiterio dal coro. Nel 1646 venne realizzato quello, bellissimo, nel santuario delle Grazie, voluto da Maria Gonzaga sia per ospitare la venerata immagine della Vergine sia come monumento funerario di Ercole dei Gonzaga di Guastalla, che ahimè ha subito lo spostamento delle portine ai lati del coro nel 1932⁹¹. Al 1668 dovrebbe risalire quello di Santa Teresa (*fig. 9*), che il succitato libro «maestrale» del 1772 dichiara commissionato da Margherita Panta Zerbinati Gonzaga – come voto per avere ritrovato un prezioso gioiello – all'architetto Giovanni Battista Bianchi, di cui in un album conservato a Milano nella Provincia Lombarda dei Carmelitani si trova il disegno, riferito a fra Giuseppe da Sant'Antonio Donato (al secolo Jacopo Antonio Pozzo), che dovrebbe avere collaborato con Bianchi anche nella chiesa di Santa Teresa di Verona⁹². Merita poi almeno una menzione anche l'altar maggiore della parrocchiale di Villimpenta, innalzato da Giovanni Battista Ranghieri nel 1682 e dotato di una struttura addirittura a due registri, il cui apparato plastico è descritto da Stefano L'Occaso nel suo saggio in questo volume⁹³.

Le dimore private

Il lascito superstite del barocco in città e nel contado è in larga misura costituito dalle dimore private, tra cui alcune delle più interessanti mostrano caratteri riconducibili a un nome che abbiamo già incontrato: Frans Geffels, un artista a cui, insieme a Maria Giuseppina Sordi, ho dedicato una monografia a cui rimanderò sistematicamente. Tuttavia, le importanti scoperte documentarie di Jasmine Haby hanno corretto la cronologia di alcune opere, permettendomi qui di rivedere alcune mie posizioni. Geffels – nato ad Anversa nel 1625⁹⁴, formatosi nella bottega di Daniel Middeler, iscrittosi nella gilda locale nel 1645 e nel 1652 già documentato all'estero – entrò al servizio di Carlo II Gonzaga-Nevers sul finire del sesto decennio del XVII secolo, anche se non sappiamo con precisione quando: nel testamento del 1689 dichiarerà di risiedere a Mantova da «trenta e più anni», mentre la prima testimonianza documentaria parrebbe essere la già citata menzione di un «signor Francesco» pittore attivo a Maderno nel 1659. La storiografia è pressoché unanime nel ritenere che Geffels sia entrato al servizio di Carlo II per il tramite di Daniel van den Dijck, a Mantova in pianta stabile dal 1658, anno in cui potrebbe essere giunto anche Frans. La questione cronologica non è di poco conto, anche alla luce di una lettera del 4 dicembre di quell'anno inviata da don Alfonso Lanci, priore del monastero cittadino di San Marco, ad Alfonso II Gonzaga, conte di Novellara, rinvenuta

⁸⁴ FERLISI 2007, p. 68.

⁸⁵ G. Pastore, in *SAN MAURIZIO IN MANTOVA* 1982, pp. 85, 116.

⁸⁶ CADIOLI 1763, p. 88; MARANI 1965a, p. 235 nota 41.

⁸⁷ MARANI 1965a, pp. 216-217.

⁸⁸ AZZI VISENTINI 1985, pp. 108-109.

⁸⁹ PASTORE 1974, p. 187; PASTORE 1985, pp. 136-137.

⁹⁰ BERTELLI 2013b, p. 53 nota 29. L'OCCASO 2010b, p. 125 riporta il 1685 per la pala di Marcantonio Donzelli.

⁹¹ BERTELLI 2008b.

⁹² BERZAGHI 2011, p. 17.

⁹³ MARANI 1965a, pp. 236-237 nota 55.

⁹⁴ GIRONDI 2017a per la biografia.

nell'Archivio Storico Comunale della cittadina emiliana⁹⁵ da Jasmine Habcy, la quale generosamente mi ha inviato pure la trascrizione. Il sacerdote riferiva di aver visitato il giorno precedente (il 3 dicembre 1658, quindi) «una stanza dove si fa una statua di marmo di un Marte per il Zanetti, hebbi però congiuntura di parlare col scultore [di cui purtroppo si tace il nome], che non si porta male, e trovai essere quel medesimo, che ha fatti i stucchi dal signor marchese Valente in una sala, che mi sono piaciuti più che mediocrementemente; mi fe' vedere un disegno di una scala, che per il medesimo Zanetti dovrà pur fare con il volto stuccato, e con statue dalle parti, opera molto ben intesa [...]»

Per gli studi sul Seicento mantovano, questa lettera appare di fondamentale importanza perché fissa una data per due tra i maggiori cantieri dell'epoca. Su palazzo Valenti si tornerà in seguito, mentre ora prenderemo in esame la dimora Zanetti⁹⁶. In particolare, la menzione della «scala» «con il volto stuccato, e con statue alle pareti» si addice perfettamente allo scalone della villa di Francesco Zanetti a Montanara, la cui assonanza della decorazione plastica con quella del «camerone stuccato» di palazzo Valenti – così come quella dei dipinti con le *Storie di Giuseppe* e la *Parabola del Figliol Prodigo* del piano nobile di questa dimora di campagna, già riferiti a Botticchio o alla sua cerchia – è sì cosa nota, ma adesso provata. Fino a ora si pensava che la ridefinizione barocca della villa – nel XVI secolo appartenuta al noto medico Marcello Donati, ai cui anni risalgono il portale della corte e le grottesche del primo piano, mentre al momento seicentesco di nostro interesse risale l'ampliamento di due camere verso nord-ovest – fosse da collocare intorno al 1665, anno in cui il committente ricevette il titolo comitale. Il 1665 si prestava bene a una possibile presenza di Geffels nel cantiere, non tanto per le decorazioni interne – la lettera di Alfonso Lanci ne tace l'ideatore, credo però sottintendendo che fosse l'ignoto stuccatore – quanto per le facciate con le finestre con frontoni spezzati e spalle fasciate, come quelle che compariranno in seguito nel certamente geffelsiano palazzo Sordi. Finestre di questo tipo caratterizzano molte fabbriche seicentesche dell'Italia settentrionale, rendendo oggi arduo capire a chi spetti la primogenitura, anche se la villa di Montanara – in ristrutturazione nel 1658 – è sicuramente tra i primi casi. Tra gli esempi a me noti, eterogenei e che dimostrano circolazioni di modelli derivati dalla cultura postmichelangeloiana della Milano borromaica secondo itinerari ancora da indagare, ricordo infatti palazzo Carlotti a Verona (eretto da Prospero Schiavi intorno al 1665), villa Pompei a Illasi (di Vincenzo Pellesina, dal 1685), palazzo Martinengo della Motella a Brescia (ristrutturato a partire dal 1661), palazzo Martinengo Palatini, ancora a Brescia (dal 1672), villa Durazzo a Santa Margherita Ligure (dal 1678) e Palazzo Rosso a Genova

(Pietro Antonio Corradi, 1671-1677), oltre che un disegno di finestra, segnalatomi da Stefano L'Occaso, oggi all'Ambrosiana (F 251 inf. n. 18).

Proprio la presenza nella villa di Montanara di finestre di questo tipo mi fa ritenere ancora credibile la partecipazione di Geffels in questo cantiere, anche se mi sento assai meno sicuro di un tempo, perché il 1658 è un anno *borderline*, in quanto – nella migliore delle ipotesi e sempre immaginando il fiammingo al seguito di Daniel van den Dijck – sarebbe l'anno del suo possibile arrivo nel Mantovano. Dobbiamo poi considerare che Francesco Zanetti possedeva anche un'abitazione cittadina, nell'odierna via Corridoni, in passato riferita ancora al 1665, ma la cui cronologia oggi appare più incerta⁹⁷. Nella facciata troviamo finestre simili a quelle della villa di Montanara, anche se qui sono in marmo, mentre nel cortile e verso il giardino abbiamo cornici in stucco, tra cui si segnalano quelle con i mascheroni entro i frontoni.

Dopo alcuni anni a Mantova, Geffels sarà a Vienna nel 1660 e nel 1661, mentre già nel 1662 è di nuovo documentato nella città virgiliana. In questo momento potrebbe collocarsi il rinnovamento del palazzo a Portiolo di Ottavio I Gonzaga di Vescovato⁹⁸ – tra gli uomini di stato più vicini al duca, per cui nel 1659 supervisionò il cantiere di Maderno e nel 1662 quello di Marmirolo –, il quale nel 1661 espresse il desiderio di «rendere habitabile» la «poca fabbrica di Portiolo», descritta già l'anno dopo da Salvatore Castiglioni come un «bellissimo palazzo nuovamente eretto», che però Ottavio si godé poco, morendo l'anno successivo. Geffels, che gli dedicò una serie di incisioni in cui lo chiama «mio signore e padrone», potrebbe avere fornito alcuni disegni per il nuovo palazzo già prima del soggiorno a Vienna. La lunga facciata verso il giardino (che in un disegno del 1690 vediamo senza l'ampliamento settecentesco) è articolata attorno al sopralzo (*fig. 10*), tra i primi nel Mantovano a esplicitare il salone di primo ingresso, e mostra finestre con mascheroni nei frontoni (come nella già citata casa cittadina di Francesco Zanetti e, al di fuori del ducato, come a palazzo Maffei a Verona, all'epoca già completo nei primi due piani) e vari elementi lombardi, come l'alto cornicione a modiglioni, le volute alle basi delle finestre e il portale a edicola con due frontoni sovrapposti, debitore del gusto postmichelangeloiano della Milano dei Borromeo (si pensi al portale della Ca' Granda di Francesco Maria Richini), già arrivato a Mantova ai tempi di Viani (ad esempio nell'ancona dell'Immacolata in Sant'Andrea). Meritano una segnalazione, sempre in clima di derivazioni postmichelangeloiane, i capitelli ionici con festoni tra le volute – come spesso ritorneranno in opere successive di Geffels –, del tipo di quelli del portico del palazzo dei Conservatori o del registro inferiore della facciata di San Pietro a Roma.

⁹⁵ AGNo, Corrispondenza, b. 279.

⁹⁶ GIRONDI 2016; GIRONDI 2017d.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ GIRONDI 2017b.

Il 4 aprile 1663, dopo la morte di van den Dijck, Geffels divenne architetto ducale, acquisendo la cittadinanza mantovana l'anno seguente. Nel 1666 realizzò, insieme al Seghizzi, il catafalco per le esequie di Carlo II (di cui restano due incisioni su suo disegno). Dopo la scomparsa del duca, nel 1667 Geffels sarà di nuovo a Vienna, al servizio dei principi del Liechtenstein e della corte imperiale; qui forse avvenne un primo incontro con lo stuccatore intelvese Giovanni Battista Barberini (a Vienna tra il 1667 e il 1669), ma soprattutto dipinse la quadratura del teatro della Cortina (distretto durante l'assedio ottomano del 1683, ma di cui resta un'incisione del nostro), lavorando a contatto con l'architetto Lodovico Ottavio Burnacini (il quale, come si ricorderà, aveva lavorato per i Gonzaga-Nevers nel 1650).

Rientrato a Mantova nel 1668, in un momento successivo Geffels potrebbe essere intervenuto nel palazzo di Odoardo Valenti Gonzaga⁹⁹, il quale morirà nel 1677 lasciando il cantiere incompiuto, come lo registra l'anno seguente il suo inventario *post mortem*. In particolare, l'autorevole voce di Hoffmann data intorno al 1675 gli stucchi della galleria, attribuendoli a Giovanni Battista Barberini, che potrebbe avere lavorato anche nel cortile, che la tradizione storiografica mantovana riferisce (credo a ragione) all'inventiva di Geffels (*fig. 11*). Qui colpisce il fondale scenografico, con erme a reggere un frontone con un arco siriano, mentre tutto attorno cartocci dipinti (oggi quasi del tutto scomparsi) inquadravano finestre simili a quelle del già citato palazzo Carlotti a Verona (eretto intorno al 1665). Al cortile si accede attraverso un andito ovale (utile per raccordarsi alla facciata sghemba), che credo ispirato a palazzo Centurione, riprodotto nel 1622 tra i *Palazzi di Genova* di Rubens.

A palazzo Valenti, cortile e galleria furono realizzati quando già gran parte della dimora era stata trasformata in chiave barocca. A tal proposito, è bene ritornare sulla lettera di Alfonso Lanci del 4 dicembre 1658 in cui si menzionano come «fatti» «i stucchi dal signor marchese Valente in una sala», che è ovviamente da riconoscere nel «camerone stuccato» menzionato nell'inventario *post mortem* di Odoardo. Come detto in precedenza, il 1658 è un anno «di confine» per la presenza a Mantova di Geffels; come già scritto, se non altro la lettera, pur non specificandolo, sembra dare per scontato che lo stuccatore sia anche l'ideatore della decorazione, togliendoci l'impiccio di dover a tutti i costi immaginare Geffels a palazzo Valenti già nel 1658, se non addirittura prima. La missiva non parla invece dei dipinti con la *Parabola del Figliol Prodigo* derivati da incisioni di Callot, del tutto simili a quelli già menzionati nella villa di Montanara e parimenti attribuiti al cremasco Giovanni Battista Botticchio (morto nel 1666) o alla sua scuola o ancora a qualche ignota mano tra Crema e dintorni. Sarei quindi del parere che il «camerone stuccato» appartenga a una fase precedente del cantiere di palazzo Valenti rispetto

⁹⁹ GIRONDI 2017c.

al possibile intervento di Geffels negli anni Sessanta o Settanta del XVII secolo.

I rilievi architettonici del palazzo, eseguiti in occasione del restauro e messi in disposizione dalla cortesia dello scomparso geometra Silvio Fante, mostrano come gli estradossi delle volte del primo piano debordino in quello soprastante, suggerendo come le camere nobili siano state appurate quando l'idea di un secondo piano nobile era già stata abbandonata. La trasformazione seicentesca della scatola muraria (vistosamente rialzata rispetto al palazzo cinquecentesco, di cui sono ancora molte le tracce nell'edificio attuale) dovrebbe quindi essere precedente rispetto alla realizzazione del «camerone stuccato». Odoardo Valenti Gonzaga, nato nel 1620 e orfano di padre già nel 1630, potrebbe avere avviato la ristrutturazione della dimora avita intorno al 1642, anno delle prime nozze con Eleonora Coppini¹⁰⁰, mentre il «camerone stuccato» – che riporta oltre allo stemma Coppini anche quello della seconda moglie Laura Castelbarco – fu certamente avviato dopo questo secondo matrimonio, celebrato nel 1654¹⁰¹. Immaginare la trasformazione della scatola muraria già negli anni Quaranta del XVII secolo rimette in pista l'intuitiva attribuzione della spettacolare (sebbene incompiuta) facciata a Nicolò Sebregondi, proposta ancora nel 1965 da Ercolano Marani¹⁰² (*fig. 12*).

A palazzo Valenti Gonzaga si dovrebbe avere lavorato anche dopo la morte di Odoardo. In particolare, fonti cremonesi, già prese in considerazione da Chiara Tellini Perina e Stefano L'Occaso¹⁰³, tra cui l'*Abecedario* di Giuseppe Grasselli del 1877, citano interventi del cremonese Giuseppe Luciani in alcune dimore gentilizie mantovane¹⁰⁴: vengono menzionate le dimore Andreasi – che potremmo riconoscere nell'odierno palazzo Castiglioni in piazza Sordello, dal 1621 degli Amorotti Andreasi, dove in effetti troviamo una volta stuccata seicentesca¹⁰⁵ –, Guerrieri e, soprattutto, Valenti. Nel 1859 Francesco Robolotti parla del 1685 quale data dell'arrivo a Mantova di Luciani in qualità di «prefetto delle fabbriche e fortificazioni»¹⁰⁶, ma di tale incarico non resta traccia nei registri gonzagheschi. Tuttavia, la data menzionata da Robolotti è verosimile, perché nel 1677 tale Luciani è ancora documentato come ingegnere camerale a Milano¹⁰⁷, mentre nel 1690 è certamente nella città virgiliana, firmando una mappa oggi conservata nell'Archivio Storico della Diocesi di Mantova (Fondo Mensa Vescovile, registro delle corti

¹⁰⁰ PALVARINI GOBIO CASALI 1993, p. 37 nota 95.

¹⁰¹ Ivi, p. 37 nota 97.

¹⁰² MARANI 1965a, p. 178.

¹⁰³ TELLINI PERINA 1985, pp. 240-241, 244 nota 19; L'OCCASO 2008a, p. 117 nota 74.

¹⁰⁴ GRASSELLI 1827, p. 151.

¹⁰⁵ GIRONDI 2015b, pp. 240-241.

¹⁰⁶ ROBOLOTTI 1859, p. 332.

¹⁰⁷ F. Repishti, in BOSSI, LANGÉ, REPISHTI 2007, p. 86.

di Quingentole, Nuvolato)¹⁰⁸. Grasselli, Robolotti e Zaist (che ne ricorda la morte improvvisa)¹⁰⁹ citano anche un trattato a sua firma che si credeva perduto e che invece è da riconoscersi nel manoscritto *Dell'architettura d'acque* conservato a Firenze, nella Biblioteca Medicea Laurenziana (Fondo Ashburnham, 364).

Tornando a Geffels, nel 1672 gli venne accostato, quale «soprastante delle ducali fabbriche», Antonio Prestinari¹¹⁰ – che abbiamo già incontrato nel complesso gesuitico in Santa Maria del Popolo e che intercetteremo ancora a palazzo Canossa – mentre nel 1675 la carica di architetto ducale venne scorporata con la nomina di Fabrizio Carini Motta a «prefetto de' teatri». Di Geffels per il duca negli anni seguenti sono documentate solo architetture effimere, come l'apparato per le esequie dell'imperatrice Claudia Felice, allestito in Sant'Orsola nel 1676, e per quelle della duchessa Isabella Clara, montato in Santa Barbara nel 1685 (entrambi noti attraverso incisioni del nostro). Sono questi gli anni del palazzo di Benedetto Sordi¹¹¹, avviato nel 1677 e concluso nel 1696 – due anni dopo la morte di Geffels, scomparso nel 1694 – e della casa di Giovanni Pompeo Salvi, ristrutturata a partire ancora dal 1677¹¹². Se per entrambe le fabbriche i dati documentari sono pochi, almeno per la dimora dei Sordi si intravede di nuovo un cantiere lungo: nel 1680 risulta ultimata la facciata, con il caratteristico sopralzo – con volute laterali come altre se ne vedono nella Lombardia barocca (si pensi al già citato palazzo Martinengo Palatini a Brescia) –, il ritratto del committente in uno dei cantonali e, sopra la portafinestra che sormonta l'ingresso, il tondo in stucco con la *Madonna con bambino* del Barberini; tra il 1684 e il 1686 il plasticatore intelvese, rientrato a Mantova, potrebbe avere decorato nell'ala su via Pomponazzo il salone delle Stagioni e lo scalone; dal 1688 si dovrebbe lavorare al salone di Belgrado (forse non previsto all'avvio della fabbrica), nell'ala su vicolo Carmine, i cui stucchi dovevano essere in gran parte conclusi alla morte di Barberini nel 1692, mentre, due anni dopo, la scomparsa di Geffels lascerà incompleto il ciclo pittorico delle battaglie, completato nel 1696 da Giovanni Canti, con il committente che a sua volta lascerà questo mondo nel 1697.

Se l'ideazione degli interni potrebbe essere riferita in tutto o in gran parte al Barberini, gli esterni sono sicuramente di Geffels. Nelle facciate di palazzo Sordi

(fig. 13), così come nel prospetto superstite e nel cortile della casa di Giovanni Pompeo Salvi, ritroviamo le finestre della villa di Francesco Zanetti, ora montate in verticale a collegare saldamente piano terra e piano nobile, secondo uno schema che torna nel già citato Palazzo Rosso. A palazzo Sordi, il cortile è anticipato da un ampio vestibolo con colonne e statue (una delle quali ha le fattezze del fiammingo), secondo un impianto che ricorda il palazzo di Ottavio Sauli, così come trasmessoci nei *Palazzi di Genova* di Rubens. Nella dimora mantovana però l'assetto planimetrico è sorprendente, con due fondali alternativi tra loro (fig. 14): da un lato l'esedra con ninfeo in asse con l'ingresso e, dall'altro, in posizione laterale, l'alta facciata che ingloba il salone di Belgrado, con una loggia, una terrazza, arcate e paraste fasciate ed erme che richiamano architetture veronesi – di nuovo palazzo Maffei, ma anche la villa Arvedi a Grezzana di Giovanni Battista Bianchi –, così come la celebre casa di Rubens, nella natia Anversa.

A Mantova varie dimore mostrano – nelle cornici di finestre, nei portali, nei sottotetti o all'interno nei decori a stucco – caratteri in qualche misura accostabili agli stilemi di Geffels o derivati da essi, a partire dalla dimora in cui il fiammingo ebbe anche lo studio, in via Calvi 105, descritta nel suo inventario *post mortem* del 1694, ma assai trasformata in seguito¹¹³. È doverosa una menzione anche alla cosiddetta casa del Rabbino in via Bertani 54¹¹⁴, così come all'ala barocca di palazzo Arrivabene in via Fratelli Bandiera 20; quest'ultimo edificio, di consueto ritenuto del Settecento¹¹⁵ e che all'interno mostra effettivamente decori di quel secolo (tra cui una volta dipinta da Giuseppe Bazzani)¹¹⁶, meriterebbe un affondo archivistico per dirimere il dubbio che la scatola architettonica sia precedente e chissà se addirittura di fine Seicento. Agli ultimi anni del XVII secolo, se non all'avvio del successivo, potrebbero essere riferite le facciate con ricchi stucchi di via Solferino 21 e del padiglione nel cortile del palazzo Cantoni Marca in via Chiassi 42, dove la presenza di elementi zoomorfi attinge a un vocabolario già sperimentato in precedenza nel cortile di palazzo Valenti, così come l'idea di unire in un solo decoro finestre di piani diversi è un'eco degli anni di palazzo Sordi¹¹⁷.

Sono comunque numerose le dimore mantovane che rimandano a contesti culturali estranei al vocabolario di Geffels, a partire dalla già menzionata facciata di palazzo Valenti e dal palazzo di Orazio e Louis Canossa, la più grande fabbrica privata nella Mantova dei Gonzaga-Nevers. Questo cantiere dovrebbe essere stato

¹⁰⁸ ALBERINI 2001, p. 24.

¹⁰⁹ ZAIST 1774, II, pp. 51-52 cita quale propria fonte l'*Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pur cremonesi* di padre Desiderio Arisi (1715-1720), identificata da BOCCHI, BOCCHI 2015 al Getty Research Institute (Special Collections, ms. 930055).

¹¹⁰ BERTOLOTTI 1889, p. 118 riporta anche che nel 1667 era stato confermato quale agrimensore ducale.

¹¹¹ SORDI 2017.

¹¹² GIRONDI 2017e.

¹¹³ PASTORE 1969, p. 68.

¹¹⁴ MARANI 1965a, p. 215.

¹¹⁵ Ivi, p. 221.

¹¹⁶ CAROLI 1988, p. 65, n. 14.

¹¹⁷ MARANI 1965a, p. 216.

avviato dopo l'acquisto della dimora nel 1659 dalla famiglia Alberigi per simboleggiare il fasto della casata dei Canossa, originaria di Verona, che nella città di Virgilio aveva raggiunto elevatissimi incarichi a corte. Tuttavia, Orazio morì nel 1673, mentre Louis, colpevole di essere rimasto fedele all'imperatore in una Mantova ormai sempre più filofrancese, finirà i propri giorni incarcerato, raggiunto dal veleno del Re Sole nel 1687¹¹⁸. Anche in questo caso, il cantiere durò vari decenni e coinvolse più professionisti. Non sappiamo chi abbia dato il la alla fabbrica, che doveva essere a buon punto nel 1668, anno in cui all'esterno è documentato il veronese Giovanni Battista Bianchi¹¹⁹, che a Mantova abbiamo già incontrato per l'altare di Santa Teresa e qui fu autore del bel portale con balcone retto da coppie di colonne (secondo un disegno non dissimile da quello del più volte menzionato palazzo Carlotti), mentre all'interno era al lavoro il pittore Giovanni Battista Caccioli, attivo almeno fino al 1670 e non ancora pagato alla morte di Orazio, come registrato dal suo inventario *post mortem*¹²⁰. Un manoscritto bolognese riporta come, all'interno del palazzo, Caccioli avesse dipinto «il volto della scala et la sala e tre camere»¹²¹, di cui oggi, nell'impossibilità di accedere al palazzo restaurato, si conoscono solo le volte dello scalone e della camera all'angolo tra piazza Canossa e via Fernelli.

Mentre i documenti tacciono, non si può comunque escludere un qualche coinvolgimento di Geffels, che ritrasse il marchese Orazio in una delle sue incisioni e i cui stilemi caratterizzano le finestre del cortile, mentre tra il 1683 e il 1686, quando lo sfortunato Louis era rimasto l'unico proprietario, è ampiamente documentato il veronese Vincenzo Pellesina¹²², già al lavoro in altre fabbriche dei fratelli Canossa insieme al padre Lelio. Lo sfoglio sistematico dell'archivio gentilizio della famiglia oggi conservato nel palazzo veronese di corso Cavour – al momento ancora in corso per mano di Lisa Valli, che se ne sta occupando per quanto concerne l'ala settecentesca del complesso (meglio nota come Alberto Reale) – sta restituendo il concreto impegno mantovano di Pellesina, al lavoro nel seguire l'approvvigionamento dei materiali e nel controllare il cantiere portato avanti dai fratelli Prestinari (che abbiamo già incontrato).

La presenza di architetti veronesi mi pare giustificare il disegno della facciata (*fig. 15*), motivando così quel classicismo che in passato aveva suggerito a Marani il nome di Bertani¹²³, mentre oggi mi pare più convincente il confronto con il vero-

nese palazzo Rizzardi in corso Portoni Borsari, opera di Lelio e Vincenzo Pellesina, con cui palazzo Canossa condivide le medesime finestre ioniche, un *unicum* nella Mantova seicentesca. Anche lo scalone imperiale, modellato su quello realizzato da Baldassare Longhena nel 1643 per San Giorgio Maggiore a Venezia, suggerisce di guardare ancora verso la patria veneta della famiglia committente. In particolare, mi pare di cogliere un'assonanza tra il nostro scalone e il cortile del palazzo dei Canossa a Verona – in gran parte risistemato proprio dai Pellesina entro il 1674¹²⁴ – che con una simile teoria di serliane continue fa quasi sembrare lo scalone mantovano la versione coperta del cortile veronese.

Spostandoci nel contado, sono numerose le dimore di campagna con un'articolazione che tende ad abbandonare i compatti volumi rinascimentali a favore di ali in aggetto, secondo modalità inaugurate nel Mantovano ancora nella prima metà del secolo da Viani nella villa Arrigona di San Giacomo delle Segnate. Gli aggetti possono essere minimi, come nel palazzo Venturini a Castellucchio¹²⁵ – un edificio praticamente ignorato dagli studi che potrebbe risalire alla metà del XVII secolo, caratterizzato da avancorpi segnati da spigoli bugnati e da una bella serliana inquadrata da paraste al piano nobile del settore centrale –, nella villa Riva Berni di Bagnolo San Vito (di nuovo con spigoli bugnati ma in cui compare anche un alto sopralzo centrale)¹²⁶, nella corte Luzzara a Canicossa (completata però nel Settecento)¹²⁷. Altre volte le articolazioni sono più libere, come nella rocca degli Ippoliti a Gazoldo¹²⁸, simbolo della loro indipendenza da Mantova – il piccolo feudo dipendeva direttamente da Vienna –, la cui ristrutturazione venne avviata da Annibale nel 1675 e risulta terminata nel 1695; la rocca, ahimè mutila della parte centrale, conserva le ali laterali, di cui quella settentrionale mostra una bella serliana, e, all'interno, alcuni stucchi dell'epoca. Ancora più complesso è l'assetto di villa Strozzi a Begozzo di Palidano, in cui troviamo angoli ramificati attorno a un salone a tre livelli coronato da un sopralzo, dove tra gli stucchi leggiamo la data 1700¹²⁹.

In quest'ultimo edificio è evidente la vicinanza al contesto culturale emiliano; in particolare, il succitato salone è una chiara derivazione da quello di villa Albergati a Zola Predosa di Gian Giacomo Monti. Del resto, l'architettura privata dell'ultimo scorcio del Seicento e, soprattutto, del passaggio nel nuovo secolo pare guardare con attenzione verso l'Emilia. Il palazzo di città degli Ippoliti in via Fratelli Ban-

¹¹⁸ VECCHIATO 1997.

¹¹⁹ BERTOLOTTI 1889, p. 118.

¹²⁰ BAZZOTTI 1985, p. 84.

¹²¹ Ivi, p. 85.

¹²² L. Camerlengo, M. Fratta Pasini, in *L'ARCHITETTURA A VERONA* 1988, II, p. 240.

¹²³ MARANI 1965a, p. 30.

¹²⁴ L. Camerlengo, M. Fratta Pasini, in *L'ARCHITETTURA A VERONA* 1988, II, p. 227.

¹²⁵ PEROGALLI, SANDRI, RONCAI 1981, p. 259.

¹²⁶ Ivi, p. 251.

¹²⁷ SUITNER 1969, pp. 85-89.

¹²⁸ VALLI 2021, pp. 216-244.

¹²⁹ GUAITA 1993, p. 44.

diera, abitato da Annibale a partire dal 1661 fino alla morte (il suo testamento si data al 1694)¹³⁰, presenta un finto sopralzo mediano e due torrette laterali che lo fanno assomigliare, seppur su tutt'altra scala, al Palazzo Ducale di Modena.

All'alba del XVIII secolo le figure dominanti sono però i fratelli Francesco e Ferdinando Bibiena, che abbiamo già incontrato negli ultimi cantieri promossi da Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers. È risaputo che nel 1701 Ferdinando Bibiena cooperò con il mantovano Doricilio Moscatelli Battaglia (figlio del summenzionato Alfonso) nel palazzo Lanzoni di via Marangoni 14, caratterizzato da uno scenografico ponte coperto sul Rio che una lapide applicata sull'arco dichiara completato nel 1705¹³¹. Un'aria bibienesca sembra avere anche il palazzo di via Arrivabene 2, in origine impreziosito da stucchi e caratterizzato da una «composizione tumultuosa», come la definisce Ercolano Marani, che trova il suo apice nel sopralzo centrale che disegna un grande frontone spezzato¹³². Mentre ci avviamo alla conclusione, riecheggiano le parole encomiastiche di Giampietro Zanotti, il quale nel 1739 scrisse che «non si fece allora fabbrica in quella città [Mantova, n.d.a.] né se ne restaurò senza i disegni e i consigli di Francesco [Bibiena]»¹³³; a tal proposito va ricordato il noto disegno, attribuitogli da Deanna Lenzi e conservato al Museo Nazionale d'Arte Antica di Lisbona, che illustra in braccia mantovane il fronte e la sezione di un ampio palazzo, oggi ancora non identificato e che pare mostrare caratteri già pienamente settecenteschi¹³⁴.



Fig. 1 Mantova, Palazzo Ducale, la grotta di Isabella d'Este nell'appartamento del Paradiso. Mantova, Archivio Storico del Comune, fondo Raccolta fotografica, Album 24, fotografia 16.

Fig. 2 Mantova, Palazzo Ducale, camera di Giuditta.

Fig. 3 Marmirolo, Bosco Fontana, la palazzina nell'eremo dei Camaldolesi. Incisione da CAMPAGNOLA 1801.

¹³⁰ VALLI 2021, pp. 282-292.

¹³¹ MARANI 1965a, pp. 216, 235 nota 48.

¹³² Ivi, p. 216.

¹³³ ZANOTTI 1739, II, pp. 266-268.

¹³⁴ LENZI 1985, pp. 170-171.

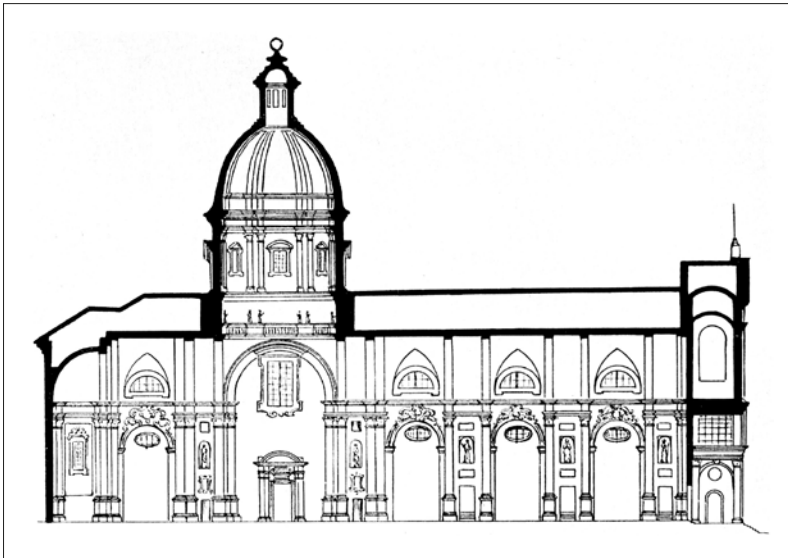


Fig. 6 Mantova, Santa Teresa, particolare dell'interno.

Fig. 7 Mantova, San Martino, interno. Da TERENZONI 2010.

Fig. 8 Mantova, ex chiesa della Santissima Trinità (ora Archivio di Stato), sagrestia.

Fig. 9 Mantova, Santa Teresa, altare.

Fig. 4 Carbonara, santuario della Beata Osanna Andreasi. Foto da LE CHIESE DELLA RIVIERA 2023.

Fig. 5 Mantova, Sant'Andrea, copia della sezione del progetto di completamento di Giuseppe Antonio Torri. Da BELLODI 1901.



Fig. 10 Portiolo, palazzo di Ottavio I Gonzaga di Vescovato, facciata verso il giardino.

Fig. 11 Mantova, via Frattini 7, palazzo di Odoardo Valenti Gonzaga, cortile.

Fig. 12 Mantova, via Frattini 7, palazzo di Odoardo Valenti Gonzaga, particolare della facciata.

Fig. 13 Mantova, via Pomponazzo 23, palazzo di Benedetto Sordi, particolare della facciata.

Fig. 14 Mantova, via Pomponazzo 23, palazzo di Benedetto Sordi, cortile.

Fig. 15 Mantova, piazza Canossa 1, palazzo di Orazio e Louis Canossa, particolare della facciata.

«Un nuovo mecenate dei nostri tempi». Musica alla corte del duca cantante Carlo II Gonzaga-Nevers

Paola Besutti

Il ritorno a Mantova dell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* (*tav. 1*), grande tela di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, dipinta attorno al 1660 e riacquisita nel 2022 dal Palazzo Ducale¹, è divenuta occasione per rivolgere uno sguardo rinnovato e interdisciplinare su un periodo della parabola storica gonzaghesca tra i meno studiati, almeno sotto il profilo musicale.

Comprensibilmente, gli studi musicologici nel tempo si sono concentrati sul secolo e mezzo in cui, approssimativamente tra il 1480 e il 1630, Mantova è stata tra le capitali europee della musica, per slancio innovativo e per qualità degli artisti coinvolti. Rispetto alle fasi di fioritura della frottola con Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino, di maturazione del madrigale con Jacquet de Mantua e Giaches Wert, di ricerca musicale sacra con Giovanni Pierluigi da Palestrina, di diffusione del balletto per voci e strumenti con Giovanni Giacomo Gastoldi e di affermazione del madrigale rappresentativo e dell'opera in musica con Claudio Monteverdi, i decenni successivi sembrano confondersi nelle nebbie dell'ordinarietà di una corte in declino.

Eppure, lo studio sistematico del periodo compreso fra il saccheggio della città e la fine del ducato indipendente dei Gonzaga (1707) ha rivelato e continua a svelare aspetti musicali il cui interesse travalica la storia locale. Tra questi è da includere la passione non ordinaria del duca Carlo II Gonzaga-Nevers per la pratica personale del canto, che ha prodotto circolazione di musiche, carteggi e spettacoli, degni di ripetuti approfondimenti. In ambito musicale, durante il suo governo, oltre ad attività cortigiane consuete, sono documentabili, infatti, pratiche e iniziative non banali, che attestano il suo coinvolgimento diretto. In tale prospettiva, anche la presenza di strumenti musicali nel dipinto di Grechetto e nei suoi studi prepara-

¹ Sulle peripezie che hanno interessato il dipinto prima della riacquisizione da parte del Palazzo Ducale di Mantova, si rinvia a L'OCCASO 2023a.

tori, oltre che decrittabili secondo i codici iconografici correnti, possono essere letti sotto altre luci.

«Un nuovo mecenate dei nostri tempi»²

Rispetto agli anni bui, successivi al devastante sacco della città di Mantova (1630)³, durante il governo di Carlo II Gonzaga-Nevers, duca con pieni poteri dal 1647 al 1665, la vita musicale della corte tornò ad animarsi. Giudicato da alcuni storiografi governante non spregevole⁴, da altri invece «frivolo, gaudente sfrenato, scialacquatore impenitente»⁵, Carlo II fu comunque protettore d'artisti, d'attori, di musicisti ed egli stesso musicista e attore per diletto⁶, talvolta personalmente impegnato negli spazi teatrali di corte, avvolto in sontuosi abiti di scena⁷.

L'ingegno, che tutte le fonti sembrano riconoscergli, era stato favorito da una formazione poliedrica nei giochi d'arme, nelle lettere, nella musica, nel teatro e nel disegno, nel quale risulta eccellesse⁸. Tra tutte le discipline, la musica pare, però, quella da lui preferita per i propri passatempi. Il duca cantava con voce di baritono, esercitandosi, infatti, quasi quotidianamente e coinvolgendo la cerchia cortigiana a lui più vicina nella sua passione, talvolta non limitandosi all'esercizio privato, aspetto quest'ultimo sul quale è bene soffermarsi.

Tra i Gonzaga regnanti, molti prima di lui avevano praticato la musica con un impegno che andava oltre l'educazione ordinaria: Isabella d'Este Gonzaga cantava, suonava il liuto e il clavicordo, ebbe l'intenzione di imparare a suonare la cetra e la chitarra e si applicò all'apprendimento della viola; suo nipote, duca Guglielmo Gonzaga, componeva musica sacra e profana sotto la guida di Giaches de Wert e di Giovanni Pierluigi da Palestrina; il cardinale e duca Ferdinando Gonzaga scriveva versi e musica⁹. Nessuno di loro, tuttavia, arrivò a esibirsi come attore o come cantante su un palcoscenico, seppur interno alla corte. Anzi, secondo i protocolli del tempo, i predecessori di Carlo II furono schivi, riservando le proprie prestazioni ai più intimi

e, in qualche caso, celando i frutti del proprio cimento compositivo dietro un ammiccante anonimato, come fecero i duchi Guglielmo e Ferdinando. Carlo II che, come si diceva, era dedito al canto risulta invece direttamente impegnato in eventi, dei quali è rimasta memoria, certo parziale rispetto alle effettive realizzazioni. Della sua passione per il canto si ha esplicita e autorevole conferma sin dagli inizi degli anni Cinquanta.

Tra il 1652 e il 1653 il celebre soprano evirato Atto Melani ebbe infatti modo di ascoltare personalmente il duca. Fratello dei compositori Jacopo e Alessandro, Atto fu conosciuto non solo per le ottime qualità musicali, ma anche per le abilità diplomatiche e di informatore, che determinarono le sue fortune, ma anche le sventure dalle quali seppe sempre riaversi. Coinvolto fra Firenze, Parigi, Roma e varie corti europee in un fitto intreccio di intrighi, trattative matrimoniali, elezioni papali e imperiali, le sue sorti furono altalenanti, passando da momenti di altissima reputazione a repentine cadute e frequenti rinascite, culminanti con la nomina onorifica a protonotaro (protonotaio) apostolico da parte di papa Clemente IX, Giulio Rospigliosi, del quale, in qualità di assistente, aveva indirettamente favorito la nomina dopo un breve, ma controverso conclave¹⁰.

Carlo II aveva avuto modo di ascoltare Atto nel 1651 a Firenze, o forse già nel 1649 quando il cantante fu fra coloro che scortarono Anna de' Medici in un viaggio, con molte tappe, da Firenze verso la nuova residenza coniugale in Tirolo. Il duca di Mantova tentò, quindi, di averlo presso di sé almeno per un periodo estivo prolungato, ma invano. In seguito, dati i propri rapporti con la corte dei Medici, Melani forse prese parte alle sontuose feste mantovane di carnevale (1652) che Carlo II offrì ai fratelli della sua consorte, gli arciduchi d'Asburgo-Tirolo, Ferdinando Carlo con la sua sposa Anna de' Medici e Sigismondo Francesco¹¹. Per l'occasione, vennero tra l'altro rappresentati: una «Comedia [...] da i Comici» (Palazzo Ducale, 3 febbraio prima di cena)¹²; un ballo dei dottori in casa di Ottavio Gonzaga¹³; la *Festa de fuochi in acqua* (Lago superiore)¹⁴; il *Balletto delle stelle* in quattro scene, ideato da Angelo Tarachia e danzato dall'arciduchessa Isabella

² Carlo II viene così definito da un musicista nella lettera adulatoria con la quale egli accompagna l'invio di proprie composizioni da Roma: ASMn, AG, b. 1044, Roma, 16 dicembre 1656, Antonio Francesco Tenaglia a Carlo II Gonzaga-Nevers; documento edito in BESUTTI 1994, p. 159.

³ Per la vasta bibliografia sul saccheggio di Mantova si veda TAMALIO 1999, *ad indicem*.

⁴ ARRIGHI 1859-1860, p. 325.

⁵ QUAZZA 1933, pp. 217-219: «Dal lato artistico non si può però dimenticare che questo duca, riordinato quanto era scampato allo scempio del 1630, cercò di ricostruire la celebre galleria e fu protettore di artisti».

⁶ Il carteggio relativo a questa vicenda è edito in BESUTTI 1994; successivamente approfondito in BESUTTI 2009.

⁷ Per le fonti relative alla presenza di abiti di scena nel guardaroba ducale si rinvia a PICCINELLI 2011, p. 35.

⁸ Per i riferimenti bio-bibliografici su questi aspetti si veda PICCINELLI 2011, p. 36.

⁹ Un compendio di queste informazioni e altri riferimenti bibliografici sono offerti in BESUTTI 2002b. Per specifici approfondimenti su Ferdinando Gonzaga si rinvia a BESUTTI 2023; BESUTTI 2024, pp. 379-399.

¹⁰ ASMn, AG, b. 554, fasc. 1653, Atto Melani. Su Melani si veda almeno, anche per altra bibliografia: LAMAR WEAVER 1977; NESTOLA 2009, *ad vocem*; FREITAS 2009. Negli anni, Melani inviò resoconti epistolari a Carlo II da Firenze, Innsbruck, Ratisbona, Ferrara, Roma, Parigi e Marsiglia. Gli intrighi relativi al conclave del 1667 sono stati oggetto del romanzo di MONALDI, SORTI 2016, basato su un manoscritto di Melani stesso, conservato alla Biblioteca del Senato di Parigi.

¹¹ FESTE CELEBRATE IN MANTOVA 1652 (dedica datata 20 febbraio); la descrizione è menzionata in SARTORI 1990-1993, scheda 10078; per approfondimenti e altre fonti si rinvia a BESUTTI 1999, pp. 12-14, 29-31.

¹² FESTE CELEBRATE IN MANTOVA 1652, p. 9.

¹³ Ivi, pp. 10-11; otto danzatori in toga si fingono dottori, dissertano con i fiumi Eno e Mincio e poi danzano svestendo le toghe.

¹⁴ Per le fonti si veda BESUTTI 1999, pp. 29-30.

Clara d'Asburgo-Tirolo Gonzaga (Sala del castello, attrezzata con scena)¹⁵; la *Niobe* introduzione alla *Festa della barriera* (Teatro grande, 15 febbraio) con musiche di Alessandro Leardini maestro di cappella di Carlo II, testo dell'introduzione del senatore Diamante Gabrielli, apparati di Giovanni Francesco Carini Motta, concertazione di Pio Enea Obizzi, definito «tramontana de' Principi per le azzioni [sic] Cavaleresche»¹⁶; la *Festa dell'Ascensa* celebrata fuori tempo per adorare la reliquia del preziosissimo Sangue di Cristo (basilica di Sant'Andrea)¹⁷; la *Festa del combattimento a cavallo dei mostri* (Piazza castello, 21 febbraio) con musiche di Leardini su testo di Annibale Lanzoni, apparati di Gasparo Vigarani ingegnere del duca di Modena e concertazione di Obizzi¹⁸; e la favola drammatica *Theti* (Teatro grande, 24 febbraio) con musiche di Antonio Bertali e Leardini su libretto di Gabrielli¹⁹.

In quei giorni, come era frequente per l'epoca, Carlo II comparve nelle vesti di «primo mantentore» nella *Festa della barriera*. Tra gli interpreti degli eventi musicali figuravano due fratelli Melani, forse lo stesso Atto, insieme con Antonio Panni, Stefano Pompeo e (Girolamo?) Magni²⁰. Certo è che Atto, in quell'occasione o in un altro suo passaggio per Mantova, ben conobbe il Teatro grande²¹ e il Teatrino di corte. Nel maggio 1653 da Innsbruck, dove era appena giunto, parlando del locale nuovo teatro e dell'opera di Antonio Cesti, che si andava colà preparando per festeggiare la nascita dell'erede ducale di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, Melani accennò ai progressi nel canto di Carlo II:

Il Serenissimo Arciduca [Ferdinando Carlo d'Asburgo-Tirolo] mi addimandò subito di Vostra Altezza Serenissima [Carlo II Gonzaga-Nevers] e mi disse che l'aspettava con sicurezza e veramente ne mostra gran desiderio perché l'opera che è per farsi è tutta fondata sopra la nascita del Serenissimo Principe figlio di Vostra Altezza Serenissima [Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, nato il 31 agosto 1652], le parole sono appunto come ella mi disse, e per ora voglio procurare di mandarle qui annesso l'argomento per servirla a suo tempo della medesima; la musica è del padre [Antonio] Cesti e non è cattiva²². I recitanti sono Monello [D. Filippo Bombaglia o Bompaglia, soprano evirato], D. Giulio Cesare di Bologna, i musici di Sua Altezza, e tra gli altri il sig. [Antonio Maria] Viviani. Il teatro [di

Innsbruck] è poco più grande di quei di Venetia; le scene sono a quella maniera, ma giuro a Vostra Altezza che mi piacquer più quelle del suo Teatrino. *Questa Serenissima* [Anna de' Medici] ha il corpo grosso [per la gravidanza] ma non tanto quanto si diceva; aspetta di momento l'ora fatale e con intrepidezza si dispone a soffrire il malo che non puote esser mai tanto che non lo superi la Natura. Mi addimandò come Vostra Altezza aveva fatto profitto nel cantare et io le risposi, che l'havevo trovata ad un segno che haveria potuto far un concerto con Sua Altezza. Anche il Serenissimo Arciduca si è dato alla musica, e sa fare alcune sonate sopra il cimbalo e la viola, li piace assai Monello nel cantare, ed il padre Cesti è il suo Dio della musica sì che l'Anglesi [Domenico, organista e compositore] che sperava haver ad essere il favorito e il maestro maggiore, è molto afflitto di vedersi lontano dalla sua speranza e se non fa qualche cosa con le sue chiachiere credo che con il restante farà poco. Si farà la prima opera nel mese di Agosto per che il teatro è molto indietro e se ne farà poi anche un'altra per la nascita di questo Principe; e pensa Sua Altezza di fare una festa a cavallo et un'altra di fuochi in un certo lago qui vicino²³, si che volendo Vostra Altezza potrà nel suo ritorno di Casale essere in tempo a veder queste feste, ed io prego Iddio che l'inspiri a venire per che il vedere e servir Vostra Altezza personalmente sarà la maggior fortuna che io possa avere in questa e ogn'altra parte [...]²⁴.

Questa lettera molto gustosa, e nota solo in parte, è rilevante sotto molti profili. Anzitutto conferma non solo che Melani aveva avuto modo di ascoltare e valutare Carlo II nella pratica del canto, ma anche che questi aveva cantato per la cognata Anna de' Medici, forse proprio nel febbraio 1652, quando sia Atto sia l'arciduchessa si trovavano a Mantova, o prima, quando Carlo II aveva fatto visita ai cognati. Letto non accuratamente, il documento in passato ha fatto erroneamente ipotizzare che il duca si fosse esibito con Melani²⁵, quando, invece, il soprano afferma non senza cortigiana piaggeria che, per i progressi fatti, avrebbe potuto cantare con il duca («[Io, Atto] haveria potuto fare un concerto con S.A.»). La lettera, insieme a quelle delle settimane successive, mostra il grado di misurata confidenza con cui il cantante si rivolgeva a Carlo II e, nel porgere dettagli sui teatri, sui musicisti e sui cantanti, conferma indirettamente gli interessi, la curiosità e anche la familiarità del duca con le materie di musica e di spettacolo. Dalle lettere di quei giorni si apprende, fra l'altro, che per sistemare i clavicembali della corte tirolese era stato

¹⁵ FESTE CELEBRATE IN MANTOVA 1652, pp. 22-34, in cui vengono riportati i versi.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36; altre fonti sono compendiate in BESUTTI 1999, pp. 30-31.

¹⁷ Ivi, pp. 43-44.

¹⁸ Ivi, pp. 44-52.

¹⁹ 'THETI' FAVOLA DRAMMATICA 1652; il libretto è menzionato in SARTORI 1990-1993, scheda 23117; l'opera era già stata rappresentata a Venezia: SEIFERT 2001.

²⁰ Per le fonti si rinvia a MONALDINI 2000, pp. 49-50.

²¹ Sulle ristrutturazioni dei teatri e degli spazi di corte si veda PICCINELLI 2011, pp. 36-38.

²² Si tratta dell'opera *Cesare amante di Cleopatra*, di Antonio Cesti su libretto di Dario Varotari, che verrà rappresentata nel nuovo teatro di Innsbruck solo il 4 gennaio 1654 e ripresa in forma parziale il 5 luglio 1654 per il duca Carlo II in visita a Innsbruck con la consorte arciduchessa Isabella Clara; per il debutto veneziano dell'opera si rinvia a BADOLATO 2023.

²³ Anna de' Medici, figlia di Cosimo II de' Medici e sposa (1646) di Ferdinando Carlo d'Asburgo-Tirolo, partorì la sua prima figlia, Claudia Felicita, il 30 maggio 1653; la nascita di una femmina ridimensionò il programma dei festeggiamenti, come esplicitamente confermato in ASMn, AG, b. 554, Innsbruck, 2 giugno 1653, Atto Melani a Carlo II Gonzaga-Nevers: «Voleva Sua Altezza [Ferdinando Carlo d'Asburgo-Tirolo] fare una festa a cavallo e un'altra di fuochi come già scrissi a Vostra Altezza, ma per non essere stato maschio io credo che non si faranno altre feste che questa prima et un'altra commedia in musica»; in seguito nacquero altre due figlie femmine.

²⁴ ASMn, AG, b. 554, Innsbruck, 25 maggio 1653, Atto Melani a Carlo II Gonzaga-Nevers in Casale; la lettera è parzialmente edita in SEIFERT 2003, pp. 17-18, la sezione qui evidenziata in corsivo è esclusa dalla trascrizione di Seifert.

²⁵ CIRANI 2004, p. 178.

inviato da Mantova un frate esperto in simili lavori. La citata epistola accenna al fatto che lo stesso arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo-Tirolo aveva iniziato a praticare la musica strumentale, ma dai toni si comprende come questo fosse per lui uno dai tanti passatempi: per il duca di Mantova, invece, non era così.

«Goder l'honore di inviare una cantata in baritono»

Sin dal 1649, quindi poco dopo l'inizio del proprio governo ducale, Carlo II aveva affidato la direzione della cappella musicale al compositore urbinato Alessandro Leardini²⁶, già attivo nei teatri veneziani. A lui si deve la composizione della tragicommedia *Psiche* su libretto di Diamante Gabrielli, rappresentata per festeggiare le nozze del duca stesso con l'arciduchessa Isabella Clara d'Asburgo-Tirolo (ottobre 1649)²⁷. Dopo quella data, di Leardini non si hanno altre notizie e non è ancora chiaro chi affiancasse Carlo II nella pratica musicale personale. Certo è che, mentre la sua fama di mecenate e di «fautor unico de letterati» si propagava²⁸, egli continuò a praticare il canto. Lo attesta un interessante carteggio, che documenta il fitto invio di cantate da Roma, indirizzate proprio a lui come interprete, che dettaglia indirettamente le sue caratteristiche vocali e preferenze stilistiche.

La spedizione di brani vocali, che ebbe inizio nell'estate 1655²⁹, si protrasse almeno sino al 1658 e vide coinvolti il segretario di stato Angelo Tarachia e l'abate Francesco Tinti, residente a Roma. Iniziata forse come blanda forma di omaggio, data la non comune passione del duca l'attività finì per impegnare i due funzionari con ritmi sempre più serrati e con ricerche specifiche, al punto che si dovette assoldare a Roma un segretario che fosse anche copista di musica³⁰. Rinviando per la lettura integrale delle lettere a precedenti studi³¹, si consideri che, non senza

affanno, almeno un brano vocale – «cantata», aria, canzone, canzonetta, serenata, lamento –, nuovo o «non fatto di fresco»³², veniva spedito da Roma a Mantova con ogni posta settimanale ordinaria³³.

Il carteggio, ricco di interessanti implicazioni, esplicita anzitutto il registro vocale del duca. Il residente Tinti, infatti, dopo le prime spedizioni, non ancora ben orientate, sapeva di dover cercare brani per la voce di baritono, o almeno adattabili a essa. Non senza preoccupazione, scrivendo a Tarachia, in un caso egli precisò che la «cantata» inviata era «in baritono ancorché sia nella chiave del basso e per l'avvenire mi ingegnerò d'haverne anche più aggiustate al cenno che ella mi ha dato»³⁴. I funzionari implicati nella ricerca di musiche adatte alla voce e al gusto del duca talvolta ricevevano esplicite conferme, che meglio li indirizzavano:

Ha cantato S.A. [Carlo II Gonzaga-Nevers] la canzone a due e gli è piaciuta, facendola anco sentire a me [Angelo Tarachia]. Mi fe' soggiungere a V.S.Ill.ma [Francesco Tinti] che le due sopra la nascita di Cristo e quella che dice *Ogni cosa qua giù trapassa in breve* sono di sua pienissima sodisfazione e le canta tutto il giorno onde l'osservare il loro stile sarebbe un incontrar il suo gusto al maggior segno. Vorrebbe una cantata grave e sostenuta in lontananza. Io ne farò le parole [...]³⁵.

Questa missiva, oltre a confermare il diretto impegno performativo del duca anche in *ensemble*, in duo in questo caso, apre ulteriori scenari e possibili temi di approfondimento. Anzitutto, viene ulteriormente confermato l'impegno di Tarachia come autore di testi per musica³⁶, in secondo luogo, la menzione esplicita di un incipit letterario (*Ogni cosa qua giù trapassa in breve*) pone la questione dell'identificazione di brani eventualmente ancor'oggi reperibili. A tal proposito, il carteggio nel suo complesso attesta una quarantina di incipit, in alcuni casi coin-

²⁶ Per una sintesi bio-bibliografica su Leardini si rinvia a PERETTI 2005, *ad vocem*.

²⁷ PSICHE 1649, libretto di Diamante Gabrielli, musica di Alessandro Leardini; il libretto è censito in SARTORI 1990-1993, scheda 19282; caso assai raro, dell'opera si conserva la partitura: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, mss it., cl. IV, 378; per approfondimenti si rinvia a MONTEROSSO VACCHELLI 1973; il contesto festivo di rappresentazione è approfondito in BESUTTI 1999, pp. 28-29.

²⁸ ASMn, AG, b. 1041, Roma, 10 febbraio 1650, Athanasius Kircher a Carlo II Gonzaga-Nevers: «Ho finito l'opera intitolata *Ars magna consoni et dissoni overo Musurgia Universalis*, et considerando V. A. come patrono e fautor unico de letterati, non ho voluto mancare della mia parte con questo picciolo dono [...]: la lettera è edita in BESUTTI 1994, p. 149.

²⁹ ASMn, AG, b. 1043, Roma, 3 luglio 1655, abate Francesco Tinti ad Angelo Tarachia: «Continuo a goder l'honore di inviare a V.S.Ill.ma un'aria che è stata qua [a Roma] tenuta per molto bella. Supplico la benignità di V.S.Ill.ma degnarsi presentarla all'A.S. quando la stimi al proposito che gliene porterò singularissime obbligazioni [...]; il documento è edito in BESUTTI 1994, p. 149.

³⁰ ASMn, AG, b. 1044, Roma, 8 gennaio 1656, Francesco Tinti a Carlo II Gonzaga: «D. Sebastiano Veronici chierico da Corinaldo nella Marca; lo serve da marzo 1655 per aiutare a scrivere et copia di musica [...]; documento edito in BESUTTI 1994, p. 152.

³¹ BESUTTI 1994; BESUTTI 2009.

³² ASMn, AG, b. 1045, Roma, 14 settembre 1656, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia; documento edito in BESUTTI 1994, p. 139; la peste rallentava il lavoro anche dei musicisti.

³³ ASMn, AG, b. 1043, Roma, 31 agosto 1655, abate Francesco Tinti ad Angelo Tarachia: «Io continuo intanto a inviarle le cantate per l'A.S. e dalli 26 luglio che cominciai a mandarle adirittura costà et a scrivere ho poi continuato ogni ordinario»; lettera edita in BESUTTI 1994, p. 150.

³⁴ ASMn, AG, b. 1043, Roma, 17 luglio 1655, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia; ancora più circostanziata è la richiesta contenuta in ASMn, AG, b. 1043, Roma, 24 luglio 1655, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia: «Vedo nell'humanissima lettera di V.S.Ill.ma del 13 che anche nelle maggiori occupationi vuole honorarmi dell'avviso che le fosse giunta la 2a arietta. Hoggi ne mando un'altra che mi persuado accomodata alla voce del Ser.mo Princ. V.S.Ill.ma mi obbligherà sempre più quando mi accenni se doveranno essere in corde più alte o più basse di questa et se in questa chiave del basso nella 4a quarta riga o nell'altra della terza o pur del tenore [...]; documenti editi in BESUTTI 1994, pp. 149-150.

³⁵ ASMn, AG, b. 2798, Mantova, 22 gennaio 1656, Angelo Tarachia a Francesco Tinti; documento edito in BESUTTI 1994, p. 153.

³⁶ Sull'impegno letterario di Tarachia si rinvia, anche per altra bibliografia, a BESUTTI 1994, pp. 147-148.

cidenti con testi circolanti in quegli anni, il che non è sufficiente per affermare che si trattasse proprio dei brani indirizzati al duca³⁷. A titolo esemplificativo, si consideri la cantata di Giovanni Francesco Marcorelli, *Che legge è questa o Dei*, inviata a Mantova e ora irreperibile: l'incipit testuale presenta forti analogie con quello della cantata di Giacomo Carissimi per soprano *Che legge è questa o Dio*, ancora reperibile³⁸, tuttavia l'identificazione di Marcorelli quale autore esclude che il brano inviato a Carlo II fosse quello composto da Carissimi, tuttalpiù contemporaneo e poeticamente affine. Diversamente, l'incipit della cantata per la lontananza, *Lungi dalla sua Clori*, sempre inviata da Roma, coincide con quello di un brano adespoto per voce e basso continuo, conservato a Madrid, il che lo rende degno di considerazione³⁹.

Nella totalità dei testi menzionati, tuttavia, manca una prova definitiva, che attesti con certezza il loro utilizzo da parte del duca, sebbene sussistano indizi promettenti. L'esordio testuale del brano *Amor s'io mi querelo*, ricevuto a Mantova, coincide con quello di una cantata di Luigi Rossi⁴⁰. L'incipit della cantata *Piangete occhi piangete* corrisponde con quello di una cantata per soprano e basso continuo di Alessandro Stradella⁴¹. Il testo della cantata *O care a gl'occhi miei pompe funeste* potrebbe essere attribuito a Giovan Battista Fusconi, attestando così la circolazione dei testi poetici fra diversi ambienti⁴². In assenza di ulteriori informazioni sulle caratteristiche musicali delle composizioni o, addirittura, di qualche segno rivelatore sui manoscritti, al momento non sarebbe possibile programmare un concerto con musiche certamente intonate da Carlo II, però, grazie ai sempre maggiori progressi della ricerca sui repertori vocali da camera del Seicento, si potrebbe almeno selezionare e presentare una silloge di cantate romane affini per periodo, contesto compositivo e veste poetica.

Il gioco della ricerca di attribuzioni ed eventuali sopravvivenze si intreccia con la rosa di compositori attivi a Roma, nominati a vario titolo nel carteggio fra Tinti e Tarachia, anche per valutarne l'eventuale disponibilità al trasferimento e l'assunzione a Mantova. Dai giudizi espressi dal residente Tinti si ricava che Giovanni Bicilli, «soggetto raro in recitativo, et arie»⁴³, fosse anche a Mantova il preferito per

il suo talento nel comporre cantate che, per tessitura vocale e per «naturalità», erano «nello stile» gradito dal duca⁴⁴:

[...] se potesse veramente haverli costì [a Mantova] il Bicilli credo che il Ser.mo Princ. haverebbe tutte le soddisfazioni perché è soggetto raro in recitativo et arie et li suoi oratorij sono qua [a Roma] stimati li migliori [...]. Altri soggetti di sua esquisitezza non vi sono almeno liberi [...] et alcuni solamente buoni in stile ecclesiastico [...] peccano in comporre difficile et lontano da una certa naturalità che a quello che vedo piace solamente a S.A.⁴⁵

Bicilli, sposato, godeva a Roma di una posizione assai solida⁴⁶, che avrebbe abbandonato solo in cambio di condizioni economiche equivalenti (cento ducati al mese), non sostenibili dalle casse mantovane⁴⁷. La mancata assunzione non interruppe l'invio di sue composizioni a Mantova, né impedì che egli assumesse l'incarico di istruire a Roma, a spese di Carlo II, l'eunuco francese «monsù Pietro Valentino», tenendolo eccezionalmente presso di sé, affidandolo agli insegnamenti anche di altri membri della propria famiglia e facendolo esibire davanti ai cardinali Antonio Barberini e Flavio Chigi⁴⁸. Il suo impegno gli valse anche la raccomandazione (1657) da parte di Carlo II al principe Marcantonio II Borghese per l'affidamento delle litanie del sabato nella cappella di papa Paolo V in Santa Maria Maggiore, incarico nel frattempo affidato a Stefano Fabbri⁴⁹.

Sempre secondo il parere del residente mantovano, Giacomo Carissimi era l'unico comparabile a Bicilli per la sua versatilità. Antimo Liberati, stimato a Roma tra i migliori, veniva invece collocato a un gradino molto inferiore per il fatto di essere «più cantore che compositore»⁵⁰. Anche Antonio Francesco Tenaglia era poco apprezzato dall'emissario mantovano per il suo «comporre diffi-

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Su Bicilli si rinvia a MORELLI 1991, in particolare pp. 37-56.

⁴⁷ Cfr. nota 43. Sulle opportunità economiche e professionali offerte ai musicisti dalla città di Roma, rispetto ad altri centri italiani, si veda BESUTTI 2007 e BESUTTI 2009, *passim*.

⁴⁸ BERLOTTI [1890b], p. 109; BESUTTI 1994, p. 162. Per l'analogo e interessante caso della formazione (1680-1683) a Roma della cantatrice Paola Amica (Amico), a spese del duca Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, si rinvia a BESUTTI 2009, pp. 25-30.

⁴⁹ ASMn, AG, b. 1046, Roma, 15 settembre 1657, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia; documento edito in BESUTTI 1994, p. 161: «Il s. [Giovanni] Bicilli le fa humilissima riverenza con hoggi presentare a Ser. P.ne. L'aggiunta serenata da lui ultimamente composta et aggiustata nella parte del baritono alla voce di S.A. Quando giunse la lettera con la quale l'A.S. lo raccomandò al S. Princ. Borghese [Marcantonio II] per le letanie del sabato all'insigne cappella della S. Sant. Di Paolo V a S.ta Maria Maggiore, il S. Princ. l'haveva già conferta a Stefano Fabbri [...]».

⁵⁰ Cfr. nota 43.

³⁷ Un indice dei brani menzionati nel carteggio è offerto in BESUTTI 1994, pp. 165-166.

³⁸ CARISSIMI 1951, p. 29.

³⁹ Madrid, Biblioteca Nacional, ms 2246, f. 131.

⁴⁰ London, British Library, ms Harley 1501, f. 58b; Roma, Biblioteca Casanatense, Fondo Baini, ms 2467.10.

⁴¹ Napoli, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "San Pietro a Majella", ms 33.5.16.4.

⁴² FUSCONI 1627, p. 27; sulla raccolta si veda CONRIERI 2017.

⁴³ ASMn, AG, b. 1043, Roma, 6 novembre 1655, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia; documento edito in BESUTTI 1994, pp. 150-151.

cile et lontano da una certa naturalezza»⁵¹. Il giovane Ercole Pastorelli, futuro organista in San Luigi dei Francesi (1658)⁵², veniva considerato assai promettente e buon accompagnatore di canto al clavicembalo⁵³.

L'abate Tinti aveva, inoltre, buona conoscenza dell'ambiente ferrarese il che lo portò a caldeggiare l'assunzione di Giuseppe Tricarico, allora a Ferrara⁵⁴; non si può escludere il suo indiretto apporto anche nell'assunzione a Mantova (1658) del faentino padre francescano Andrea Mattioli, «che stava a Ferrara»⁵⁵, raccomandato dal legato pontificio Carlo Pio di Savoia⁵⁶.

Mattioli, la cui attività si estese anche negli anni del successivo ducato di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, si era fatto apprezzare da Carlo II già nel 1656: «Ha S.A. preso alla sua servitù un tal padre don Andrea Mattioli che stava a Ferrara, huomo di soddisfazione sua per la musica havendole composto una comedia di tutto suo gusto»⁵⁷. Il suo ingresso nei ruoli ducali colmava la «carenza di soggetti eminenti»⁵⁸ sino ad allora lamentata a corte. Il compositore potrebbe aver contribuito a un progetto musicale inconsueto, promosso qualche mese prima da Carlo II (gennaio 1656), consistente nella realizzazione di una non meglio precisata «comedia musicale» alla quale il duca stesso doveva prendere parte come interprete, affiancato da cortigiani, non si sa quanto entusiasti, che «non conoscevano note»:

La canzona spirituale che si canterà quando un trattenimento di una comedia musicale che mettiamo in piedi all'improvviso possa darcene comodo. Sarà cantata da S.A. e suoi cavalieri e la spero di riuscita. Il cavalier principe di S. Gregorio ch'è intendente in simili faccende potrà riferirle come rieschino in musica cantori senza saper note [...]»⁵⁹.

Su altre *performances* ducali in scena si hanno maggiori dettagli. Il 26 e 28 maggio 1659, ovvero il lunedì e il mercoledì successivi alla festa dell'Ascensione (giovedì 22 maggio)⁶⁰, il duca cantò la parte di Alessandro il Grande nell'opera in

⁵¹ Ibidem.

⁵² LIONNET 1985, I, p. 85.

⁵³ ASMn, AG, b. 1043, Roma, 27 novembre 1655, Francesco Tinti ad Angelo Tarachia; documento edito in BESUTTI 1994, p. 151.

⁵⁴ Sui rapporti fra Mantova e la famiglia Tricarico si veda BESUTTI 2002.

⁵⁵ ASMn, AG, b. 2798, Mantova, 18 marzo 1656, Angelo Tarachia a Francesco Tinti; il documento è edito in BESUTTI 1994, p. 155.

⁵⁶ ASMn, A.G., b. 1275, Ferrara, 26 gennaio 1656, cardinale Carlo Pio di Savoia a Carlo II Gonzaga-Nevers. Per un compendio bio-bibliografico su Mattioli si rinvia a MONALDINI 2008, *ad vocem*.

⁵⁷ ASMn, AG, b. 2798, Mantova, 18 marzo 1656, Angelo Tarachia a Francesco Tinti; documento edito in BESUTTI 1994, p. 155.

⁵⁸ Cfr. nota 43.

⁵⁹ ASMn, AG, b. 2798, Mantova, 4 febbraio 1656, Angelo Tarachia a Francesco Tinti; documento edito in BESUTTI 1994, p. 153, e commentato a p. 146.

⁶⁰ Per approfondimenti su questa festività si rinvia a CAPUZZO 1999.

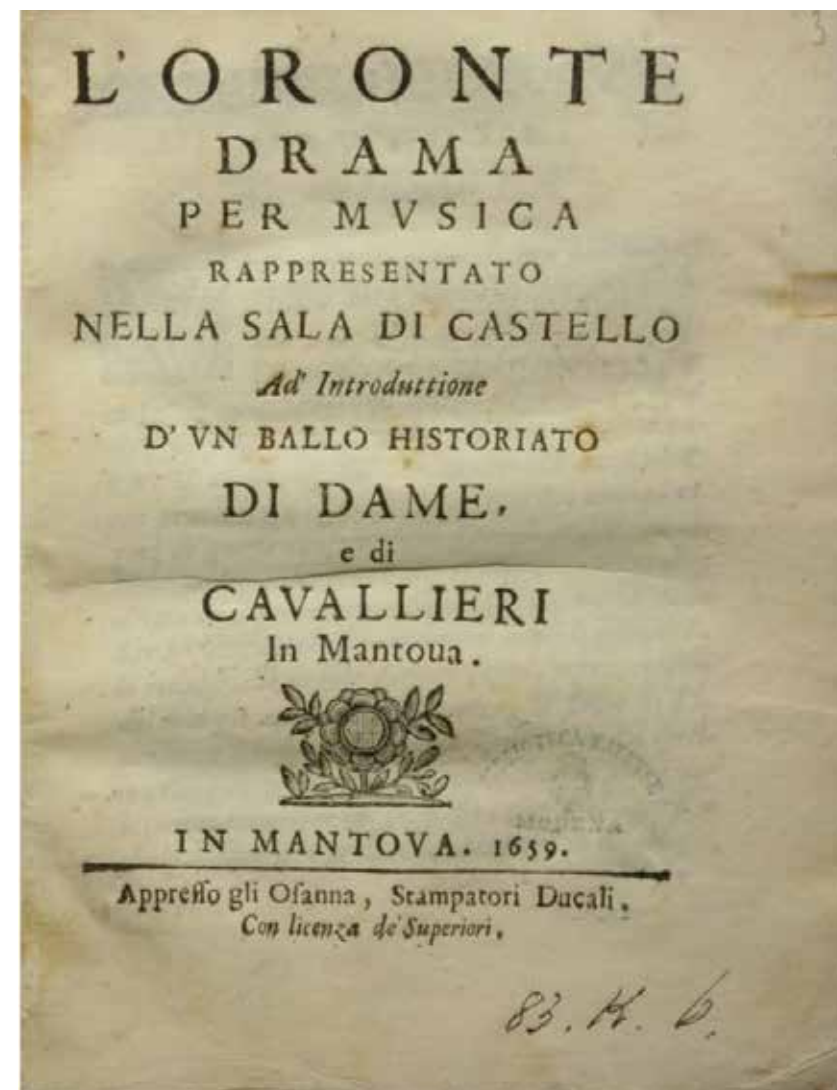


Fig. 1 *L'Oronte. Drama per musica rappresentato nella Sala [di Troia] del Castello, 1659, frontespizio.*

tre atti *L'Oronte*, su libretto di Lanzoni e con musiche verosimilmente di Mattioli, rappresentata nella sala di Troia del Palazzo Ducale, come introduzione a un gran ballo di ventiquattro tra cavalieri e dame (*fig. 1*)⁶¹. Il personaggio di Alessandro compare per la prima volta all'inizio della settima scena del primo atto in un recitativo a due con la regina delle Amazzoni, Talestri, da lui amata, che definisce Alessandro stesso (Carlo II) «alto Monarca» al quale tutti devono cedere, compreso il fiume «Termodonte altero»⁶². L'intera scena ottava è occupata dall'aria in cui il condottiero confessa a sé stesso l'amore per Talestri:

Ella parte, ed' io non sò
Del mio core, ahì, che sarà,
Mà che? forse Amor potrà
Ciò che in me gloria non può?
Amerò [,]
Vostri rai luci gradite,
V'amerò senza ferite.

Ella parte, e resta in me
Vivo il foco, onde morrò;
Ma che? Forse Amor si fè
Di me Donno⁶³, e 'l soffrirò?
Amerò [,]
Tua beltà, dolce contento,
L'amerò senza tormento.

Ella parte, ed'io non più
Respirar l'aure potrò,
Ma che? forse, Amor, che fù
Da me vinto, adorerò?
Amerò,
Occhi miei, vostro splendore,
L'amerò senza rossore⁶⁴.

⁶¹ L'ORONTE 1659; il libretto: è menzionato in ASMn, Documenti patrii raccolti da Carlo D'Arco, b. 48, c. 257; è censito in SARTORI 1990-1993, scheda 17528; è citato in BESUTTI 1989, p. 50; ora è riprodotto in <http://corago.unibo.it/eseplare/7ACB003192/DPC0000181> (ultimo accesso 30 giugno 2024); il libretto stesso non riporta né il nome del librettista, ricavabile da altre fonti, né quello dell'autore delle musiche (irreperibili), che verosimilmente fu Andrea Mattioli. Due anni prima (1657) un'altra opera intitolata *Oronte* era stata rappresentata a Monaco per le altezze elettorali Baviera, ma il contenuto era diverso e lontano dal mito delle Amazzoni; cfr. SARTORI 1990-1993, scheda 17527; per le riproduzioni del libretto si rinvia <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0031983>.

⁶² L'ORONTE 1659, pp. 19-20.

⁶³ «Donno»: signore, padrone.

⁶⁴ L'ORONTE 1659, pp. 21-22.

Dunque, Carlo II, solo in scena, canta un'aria amorosa che, nel gioco cortigiano, si immagina rivolta alla propria sposa, arciduchessa Isabella Clara, ispiratrice della storia tratta da *Le Cassandre* di Gautier de Costes de la Calprenède⁶⁵, adattata in versi per musica da Lanzoni. L'arciduchessa stessa danzò in scena alla fine del primo atto in un balletto a sei con moresca «con spade ignude» e nel gran ballo successivo all'opera, sul piano della sala⁶⁶. La scelta del soggetto potrebbe alludere all'amore illecito per Margherita della Rovere, apertamente esibito da Carlo II che, come Alessandro nella narrazione, avrebbe dovuto essere interrotto per la ragion di Stato⁶⁷. Non si può escludere anche l'allusione all'accrescimento di una discendenza eroica per la casata, considerando che le Amazzoni sceglievano di accoppiarsi con gli uomini più forti e più potenti per rafforzare il loro potere matriarcale. Il tema delle Amazzoni fu molto vicino anche all'imperatrice Eleonora Gonzaga-Nevers, sorella di Carlo II, che propiziò scritti e azioni per asserire la parità femminile anche nei ruoli di governo⁶⁸. Il valore e la saggezza di Alessandro/Carlo II vanno, comunque, letti sullo sfondo degli avvenimenti politici di quei mesi, che vedevano il duca in pericoloso equilibrio fra l'Impero e la Francia e dunque bisognoso di sostegno.

Il personaggio di Alessandro comparirà nuovamente nel secondo atto alla scena dodicesima con l'aria «Frà l'amor, frà la virtù, / stà confuso il mio pensiero»⁶⁹, alla tredicesima con il recitativo «Verrò dove t'è, / Bellissima Reina», al quale il fiume Termodonte risponde appellandolo «Semideo»; l'aria di Alessandro «Del mio rio l'argentea fede», cantata sulla imbarcazione d'oro che scivola verso l'amata, conclude la scena e il secondo atto. Egli compare nuovamente nel terzo atto alle scene terza e nona⁷⁰ in cui, giunto nel regno di Temiscire (Temiscite), Alessandro cerca di comprendere se il proprio amore per la regina Talestri sia ricambiato; nelle quattro scene conclusive (decima, undicesima, dodicesima e tredicesima) egli è sempre presente e dipana gli eventi con atti di saggezza, propiziando la riconciliazione fra Talestri e Oronte. Carlo II dimostrerà il proprio legame con la figura di Alessandro Magno anche negli anni successivi, quando tentò invano di acquisire a qualsiasi prezzo un quadro di autore ignoto raffigurante proprio il condottiero macedone⁷¹.

⁶⁵ DE COSTES DE LA CALPRENÈDE 1642-1645.

⁶⁶ L'ORONTE 1659, p. 3: «Il Soggetto mi fù dalla Ser.ma Arciduchessa additato nelle Cassandre. Io ridussi alle regole quanto seppi, intrecciativi del mio gli amori d'Alessandro, le follie di Fenizia, e l'insidie d'Ariobarzane. Chi fa quello, che può. E chi scrive quello, che sa, altro debito non riconosce in se stesso, che d'obbligarsi à chi lo compatisce, e di compatire chi lo disobbliga».

⁶⁷ Sull'arciduchessa Isabella Clara d'Asburgo e i suoi amori in risposta ai comportamenti del coniuge, si veda TAMALIO 2004, *ad vocem*. Per la contestualizzazione del libretto mantovano all'interno del fortunato tema delle Amazzoni, si rinvia a GARAVAGLIA 2015.

⁶⁸ GARAVAGLIA 2015, pp. 167-172.

⁶⁹ L'ORONTE 1659, p. 44.

⁷⁰ Ivi, p. 65.

⁷¹ PICCINELLI 2011, p. 53.

Attualmente nella sala di Troia, nella quale, come si diceva, l'opera fu rappresentata, è esposto un rilievo antico, parte di un sarcofago, recante una *Amazzonomachia*, che al tempo di Carlo II era murato sull'architrave della porta posta tra la galleria dei Mesi e la sala di Troia stessa, così come documentato da un disegno di Ippolito Andreasi detto l'Andreasino⁷²; il che accresce il gioco delle possibili consonanze fra luoghi, soggetti letterari e musicali.

Dalla descrizione di un inviato della corte di Parma⁷³, si apprendono i nomi di gran parte degli interpreti, tutti maschi:

Alessandro il Grande Rè de Macedoni	duca Carlo II Gonzaga-Nevers, baritono
Ariobarzane	signor Casimatti [cantante o dilettante]
Eurimene Cavaliere di Alessandro	?
Fileno soldato	signor segretario [Girolamo] Magno (Magni)
Talestri Reina delle Amazzoni	musico castrato
Hippolita Amazzone confidente di Talestri	musico castrato
Fenitia Amazzone pazza	musico castrato
Termodonte fiume nel Regno delle Amazzoni	?
Oronte Principe de' Messageti	marchese [Ippolito] Bentivoglio
Dorillo servo d'Oronte	marchese [Annibale] Lanzone [<i>sic</i>]
Amore Prologo	?
Sdegno Prologo	?
Gelosia Prologo	?
Costanza Prologo	?

Il che attesta, ancora una volta, la pratica di far interagire in scena musicisti non professionisti con cantanti professionisti. Viene inoltre documentato lo sfarzo dei costumi e in particolare quello del duca Carlo II «color di fuoco e argento», e quello del marchese Bentivoglio «nero e argento», entrambi «sì ricchi e sontuosi, che certo confesso non viddi di simili»⁷⁴. Per l'occasione la sala di Troia del Palazzo fu dotata di palchetti, di una scena rialzata, collegata al piano della sala da due gradinate che circondavano gli strumentisti, e di macchine per le mutazioni di scena: date le dimensioni della sala stessa, relativamente contenute, il numero degli spettatori doveva essere limitato ai palchetti rialzati. Il successore, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, dal 1672 utilizzerà la sala di Troia per l'esecuzione degli oratori musicali durante la quaresima⁷⁵.

⁷² Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. KA (FP) 10875; cfr. BRINK 2017, p. 48, n. 71.

⁷³ Di questo evento è offerta una descrizione in Archivio di Stato di Parma, Carteggio con l'estero: Mantova [d'ora innanzi Estero Mantova], b. 176, Mantova, 29 maggio 1659, Nicolò Zecca (comico) a Margherita de' Medici; il documento è edito in CIRANI 2004, pp. 219-220.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Sull'uso della sala di Troia per l'esecuzione di oratori al tempo del duca Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers si rinvia a BESUTTI 2002c.

Come le narrazioni degli inviati e i carteggi citati confermano, la fama di Carlo II cantante per diletto e appassionato di opera circolava, il che incentivava l'invio di musiche da vari centri italiani ed europei, da parte di musicisti e di personalità. Tra coloro che inviarono composizioni si ricordino almeno: Giovanni Francesco Tagliavacca da Parigi⁷⁶; la sorella, imperatrice Eleonora Gonzaga da Vienna⁷⁷; Maurizio Cazzati da Bozzolo (Mantova) e da Ferrara, dove serviva rispettivamente Scipione Gonzaga e l'Accademia della Morte⁷⁸; quasi certamente Barbara Strozzi da Venezia⁷⁹; la comica e cantatrice Orsola Cortesi Coris in arte Eularia, futura moglie del celeberrimo Domenico Biancolelli (Arlecchino, Dominique a Parigi), dai vari luoghi in cui si trovava a recitare⁸⁰; la virtuosa Anna Vittoria Ubaldini da Roma, ma occasionalmente⁸¹.

Elementi musicali nell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*

Le biografie di Carlo II danno largo spazio alla sua onerosa passione per le opere d'arte⁸², le sculture, gli arredi, le feste, il teatro, le cacce e gli amori, ma non accennano al suo diretto coinvolgimento nella pratica musicale che, invece, come qui dimostrato seppur in sintesi, è ben documentabile e non marginale. Di tale elemento è opportuno tenere conto anche nell'analizzare il programma iconografico dell'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers*.

Dipinta attorno al 1660, la grande tela di Grechetto era parte del vasto progetto di rinascita delle collezioni di corte, pervicacemente perseguito dai duchi. Essa presenta un'iconografia elaborata, tipica del pittore in questa sua fase artistica. In un contesto figurativo evocante l'antico, protagonisti del dipinto sono due figure: sul lato sinistro, quella di un uomo seminudo adagiato su un fianco, prestante,

⁷⁶ PRUNIÈRES 1913: il genovese Giovanni Francesco Tagliavacca, passato dal servizio dei Gonzaga a quello della corte reale di Francia dove fu assai apprezzato dal cardinale Giulio Mazzarino e dove prese parte come tenore al *Serse* (1660) e all'*Ercole Amante* (1662) di Francesco Cavalli, inviava musica a Carlo II Gonzaga: ASMn, AG, b. 685, c.n.n., Paris, 21 aprile 1656 e 7 dicembre 1657, Francesco Tagliavacca a corte di Mantova.

⁷⁷ ASMn, AG, b. 437, Wien, 16 settembre 1662, Eleonora II Gonzaga-Nevers a Carlo II Gonzaga-Nevers; il documento è menzionato in CIRANI 2004, p. 18.

⁷⁸ ASMn, AG, b. 1816, Bozzolo, 4 settembre 1646, Maurizio Cazzati alla corte di Mantova; ivi, b. 1274, Ferrara, 14 giugno 1648, Maurizio Cazzati alla corte di Mantova. Nel 1671 Cazzati sarebbe entrato al servizio della corte di Mantova (ASMn, Mandati, b. 56, vol. 108, c. 141r) quale maestro di camera della duchessa Anna Isabella Gonzaga di Guastalla: BESUTTI 1989, p. 50; BESUTTI 2002c, pp. 371-374.

⁷⁹ Su Barbara Valle (figlia adottiva di Giulio Strozzi), si rinvia a ROSAND 1978; a Carlo II dedicò la propria op. 4, oggi irripetibile.

⁸⁰ ASMn, AG, b. 1175, s.d. aprile 1658.

⁸¹ ASMn, AG, b. 1048, Roma, 27 ottobre e 3 novembre 1663, 22 gennaio 1665, Anna Vittoria Ubaldini a Carlo II Gonzaga-Nevers.

⁸² ASMn, AG, b. 331, cc.195r-425v, «Inventario dell'eredità di Carlo II Gonzaga»; il documento è trascritto in PICCINELLI 2011, pp. 221-319.

con il bacino avvolto da un manto rosso acceso e con il capo cinto da un nastrino chiaro, forse argenteo, annodato; sul lato destro, quella di una giovane donna abbigliata e acconciata in modo elegante con in braccio un bimbo maschio paffuto e mollemente addormentato su un drappo trapunto d'oro; sempre sulla destra, in penombra, veglia sulla donna un uomo anziano, che si è concordi nell'identificare con la personificazione del Tempo. La dinamica della scena, proporzionatamente bipartita, è determinata dagli sguardi fra l'uomo e la donna, virile il primo, affettuoso e vagamente sorridente il secondo, e dal braccio sinistro di lui, che indica il bimbo: dunque, la progenie maschia a garanzia della prosecuzione della stirpe nel tempo. La legge sottesa a questa logica dinastica è evocata dalla sfera armillare, posta esattamente al centro del dipinto, equidistante fra i due protagonisti. La geometrica dialettica fra le due figure principali è sontuosamente arricchita da numerosi oggetti e dettagli, che la personalizzano e la avvicinano ai committenti, anzi alla committente, Isabella Clara.

Come fu la fautrice della scelta del soggetto della citata opera *Oronte* (1659), così l'arciduchessa dovrebbe essere stata all'origine del quadro, lavorato nello stesso periodo per suo «servizio»⁸³. Il che trova intrinseca e indiretta conferma anche nella luce che illumina la figura della donna, circondata di fiori, avvolta in un abito blu brillante, con ai piedi un vaso d'argento e melograni, simbolo di fertilità, nella quale sono state riconosciute le fattezze, ingentilite, dell'arciduchessa stessa⁸⁴.

La figura maschile, in alcuni inventari definita «divinità fluviale», dovrebbe, dunque, essere identificata con il duca Carlo II, il cui viso, molto virile, rimane però di profilo e in penombra. L'evocazione della sua personalità e dei suoi talenti è affidata, in questo caso, ai numerosi oggetti che lo attorniano: l'armatura e la faretra con frecce sulle quale egli si appoggia; un germano reale, un cornetto da caccia, un paio di occhiali, un astrolabio e carte arrotolate, ai suoi piedi. Alle sue spalle, oltre a un grande vaso marmoreo, a un berretto piumato con fermaglio aureo e a un libro aperto, spicca un basso di viola da braccio, con un legaccio appeso di traverso sul manico, sul quale si tornerà. Due sono, dunque, gli oggetti musicali messi in relazione con la figura maschile, l'una piuttosto ricorrente, l'altra no. Mentre il cornetto, qui verosimilmente simbolo dell'abilità di cacciatore del duca, è spesso presente nelle scene di caccia, il basso di viola da braccio non è iconograficamente una presenza consueta.

⁸³ L'OCCASO 2023a, p. 16, in cui si cita una lettera (Venezia, 22 maggio 1660) di Grechetto al fratello, Salvatore Castiglione.

⁸⁴ Ivi, p. 18. Si noti che l'imperatrice Eleonora II Gonzaga-Nevers, nel ritratto in veste di Diana (1650) dipinto dal pittore Frans Luychx, indossa un abito del medesimo blu brillante. Sull'identificazione della donna e sugli elementi iconografici della tela del Grechetto, si vedano anche i saggi, in questa sede, di Giuliana Algeri e di Giulia Marocchi.

Sebbene in penombra, e non perfettamente dettagliato, lo strumento ad arco di grande taglia, che sovrasta la figura maschile, è identificabile come basso di viola da braccio per le dimensioni, per l'assenza di legacci sul manico e per le spalle della cassa, che si connettono al manico stesso ad angolo retto; i fori sulla tavola superiore, il numero delle corde e il riccio, che sarebbero altri elementi distintivi, non sono nitidamente distinguibili. Tale strumento compare solitamente in rappresentazioni di *ensembles* strumentali, ma non figura mai come oggetto isolato e, soprattutto, non suonato. Tuttavia, in questo specifico caso, il suo significato è piuttosto evidente poiché allude alla tipologia vocale del duca Carlo II, che cantava in registro grave baritonale, analogo a quello dello strumento raffigurato. L'intento di personalizzazione degli oggetti sarebbe confermato anche dal confronto del dipinto con i suoi disegni preparatori, in particolare con quello conservato a Windsor⁸⁵ in cui, mentre il grande strumento ad arco già è presente in posizione analoga rispetto all'opera finita, in luogo del cornetto da caccia, di uso quotidiano e definito, figura una tromba, genericamente simboleggiante la fama (*p. 46 fig. 6*).

Queste esplicite presenze musicali, oltre che richiamare le passioni ducali, potrebbero entrare in un gioco di allusioni indirette e implicite. Ripensando, tra l'altro, alla già menzionata rappresentazione di *Oronte*, interpretata vocalmente da Carlo II, ma scelta come soggetto dall'arciduchessa, potrebbe rafforzarsi l'idea che l'*Allegoria della casata Gonzaga-Nevers* sia anche un'allegoria del potere femminile e dell'*Amore disonesto sconfitto*. Tale soggetto è stato dipinto anche da Paolo Caliari detto il Veronese, in una tetralogia pittorica che Grechetto o suo fratello Salvatore, impegnato come intermediario per Carlo II⁸⁶, potrebbero aver conosciuto a Venezia⁸⁷. Nell'opera in musica *Oronte*, significativamente introdotta da Amore, Sdegno, Gelosia e Costanza, Alessandro il Grande fa un passo indietro rispetto al proprio amore per la regina delle Amazzoni, in virtù della propria magnanimità; sulla scena teatrale Carlo II lo impersona, cantando avvolto in un costume rosso acceso, colore della passionalità, così come rosso vivo è il drappo che avvolge la figura maschile dipinta da Grechetto, e così come di colore rosso, ma spento, è la stoffa che cinge i fianchi dell'uomo vinto dalla passione nel quadro di Veronese. L'acqua che si intravede sullo sfondo della figura maschile potrebbe alludere al Mincio/Termodonte, fiume del regno delle Amazzoni, ma c'è di più. Quel laccio con catenella buttato sul manico del basso di viola da braccio potrebbe essere collegato al tubo porta archetto, sorta di faretra, forse riconoscibile nella penombra,

⁸⁵ Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904052.

⁸⁶ Sui tentativi di acquisto di quadri di Veronese, da parte di Carlo II, tramite Salvatore Castiglione, si veda PICCINELLI 2011, pp. 46-49.

⁸⁷ Londra, The National Gallery, inv. NG 1318. Per un'analisi delle sue *Quattro allegorie dell'Amore* e per la bibliografia pertinente si rinvia a PAOLO VERONESE 2014, pp. 214-225.

ma potrebbe anche alludere al legaccio con fibbia dorata, con cui Cupido porta la propria faretra, di traverso tra spalla e fianco, così come spesso si vede, per esempio in Veronese nell'allegoria *L'uomo virtuoso vince le passioni*⁸⁸; dunque, anche a Cupido potrebbe rinviare la faretra deposta ai piedi della figura maschile in Grechetto. La vittoria dell'amore lecito su quello disonesto sarebbe sancita, infine, da quel ramo di alloro, posto in alto, sopra la figura maschile, vicino al copricapo rosso, a ribadire come la ragione vinca le passioni; nell'allegoria *L'unione virtuosa* di Veronese⁸⁹, più didascalicamente la personificazione della Virtù incorona d'alloro il capo della sposa, che tiene un ramo d'ulivo congiuntamente allo sposo, in segno di pace coniugale. In Grechetto i rami d'ulivo potrebbero essere riconoscibili, invece, ai piedi della figura femminile, in questo caso unica artefice della pace coniugale.

Mentre questa trama di segni deve necessariamente restare, almeno per ora, nel regno delle ipotesi, alcuni punti fermi possono, però, essere aggiunti alla lettura di un testo figurativo così denso e criptico. In primo luogo, viene confermata la rilevanza della passione musicale di Carlo II, tale da spiccare fra i suoi attributi, come attesta anche la raffigurazione, evidente quanto inconsueta, di un basso di viola da braccio, la cui voce è omologa a quella del duca. In secondo luogo, il ruolo primario dell'arciduchessa Isabella Clara viene ulteriormente rafforzato. Com'è noto, nella realtà ella non accettava una posizione subalterna, né i tradimenti del coniuge, ai quali rispondeva con pari moneta. Nella finzione, teatrale e pittorica, come la regina delle Amazzoni, ella traeva forza dal ruolo di madre di progenie eletta e di componente di una elevata stirpe arciducale, che le consentivano di non rivestire ruoli a lei non consoni. Il suo contributo, non di semplice committente, ma di ispiratrice del progetto iconografico di questo capolavoro del Grechetto sembra, dunque, acquisire consistenza.

⁸⁸ Ivi, inv. NG 1325.

⁸⁹ Ivi, inv. NG 1326.

La scultura a Mantova nel Seicento

Stefano L'Occaso

L'argomento di cui vengo a trattare è rimasto fino a oggi ai margini degli studi. Si tratterebbe quasi di un terreno inesplorato, se non fosse per alcuni studiosi locali che hanno affrontato singoli spunti e temi della produzione scultorea – nel suo senso più ampio – in età barocca, che è l'argomento di queste pagine. La scultura del Seicento mantovano è infatti oggetto di annotazioni sparse, ma poche sono le pagine di sintesi¹. Sono preziosi lavori di riferimento gli affondi sugli scultori nel primo Seicento, in uno studio di Renato Berzaghi²; sugli intagliatori, nelle ricerche di Maria Giustina Grassi³; sugli stuccatori, grazie a Giuseppina Pastore e ad Andrea Spiriti; e sugli altari in marmi policromi, da parte di Renata Massa e di Rita Venturini⁴.

Questo testo affronta la lacuna storiografica, senza però promettere capolavori misconosciuti o ipotizzare colpevoli disattenzioni da parte della critica: la scultura a Mantova tra Sei e Settecento – e includo nell'argomento anche il modellato e l'intaglio – ha avuto in sostanza l'attenzione che merita, quantomeno nel periodo successivo al Sacco di Mantova. Gli anni Venti del Seicento, che esulano da questo studio, meritano un breve accenno, in attesa di un necessario affondo.

Premesso che la scultura non ha mai avuto, a Mantova, l'importanza che l'arte ebbe in altre città d'Italia, più vicine alle cave d'estrazione della pietra o del marmo e forse semplicemente più inclini a investire nella statuaria, i primi decenni del Seicento vedono in città l'attività di alcuni scultori importanti. È la diretta conseguenza della committenza gonzaghesca, così attenta a fornire le sale e le gallerie dei loro palazzi

* Ringraziamenti: Andrea Bacchi, Giulia Cantoni, Domizio Cattoi, Maichol Clemente, Francesca Ferrari, Jasmine Habcy, Susanna Missorini, Jennifer Montagu, Elena Montanari, Sophie Motsch, don Stefano Savoia, Maria Giuseppina Sordi, Luisa Onesta Tamassia, Monroe Warsaw, Mara Webber, il personale della Biblioteca Comunale "Baratta" di Mantova, il personale dell'Archivio di Stato di Mantova.

¹ MARANI 1965b, pp. 311-313.

² BERZAGHI 2012.

³ GRASSI 2012.

⁴ MASSA 1995; VENTURINI 1997.

di quanto di meglio il panorama artistico poteva offrire. A nomi importanti, come Pietro Tacca, il Giambologna e Alessandro Algardi, si affiancano alcune presenze meno celebri ma comunque di rilievo – per esempio Taddeo Carlone, Alessandro e Francesco Rondone, Stefano Longo⁵, i fratelli Pighini⁶, Romolo Ferrucci del Tadda – mentre tra i nomi degli artefici locali spicca quello di Alessandro Nani⁷. Se confrontiamo questo elenco, per quanto lacunoso e sintetico esso possa essere, con i pittori che lavoravano nello stesso periodo per i Gonzaga, dobbiamo riconoscere che la scultura non rientrava tra i principali interessi della famiglia. Che fosse una questione di gusto o di costi, difficile dirsi. Ci sarà presto modo di affrontare la scultura a Mantova negli anni di Ferdinando Gonzaga (1612-1626), ovvero negli anni anteriori al Sacco di Mantova, che costituisce la data di partenza di queste pagine⁸.

Quel che accadde dopo il Sacco e fino allo scadere del XVII secolo è decisamente meno indagato. In massima sintesi, alla metà del secolo si affermò un gusto barocco orientato verso Bologna, mentre nella seconda metà del secolo si imposero – specie nella lavorazione dello stucco – le presenze ticinesi e intelvesi, le cui fortune non scemarono mai e che troviamo, con notevole coerenza formale, in un'amplessima area del nord Italia, mentre la scultura in pietra è nettamente orientata verso Venezia. Schiacciata dalle presenze forestiere e priva di una solida tradizione locale e di una committenza adeguata, la scuola mantovana non riuscì mai a sorgere e lasciò poche e incerte tracce di sé.

Gli scultori

Al duca Carlo II Gonzaga-Nevers si devono la ripresa di una florida committenza e la realizzazione di importanti imprese architettoniche, nelle quali trovò spazio anche la scultura, una scultura non tanto a ornamento delle facciate o di spazi pubblici, ma indirizzata principalmente a fontane monumentali. Una scultura che non dovette riempire le sale dei palazzi di busti e rilievi; non per nulla l'inventario dei beni steso alla sua morte (e oggetto di recenti indagini da parte di Roberta Piccinelli) non reca traccia di una collezione di sculture moderne. Fa eccezione un raffinatissimo rilievo in marmo di Pierre Puget, oggi

a Berlino (Staatliche Museen, inv. 17/66), raffigurante l'*Ascensione della Vergine* (cm 124,7×94), che ornava la Galleria (*fig. 1*)⁹. L'artista scolpì l'opera, apice di pittoricismo in scultura, durante il suo soggiorno genovese, intorno al 1664¹⁰. Lo stesso Palazzo Ducale non accolse nel corso del Seicento interventi scultorei degni di nota, salvo qualche intervento in stucco negli ultimi anni di governo di Ferdinando Carlo, oramai all'alba del XVIII secolo. Le testimonianze di scultura seicentesca in marmo presenti in Palazzo Ducale provengono da Mirandola – come i due busti di Lorenzo Ottoni, le sei sculture del carrarese Andrea Baratta e il notevole busto di *Dignitario moro*, oggi nella sala dei Fiumi e di possibile provenienza romana – oppure sono pezzi adespota dei quali è ignota la provenienza, come nel caso di due ovali in marmo, per i quali era pure stato fatto il nome di Algardi, accolti ora nella sala del Crogiolo. Le sei sculture di Baratta, realizzate probabilmente intorno al 1690, suggeriscono un inciso che ci porta nella provincia di Mantova e in un ambito cronologico leggermente più tardo rispetto a quello in esame, ma vale la pena segnalare la corretta attribuzione delle due statue in pietra, un *San Pietro* e un *San Paolo*, poste sulla facciata della parrocchiale di Marcaria. Le due opere, che recentemente ipotizzavo opera di Diomiro Cignaroli¹¹, spettano invece senza dubbi al carrarese Pietro Baratta: difatti, sono perfettamente identiche a quelle che il toscano, a lungo attivo nel Veneto, realizzò per l'altare a destra della chiesa parrocchiale di Grignano di Polesine¹².

Tornando agli anni di Carlo II, alcuni scultori presero parte alle imprese promosse dal duca in residenze suburbane o nel contado: soprattutto Palazzo Te, la Favorita, la villa di Marmirolo, ma anche nella più lontana villa di Maderno. Nel 1653 due allievi di Alessandro Algardi, Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli¹³, giunsero da Bologna per eseguire i «bassi rilievi fatti a sua altezza per il suo Palazzo del Te» e, nel medesimo anno, nella loggia di Davide fu posta anche una serie di statue (*fig. 2*) che Tessin il Giovane ricordava come opera di tale «Niccini» scultore (forse storpiando il cognome Agnesini)¹⁴. I bassorilievi non rimangono, ma alcune delle statue sì, caratterizzate da un barocco abbastanza sommo, quasi timoroso

⁵ Per il comasco Rondone e il lombardo Longo: BERTOLOTTI 1885, pp. 79-83; BERTOLOTTI 1890a, pp. 103-104, per la lettera del 1613 con la quale chiede saldo delle fatture eseguite, nel caso del Longo per due bassorilievi, che rimasero non saldati ancora nel 1619. I rapporti con Rondone durano almeno fino al 1629 e includono il figlio Francesco Rondone (ivi, p. 105). Per Taddeo Carlone: BERZAGHI 2012, pp. 140-141. Segnalo nella parrocchiale di Volta Mantovana una statuetta della *Madonna con il Bambino*, in marmo, datata 1613, siglata «B.B.» e ritenuta di scuola genovese (FRANZINI ROSSETTI 2003, pp. 32-33) e non, curiosamente, opera di Brigitte Bardot.

⁶ BERTOLOTTI 1890a, p. 105; SOGLIANI 2023, p. 37.

⁷ BERZAGHI 2012.

⁸ È infatti in previsione, a Palazzo Ducale, una mostra dedicata ai rapporti tra Alessandro Algardi e Mantova.

⁹ PICCINELLI 2011, *ad indicem* e p. 222, n. 50, dove però è un «quadro de marmore con diversi angeli, con l'effigie del Assonzone di Nostro Signore»; cfr. nota successiva.

¹⁰ EIDELBERG, ROWLANDS 1994, p. 278 nota 198 (con una diversa lettura della voce inventariale del 1665: «Un quadro di marmore con Diversi Angeli, con l'effigie del Assontione di nostra d[onna]»).

¹¹ L'OCCASO 2021, p. 40.

¹² Cfr. SEMENZATO 1966, p. 95.

¹³ Su Brunelli si veda: MASSARI 2019. Brunelli fu allievo di Algardi dal 1626, quindi subito dopo l'arrivo del maestro da Mantova (ivi, p. 76). Su Agnesini, si veda in questo volume il contributo di Jasmine Habcy.

¹⁴ TESSIN THE YOUNGER 2002, p. 383. La presenza mantovana dei due è già segnalata da LENZI 1985, p. 171 nota 4.

di misurarsi con le pitture e gli stucchi di Giulio Romano, quelli che il loro maestro Algardi aveva studiato e ammirato nel suo periodo mantovano. Nel 1654 Agnesini e Brunelli firmarono un contratto per una fontana nel medesimo Palazzo Te, da compiere entro quattro anni con la collaborazione del lapicida veronese Stefano Tomasoli (Tomezzoli); il «fontanone» doveva essere ornato da «sedici figure e quattro termini e quattro putti, due aquile e un arme»¹⁵. L'impegno successivo per questa *équipe* di artisti fu a Maderno, sulla sponda bresciana del lago di Garda, dove i Gonzaga avevano acquistato dei terreni e fatto fabbricare una residenza sin dai primi anni del Seicento. Nel 1658 Agnesini e Tomasoli s'impegnavano a realizzare entro l'anno una serie di interventi in quel complesso, progettando e realizzando «tutti li balaustri, basi et cimase e piedestalli ch'entrano tra li detti balaustri et anco li piedestalli doppi che vano su le cantonate quali si devono porre in opera nel giardino del palazzo di Maderno»¹⁶. Nel 1659 Agnesini nel medesimo luogo «haveva finita la tazza delli gambari e un delli delfini et all'altro mancava poco»¹⁷. Se il palazzo di Marmiolo è stato raso al suolo, quello di Maderno esiste ancora, seppure parzialmente, ma nulla rimane dei ricchi apparati scultorei.

Carlo II sembrava interessato a tenere continuamente impegnati questi scultori, forse anche per vincolarli al suo servizio, tanto che Agnesini e Brunelli nel febbraio 1660 stavano ancora realizzando statue per Maderno, anche se le lavoravano a Verona e le spedivano da lì. Brunelli poté gestire il lavoro da lontano, mentre Agnesini nel mese di aprile era nuovamente a Maderno, impegnato a concludere «la Venere et il caval marino et altre a bon termine»¹⁸. Se Brunelli sembra essersi successivamente in parte svincolato dal Gonzaga-Nevers, Agnesini continuò invece a lavorare per le ville gonzaghesche e nel 1662 scolpiva infatti, con ogni probabilità, le figure della fontana del Tritone a Marmiolo¹⁹. Morì del resto a Mantova, come ci rivela Jasmine Haby in queste pagine. Un altro giovane, ma purtroppo anonimo, artista bolognese è ospitato dalla corte di Carlo II²⁰, il quale predilige senza dubbi l'arte felsinea. E infatti, in parallelo, operano pittori come Lorenzo Pasinelli, Giovan Battista Caccioli, Domenico Santi, Domenico Maria Canuti... Anche dopo la morte del duca e durante il governo di suo figlio Ferdinando Carlo troviamo la presenza di scultori bolognesi, come il misconosciuto Liberale Maccaferri, il quale operò a Mantova attorno al 1669²¹.

¹⁵ PICCINELLI 2011, p. 76, con bibliografia precedente. Si veda, inoltre, il saggio di Jasmine Haby in volume.

¹⁶ Ivi, p. 79.

¹⁷ L'OCCASO 2010b, p. 132; PICCINELLI 2011, pp. 79-80.

¹⁸ PICCINELLI 2011, p. 81, con bibliografia precedente.

¹⁹ Ivi, pp. 83, 86, con bibliografia precedente.

²⁰ Ivi, p. 85.

²¹ ARFELLI 1957, p. 228.

La villa di Marmiolo fu rasa al suolo – Frederick Hartt ironicamente conferì alla demolizione «special honors in the history of human destruction»²² – ma tre *Putti* in marmo, che non sappiamo dove fossero posti, furono salvati e reimpiegati a Mantova, a coronamento del timpano del corpo di fabbrica neoclassico prospiciente la basilica di Santa Barbara (*fig. 3*), lì trasferiti a fine Settecento da Paolo Pozzo. Forse vengono dal «fontanone» e, provando a restringere la ricerca tra Agnesini e Brunelli, sembra ipotizzabile attribuire le tre belle sculture ad Agnesini.

Brunelli avrebbe nuovamente operato per Mantova alcuni anni dopo, tra il settembre del 1667 e l'agosto del 1668, realizzando alcune sculture per lo scalone di palazzo Canossa²³. Gli sono infatti pagati i *Putti* in marmo posti sullo scalone e sue dovrebbero essere anche le altre sculture lì presenti. Nello stesso edificio, la saletta dipinta da Caccioli reca anche stucchi e rilievi di stucco a finto bronzo, di gusto barberiniano²⁴. Le sculture dello scalone sono descritte in maniera piuttosto sommaria nell'inventario steso nel 1673, alla morte di Orazio Canossa: «A mezo la scala grande di marmo statue cinque di marmo grande una è figurata Hercole, l'altra Marte, una Giove, Netuno et Plutone. Altre statuete di putini il numero di dodici con varj gieroglifici o siano imprese della Casa di marmo. Due cani grandi al capo di detta scala». Invece in un'altra stanza troviamo menzionata «Una figura di stucco colorita a bronzo figurata Netuno di Latantio stucatore»²⁵. Questo Lattanzio dev'essere un artista romano, Lattanzio Maschi (o Maschio), del quale troviamo altre tracce a Mantova, negli stessi anni.

Nel 1668 nel cantiere fu impiegato anche l'architetto veronese Giovanni Battista Bianchi, il quale progettò il portale in facciata e nello stesso anno elaborò i progetti per il tabernacolo della chiesa di Santa Teresa (*fig. 4*)²⁶, arricchito anche da sculture di un Guglielmo Duschi del quale si dirà in seguito.

Scrisse nell'Ottocento Campori che «Vivea contemporaneamente al nostro [Lattanzio Maschi], un Felice Maschio scultore in Mantova»²⁷, al quale Antonio Lupis indirizzava la seguente lettera: «Al Signor Felice Maschio. Mantova. Basta che V. S. sia stata allievo del Signor Cavalier Bernini dico vi [*sic*, per “di”] un Miracolo della Scultura, e di quel gran Fidìa de nostri Tempi per haver lavorato così degnamente la statua del Sig. Agostin Lando in Peschiera. Il Ritratto è riuscito così glorioso, che credo, che ella non l'abbia dato la favella per far, che restasse confuso da se stesso nella vivacità di quei scorci, ò che essendo muto, riserbasse ad'altri la lingua in parlar delle sue

²² HARTT 1958, I, p. 259.

²³ VEZZANI 1998, pp. 61-62.

²⁴ La proposta di BAZZOTTI 1985, pp. 86-88, non fu accolta da TELLINI PERINA 1985, p. 244. Gli stucchi in palazzo Canossa potrebbero essere lievemente anteriori all'attività mantovana di Barberini.

²⁵ ASMn, AN, b. 8853, notaio Giovanni Stefani, 3 luglio 1673.

²⁶ VEZZANI 1998, p. 63.

²⁷ CAMPORI 1855, p. 307 nota 4.

grandezze. V. S. in squadrar un Colosso fa arrossir la Natura, & ha ragione ad impastarlo prima di creta, a finché si ricordassero quei rilievi a fermar la loro ambizione, e che come opere di terra, non contendessero nella loro bellezza co'l Cielo. Invidio le virtù di quella mano, che è arrivata ad un segno di incavar l'Eternità in una Pietra, e di generar gli Huomini con l'arte. Io mi rallegro con V. S. e resto»²⁸. Difficile pensare che non ci sia alcun grado di parentela tra Felice e Lattanzio Maschio – ammesso che Lupis non abbia confuso il nome di Lattanzio – e sembra inoltre che, attorno al 1660, abbia operato a Mantova anche un collaboratore di Lattanzio Maschi: lo scultore, o meglio plastificatore, Luca Colombi, già attivo a Sassuolo²⁹.

In palazzo Canossa lavorò anche tale Matteo Pedrali tagliapietre sullo scalone monumentale; più probabilmente uno scalpellino e imprenditore, piuttosto che un maestro scultore³⁰. Lo scalone di palazzo Canossa, ritenuto il primo scalone monumentale mantovano animato da statue, dovette invece avere un precedente, del quale rimane solo una descrizione, piuttosto generica, del pittore bresciano Francesco Paglia: egli ricorda «la bella Favorita, dove ritrovasi un scalone con statue diverse di marmo fino di Carrara, del Celestino Romano»³¹, uno scultore che non m'è riuscito di identificare.

Il 20 settembre 1667, da Venezia, Louis Canossa aveva anche proposto a Orazio di impiegare «Carlo Carra scultor di Brescia», che aveva lavorato per Carlo II sino alla morte di questi³². Con una lettera del 21 novembre 1669, il cardinale Rinaldo d'Este chiedeva da Modena al marchese Orazio Canossa che lo «scultore Carlo Carra» si recasse a Reggio Emilia per completare un lavoro intrapreso alla Madonna della Ghiara³³. Sembra quindi che Carra abbia operato qualche tempo per Carlo II e, dopo la sua morte (1665), per Orazio Canossa, apparentemente nel 1667-1669.

Isolata sembra invece la presenza di Serafino e Giovanni Maria Tencalla, i quali

nel 1690 dovevano realizzare, per i Cavriani, una balaustra con statue nel palazzo di Sacchetta di Sustinente³⁴.

Le annotazioni di Paglia si allargano a un altro importante cantiere del barocco mantovano: «In un palazzo di Benedetto Sordo, oltre le pitture si vedono figure scolpite frà le quali vi è una statua bellissima di Borea che rapisce Orizia, fatta da Lattanzio Zelbi Scultor Romano, con altre figure di Statue superbissime di mano di Barbarini di Val Dintelvi»³⁵. C'è ragione di credere che Paglia abbia confuso il cognome dello «Scultor Romano» o che esso sia stato mal trascritto, intendendo con ogni probabilità il romano Lattanzio Maschi. Eppure, se questa è la soluzione del lapsus, non sembra affatto che il gruppo scultoreo in pietra, apparente della stessa mano delle altre sculture del cortile (salvo le due *Allegorie* sul lato nord), possa spettare allo stesso artista che scolpì il *Nettuno* del Palazzo Ducale di Sassuolo. Inoltre, il marmo rappresenta senza dubbio Plutone e Proserpina (*fig. 5*): lui porta la corona, attributo che impedisce di confonderlo con Borea. Paglia si riferiva forse a una non rintracciata statua in stucco di Lattanzio Maschi?

La decorazione plastica di palazzo Sordi include un importante nucleo di statue in pietra che ne orna il cortile interno, caratterizzato da due logge insolitamente disposte su assi ortogonali (*p. 147 fig. 14*).

Si tratta di due gruppi omogenei di sculture in pietra, entrambi a mio parere di matrice veneta. Il primo gruppo include due grandi sculture allegoriche, poste sotto la loggia del Telamoni; il secondo gruppo include *Divinità classiche*, davanti alla loggia di Nettuno. Questo secondo gruppo, in pietra d'Istria, presenta al centro, nel cortile, *Proserpina rapita da Plutone* (*fig. 5*), fiancheggiata da *Giove* con la folgore (*fig. 6*), a sinistra, e da *Giunone* (*fig. 7*), a destra; sopra la balconata, al centro, in una grotta artificiale, è *Nettuno*, ai cui lati sono innicchiate le statue di *Adone e Mercurio*³⁶. La soluzione attributiva di questo omogeneo insieme è offerta, a mio parere, dal confronto con le sculture da giardino di villa Angaran delle Stelle, a Mason Vicentino; in particolare *Giunone* è praticamente identica. Le sculture vicentine, anch'esse in pietra tenera, sono riferite a Paolo Callalo e a Giovanni Carati³⁷. Va notata tuttavia anche l'affinità del *Giove* di palazzo Sordi con quello attribuito a Girolamo Albanese (morto però nel 1660) nella villa Rinaldi Barbini a Casella d'Asolo³⁸. A questo blocco di opere sono accostabili per stile e forme anche

²⁸ LUPIS 1684, pp. 231-232.

²⁹ BELARDINELLI 2002, p. 112 nota 21.

³⁰ BAZZOTTI 1985, p. 86. VEZZANI 1998, p. 61, ne propone un più completo profilo: bresciano, forse rezzatese, fu un fortunato imprenditore e lavorò anche a Maderno, per i Gonzaga-Nevers. Morì il 6 marzo 1670. Qualche altro nome che emerge dalle carte d'archivio rimane al momento una mera curiosità: così il tagliapietre Paolo Bernascon citato per lavori in duomo nel 1669: ASMn, b. 407, fasc. 1669, *Ristretto della spesa fatta dal illustrissimo et reverendissimo monsignor vicario capitolare Carlo Calori nel ornamento e cassa per il corpo della beata Cattarina Carara, trasportato nella capella della Beata Vergine Maria Incoronata in San Pietro per servizio della Serenissima Padrona*. Segnalo anche un un «Federico tagliapietra [o Tagliapietra?] da Bozzolo», il quale l'11 marzo 1644 aveva ottenuto la cittadinanza mantovana: ASMn, AG, b. 3009, *Notta de' forastieri che hanno ottenuto decreti di cittadinanza e distrettualità dall'ill duc Maestrato di Mantova*, c. 49v, n. 674.

³¹ FISOGNI 2005-2006, p. 65.

³² VEZZANI 1998, p. 63.

³³ ASMn, AG, b. 1287, c. 650. BERTELOTTI 1890a, p. 97, segnalava il documento ma leggeva, per una mera svista, «Carlo Carsa».

³⁴ L'OCCASO 2012, pp. 121-122. Nel 1687 Serafino lavorò per la chiesa di Fabbrico (RE): PEDRAZZINI 2010, p. 56.

³⁵ FISOGNI 2005-2006, p. 66. Fisogni non riesce a identificare il «Lattanzio Zelbi» lì attivo. Un Domenico Zelbi comasco, ma è un capomastro, è attestato nel 1681 nel Bresciano, a Ono Degno: VOLTA 2012, p. 187.

³⁶ SORDI 2017, pp. 178-179.

³⁷ I. Turetta, in SCULTURA NEI GIARDINI DELLE VILLE VENETE 2014, p. 172, n. 41.

³⁸ Sull'apparato scultoreo della villa veneta: M. De Vincenti, in DE VINCENTI, GUERRIERO 2008,

le statue con *Ercole* (fig. 8) e *Marte*, poste in alto a fregio della loggia dei Telamoni, di fattezze forse appena meno eleganti e caratterizzate da una certa staticità.

Le due sculture nel cortile sotto la loggia dei Telamoni potrebbero rappresentare *Giulio Cesare* e *Alessandro Magno*³⁹, ma forse sono due allegorie: la statua sulla sinistra mostra un soldato laureato, che teneva una lancia e, calpestando la cornucopia, potrebbe alludere al disprezzo dei beni terreni; quella di destra, con una corona d'alloro in mano e un sole sul pettorale dell'armatura, verosimilmente illustra un tema morale. Ma probabilmente le due statue, come Simone Guerriero suggerì a Maria Giuseppina Sordi, che ringrazio per l'indicazione, raffigurano l'*Onore* e la *Virtù*, per analogia con le allegorie scolpite da Giusto Le Court nel monumento di Girolamo Cavazza in Santa Maria dell'Orto.

Anche queste due opere mi sembrano di gusto veneto, non lontane dalle forme lavorate da Orazio Marinali o dalla sua bottega (per esempio, quelle sul sagrato del duomo di Castelfranco Veneto⁴⁰), a testimonianza del fatto che Benedetto Sordi, committente delle decorazioni del palazzo, volle contrapporre scultori veneti agli stuccatori intelvesi attivi sotto la guida di Giovanni Battista Barberini, del quale occorrerà parlare un po' più avanti. Che almeno un secondo artista avesse preso parte alle decorazioni plastiche del palazzo, con opere in pietra o marmo, fu già suggerito, del resto, da Cadioli: «Queste due [statue], che qui scorgete, scolpite in marmo, son d'altra mano; ma non per tanto lodevoli, e degne d'osservazione»⁴¹.

Mi sembra che l'ornamento scultoreo del cortile si rifletta anche in facciata, ovvero nell'edicola angolare che reca una targa dedicatoria con la data 1680 e che accoglie il busto ritratto di Benedetto Sordi (fig. 9), in marmo, che mi sembra collegabile con buon margine di precisione alle statue genericamente riferibili al duo formato da Callalo e Carati⁴². Tra i due, opterei a favore del primo per le statue di palazzo Sordi, per confronto con le sue opere sicure e per quanto si dirà a seguire.

L'attività di scultori veneti a Mantova trova conferma in una interessante serie di marmi conservati in una dimora storica mantovana. Le opere che vengo a illustrare sono facilmente riconducibili all'ambito bonazzesco o a quello di Giusto Le Court, ma devo – in specie per le seconde – a Maichol Clemente la specifica attribuzione a Enrico Merengo e a Paolo Callalo, sulla base di foto.

Quest'ultimo scultore, la cui figura emerge grazie agli studi di Guerriero⁴³ (e la cui attività per Mantova potrebbe trovare conferme nelle statue del cortile di

palazzo Sordi), dev'essere l'autore tanto di un *Putto con cornucopia* (fig. 10)⁴⁴, quanto di due sculture con figure sdraiate: una *Venere che allatta Amore* (fig. 11) e un *Bacchino ebbro* (fig. 12), che deriva del resto da un'opera di Le Court conservata in una collezione privata⁴⁵. Il "miglior allievo" dello stesso Le Court, ossia il tedesco Heinrich Meyring, il cui nome fu italianizzato in Enrico Merengo, è l'autore di due busti muliebri, paragonabili alla *Chiarità* nel Giardino d'Estate a Pietroburgo⁴⁶. Una mano simile ma meno felice ha operato su altri busti nella stessa raccolta.

Credo possano essere della bottega dei Bonazza una serie di rilievi di ridotte dimensioni, della stessa collezione: un *Cristo* e la *Madonna*, di formato rettangolare, e quattro ovali, raffiguranti probabilmente *Filosofi* (fig. 13), per analogia con i busti di Michele Fabris, detto Ongaro, presso la Fondazione Querini Stampalia o con quelli nell'Hotel Danieli a palazzo Dandolo, a Venezia⁴⁷.

Di ambito bonazzesco sono anche quattro piccoli ovali che appartenevano invece al patrimonio del Museo di Palazzo Ducale e che sono scomparsi diversi decenni fa (non si sa esattamente quando, ma sicuramente entro il 1994)⁴⁸; di essi pubblico l'immagine, anche nella speranza di un riconoscimento e di una restituzione (fig. 14). I quattro medaglioni, raffiguranti vari personaggi antichi di profilo (e dei quali ignoro la provenienza anteriore alla musealizzazione), sono confrontabili con i rilievi di Giovanni Bonazza ai Musei Civici di Padova.

Di mano veneziana è anche il *San Benedetto in gloria* innicchiato nella sagrestia monastica di San Benedetto in Polirone (fig. 15); si potrebbe avanzare una proposta a favore di Alvise Tagliapietra, confermata da un parere di Clemente, il quale ravvisa analogie nella testa con opere di Merengo, suo maestro.

Sull'esterno dello splendido complesso monastico di San Benedetto Po, a partire dal 1695 furono poste su una balaustrata alcune statue: i terrificanti pupazzi di pietra, con panneggi da letto disfatto, che non meritano più di questa fugace menzione; a fine Settecento Benedetto Fiandrini sembra riferirsi a queste opere, quando parla di «pezzi di marmo informe che dicono rappresentare statue»⁴⁹.

Gli orizzonti della scultura seicentesca a Mantova si dovettero volgere al Veneto, mentre non sembra che le forme fluide, le volute gorgoglianti e i volumi spumeg-

⁴⁴ Il *Putto con cornucopia* mi pare presenti, tuttavia, interessanti analogie con i *Putti reggimensi* di Giovanni Comin all'altare di Santa Teresa nella chiesa veneziana degli Scalzi (cfr. GUERRIERO 1997, p. 41).

⁴⁵ GUERRIERO 2002, p. 94.

⁴⁶ DE VINCENTI 2006, p. 68.

⁴⁷ Cfr. GUERRIERO 2002, p. 77; GUERRIERO 2010, pp. 206, 244-247.

⁴⁸ Sono pubblicati la prima e, mi pare, l'ultima volta da OZZOLA 1950, nn. 146-149 e fig. 131, come «Imitazioni dall'antico» del secolo XVII. Misuravano 17x14 cm ciascuno; la loro scomparsa è riscontrata già in occasione di una verifica inventariale del 4 marzo 1994, ma è stata denunciata solo nel 2005.

⁴⁹ PIVA 2007, p. 81.

pp. 292-295.

³⁹ SPIRITI 2005, p. 37.

⁴⁰ Circa queste sculture, dello scorcio del Seicento: BAREA TOSCAN 2002, p. 185.

⁴¹ CADIOLI 1763, p. 121.

⁴² Circa l'attività di Callalo nella Lombardia orientale, ossia nel bresciano e nel bergamasco: SAVA 2016, p. 205.

⁴³ GUERRIERO 1997.

gianti, la varietà nei trattamenti materici della scultura centro-italiana abbiano mai preso piede nella città dei Gonzaga-Nevers.

Gli altari

Alcuni raffinati e complessi altari marmorei furono realizzati nella Mantova seicentesca, anche se questa produzione sembra abbastanza limitata e solo in un caso, apparentemente, precede la metà del secolo. Per *ex voto*, nel 1646 Maria Gonzaga fece realizzare il grande tabernacolo che campeggia sull'altare maggiore del santuario della Beata Vergine delle Grazie, a Curtatone (*fig. 16*)⁵⁰. La macchina fu modificata, aggiungendo l'*Immacolata* nella cupola e il paliotto in tarsie marmoree, di manifattura bresciana, probabilmente in occasione di un restauro successivo al 1733⁵¹. Anche la parte seicentesca sembra tuttavia riconducibile, tanto per la scelta dei marmi, quanto per la morfologia e per le forme degli angeli che fiancheggiano il tabernacolo, alla produzione bresciana; non sembra fuori luogo ipotizzare che sia opera della bottega dei Carra. A Carlo Carra rimandano i fitti panneggi a pieghe angolose, i capelli inanellati (*fig. 17*)⁵².

Nel 1668 Jacopo Andrea Pozzo, fratello del più celebre Andrea, progettò l'altare maggiore di Santa Teresa di Mantova, «il cui contratto del 1668 ne affida l'esecuzione all'altare veronese Giovanni Battista Bianchi, con il quale Jacopo collaborerà successivamente (1683), ancora in occasione della progettazione di una chiesa carmelitana, stavolta a Verona. Sempre a Mantova allo stesso Pozzo sono sicuramente assegnabili anche la *Santa Teresa* in fondo all'abside e il mobile della sagrestia»⁵³.

Il veronese Marco Tomassoli (Tomezzoli) realizzò nel 1684, in Santa Maria dei Voti, già trasformata in sagrestia del duomo cittadino, l'altare marmoreo nel quale fu posta una pala di Marc'Antonio Donzelli, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo*⁵⁴. Nella sua città, Tomezzoli realizzò tra le altre cose l'altare del Crocifisso nella chiesa teatina di San Niccolò all'Arena (con la collaborazione del fratello Domenico per le statue), dell'altare di San Filippo Benizzi in Santa Maria della Scala e dell'altare maggiore di San Michele alla Porta⁵⁵.

Negli stessi anni troviamo impegnato anche il padovano Domenico Corbarelli, il quale nel 1683 realizzò un altare, purtroppo perduto, nella chiesa di San Carlo⁵⁶. Nel 1688 i fratelli Stefano e Faustino Carra realizzavano l'altare del Crocifisso della

prepositurale di Sant'Erasmo, a Castel Goffredo⁵⁷. Questi esempi preludono una fiorente produzione settecentesca di altari a marmi policromi, che vide protagonisti, soprattutto, marmorini rezzatesi e in generale dal Bresciano.

Abbiamo anche notizia di lavori dei quali le fonti non indicano il nome dell'artefice. È il caso del nuovo ciborio realizzato nel 1675 per la chiesa della Trinità: «un nuovo tabernacolo di marmo» fu realizzato per l'altare maggiore, ma fu criticato per «il troppo paragone che rendeva malinconia la sproporzione delle parti», per i panneggiamenti «ridicoli» delle statue e soprattutto spiaceva «la necessità di cuoprire con la sua troppa altezza il nobilissimo quadrone del famosissimo pittore Rubens»⁵⁸. L'autore è forse taciuto per pietà.

A Villimpenta, due monumentali altari sono realizzati, negli ultimi anni del secolo, dal veronese Giovan Battista Ranghieri: gli altari della parrocchiale, in particolare il monumentale altare maggiore, concluso forse solo nel 1695, e quello in Santa Maria della Neve, del 1696⁵⁹. Al decoro del grande tabernacolo dell'altare maggiore concorsero anche due scultori, ai quali spettano i rilievi e le immagini a tutto tondo inserite nella ricca struttura architettonica: Francesco Maderno da Lucerna è l'autore di larga parte dei rilievi e delle sculturine, incluse quelle nel paliotto dell'altare del Rosario⁶⁰; un Gabrieli vicentino realizza invece, nel 1695, la *Madonna assunta* posta nella lanterna del tempio⁶¹.

Chiudo questo paragrafo notando che le figure in marmo nel paliotto dell'altare del Sacro Cuore nel santuario della Beata Vergine delle Grazie mi sembrano essere della stessa mano di quelle del tabernacolo di Villimpenta, ossia di Maderno. L'altare delle Grazie reca lo stemma del vescovo Enrico Vialardi, circoscrivendone così la datazione tra il 1687 e il 1711, del tutto compatibile con l'attribuzione proposta (*fig. 18*).

Gli stuccatori

Nella lavorazione dello stucco, gli artisti lacuali ebbero un evidente primato, ma non furono i soli a operare nella città dei Gonzaga-Nevers.

Un «Pietro Maggier giovane francese di anni 17 che nel 1658 risulta abitar nella giurisdizione della parrocchia di S. Martini, qual modellatore di figure in gesso»⁶², potrebbe essere il figlio del citato Giovanni Macchier documentato nel 1618.

Lo stuccatore romano Lattanzio Maschi operò a Sassuolo, Formigine e Modena,

⁵⁰ AMADEI 1737-1755, III, pp. 693-694.

⁵¹ BAZZOTTI 1999, pp. 33-34.

⁵² Anche suo padre, Giovanni Antonio Carra, lavorò per i Gonzaga nel secondo decennio: SOGLIANI 2023, p. 43.

⁵³ BACCHI, GIACOMELLI 2003, I, pp. 136-139.

⁵⁴ CARNEVALI 1996, p. 7; L'OCCASO 2010b, pp. 125-126.

⁵⁵ LANCENI 1720, pp. 105, 113, 124.

⁵⁶ FACCIOLO 1985, p. 67.

⁵⁷ VENTURINI 1997, pp. 61-63, n. 8.

⁵⁸ GORZONI 1997, p. 259.

⁵⁹ CASARIN 2003, pp. 97-103, 137.

⁶⁰ Ivi, pp. 93, 99, 103.

⁶¹ Ivi, p. 99.

⁶² BERTOLOTTI 1890a, p. 98.

ma non solo⁶³. Anche a Mantova, per Orazio Canossa. Pio Enea II degli Obizzi scrisse da Ferrara due lettere, il 16 e 17 marzo 1664, indirizzate a Canossa; la prima delle due principia: «Quel tristo di Lattanzio Maschi essendo stato licenziato dalla Corte di Modona, quando morì il Duca Alfonso, mi fu dato dal signor Gaspare Vigarano per condurlo al Cataio a farmi alcune fontane come seguì e quivi per obbedire a cotesto serenissimo lo impegnai ad di lui servizio, che accettò con soddisfazione e al Natal passato mi dimandò licenza d'andarsene a Modona ad aggiustar alcune cose di una sua casetta, mobili ed altro, e che sarebbe tornato qui a Ferrara per Natale per ritornar meco al Cataio a sbrigar le mie fontane, perché fossero in pronto per questa Pasca alla celebrazione delle nozze di mio figliuolo, ma egli non solo non venne, e mi bisognò partir solo, ma sempre da quell'ora in qua mi ha pasciuto di parole [...] non potendo tollerare che un disgraziato della sua sorte mi abbia fatto parere un parabolano appresso S.A.»⁶⁴. La missiva del 17 marzo è stranamente molto più accomodante: «Viene Lattanzio Maschi statuario a ricevere i comandi di V.A., la cui benignità supplico a mandarmelo al Cataio doppio, e' avrà ricevute le sue commissioni et intesa la di lei mente», poiché lasciò imperfette due fontane⁶⁵; «Egli – continua l'Obizzi – è un bellissimo ingegno e m'assicuro che così nell'invenzione come nell'operare rimarrà gustata e ben servita, perché, come si dice, è cavallo da più selle».

Dello scultore è menzione ancora in una lettera di Francesco Gallatini da Mantova del 20 novembre 1667, a Orazio Canossa: «La scala è principiata. La statua di Ercole già è tratta fuori assai bene, né può avere più bella attitudine. Per certo vuol esser una cosa singolare. Il stuccatore ancor lui fa la sua parte. Il signor Latantio dimani comincerà a sortir di casa e supplica Vostra Eccellenza farli dar tanto soldo dal signor Salvioni che possi pagar il barbiere. Veramente è miserabile e sarebbe carità»⁶⁶.

Uno stuccatore reggiano è citato il 9 febbraio 1690, quando il segretario di stato Giuseppe Cattani donò alla chiesa mantovana di San Zenone una pala fatta realizzare verso la fine del 1689 e rappresentante «lo Sposalitio di S.ta Caterina con la beatissima Vergine, il Bambino Gesù, il patriarca San Giuseppe con altre figure, fattavi in questo mese erigere in altare, con l'ornamento di pasta a marmore lavorata de messer Matteo Lanzi, stuccatore reggiano»⁶⁷.

Sicuramente furono più assidue le presenze dei lacuali, anche se alcune rimasero

sporadiche, come quella di Carlo Spezza, di Arogno, impegnato dal 1663 nella cappella del Tribunale, all'interno del palazzo della Ragione, in dialogo con gli affreschi di Giovan Battista Caccioli⁶⁸.

Del 1665 è il medaglione in stucco realizzato a memoria di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, nel duomo cittadino (*fig. 19*). Il pittore era morto il 5 maggio 1664 e il memoriale – che riprende un *Autoritratto* dell'artista, disegnato, oggi conservato a Stoccolma (Nationalmuseum) – porta le scritte IO. BENEDICTVS CASTILIONEVS IANVENSIS intorno al profilo e, in basso, nel cartiglio: FORTE RENASCETVR PINGENDI / ARS MORTVA CVM TE / POST TE AT SEMPER ERIT / CASTILIONE MINOR 1665. Francesco Castiglione fece dunque realizzare l'opera in ricordo del padre e lo stile dello stucco stesso mi pare ci indirizzi verso un artista intelvese, che non sono tuttavia in grado di precisare.

Seguendo un ordine cronologico delle testimonianze a me note, la prima “dinastia” che principiò a lavorare in città e vi operò in maniera abbastanza continua fu quella degli Aliprandi, originari di Laino (Como). Un albero genealogico esatto di questa dinastia mi pare sia ancora da tracciare e pertanto ignoro in quale rapporto reciproco stia con gli altri Aliprandi quel Giovanni del quale è documentata un'attività mantovana nel 1666, anno in cui operò nella chiesa di Santa Maria dell'Argine, ricostruita nel 1735 e definitivamente demolita nel 1797⁶⁹. Giovanni fu allora pagato per aver realizzato gli stucchi dell'altar maggiore⁷⁰. Potrebbe trattarsi del Giovanni Prandi da Porlezza autore, alcuni anni prima, di stucchi al santuario della Madonna della Caravina, in Valsolda⁷¹. Esattamente due decenni più tardi, nel 1686, fu steso un primo contratto tra l'architetto Frans Geffels e lo stuccatore Giacomo Aliprandi per opere da realizzarsi nella chiesa di San Martino di Mantova⁷²; nel documento si citano per confronto gli stucchi da poco eseguiti per i Carmelitani di Santa Teresa, anch'essi conseguentemente riferiti al medesimo artefice⁷³. Beatrice Bolandrini esclude che si tratti dell'omonimo stuccatore attivo a Como, nel 1639-1640, e a Lodi, nel 1656⁷⁴. L'8 agosto 1640 a Como è attestato un pagamento «a mastro Giovanni et mastro Iacomo Liprandi per saldo delli 200 scudi promessi per il stucco che hanno fatto sopra la volta della Cappella della

⁶⁸ L'OCCASO 2010b, p. 139. Carlo Spezza dev'essere lo stesso artista che nel 1651 decorava la chiesa di Fusio (frazione di Lavizzara, nel Canton Ticino); MARTINI 1965, p. 126. Fu forse imparentato con un Giovan Battista Spezza, stuccatore, attivo tra il 1666 e il 1695 nella parrocchiale di Fabbrico (RE); PEDRAZZINI 2010, p. 55; ricordo poi un Giovan Battista Spaz attivo a Linz, tra il 1690 e il 1726.

⁶⁹ A. Toelli, in LE CHIESE DELLA CITTÀ DI MANTOVA 2019, pp. 118-119.

⁷⁰ ASMn, CC, b. 78, *Libro delle entrate 1642-1770*, cc. 52v e 53v.

⁷¹ MOLLISI 2012, p. 24.

⁷² Su Giacomo Aliprandi: SPIRITI 2005, p. 33.

⁷³ PASTORE 1974, p. 186; SORDI 2010, pp. 114, 117-118; BERZAGHI 2011, pp. 13-14.

⁷⁴ BOLANDRINI 2011, p. 264.

⁶³ CAMPORI 1855, p. 307. Per la sua attività nel 1680 nella Madonna del Ponte a Formigine (MO): LODI 2006, p. 33.

⁶⁴ ASMn, AG, b. 1275; VEZZANI 1998, pp. 62-63.

⁶⁵ Sulle fontane al Castello del Catajo: A. Pasetti Medin, in ATLANTE DELLE GROTTI E DEI NINFEI 2002, pp. 237-239.

⁶⁶ ASMn, AG, b. 2803.

⁶⁷ ASMn, AN, notaio Domenico Pietroboni, b. 7270, 9 febbraio 1690.

Beata Vergine nel Domo»⁷⁵; non escluderei del tutto che Giacomo possa essere lo stesso che in tarda età avrebbe lavorato a Mantova. In palazzo Valenti Gonzaga, Girolamo Aliprandi, figlio di Giacomo, fu forse impegnato nel 1674, affiancando Giovanni Battista Barberini⁷⁶; Girolamo sarebbe morto circa sessantenne a Crema, nel settembre del 1696.

Proprio Barberini è la personalità più studiata in questo ventaglio di nomi. Come e perché sia giunto in città non è ancora assodato, ma non escluderei che egli, assai celebre all'epoca, possa aver conosciuto Frans Geffels a Vienna⁷⁷; oppure – come ha supposto Andrea Spiriti – vi fu introdotto dai Valenti Gonzaga e, in particolare, da Odoardo⁷⁸. Lo stesso studioso scandisce l'attività mantovana dal 1674 al 1678, forse in due fasi distinte, e poi dal 1684 al 1688, ancora forse non in maniera continuativa⁷⁹. Barberini tra la fine del 1674 e gli inizi del 1675 era comunque nel Mantovano, al lavoro a San Benedetto Po: forse nella parrocchiale di San Floriano, impegnato in decorazioni perdute, e nello scalone del monastero, che riporta appunto la data 1674. Si data al 1674 anche l'intervento sulla perduta facciata delle Quarantore, «proiezione all'esterno dell'apparato decorativo»⁸⁰, con modalità ed esiti che erano forse una novità a Mantova. Una fonte inedita, ossia gli appunti manoscritti di Marcello Oretti (1775), precisa che nell'orditura corinzia della facciata, ornata di statue e stucchi, erano rappresentati: «l'Annunziata basso rilievo e due altri con due statue una di Gedeone e di Mosè del Barberini»⁸¹.

È possibile che i cantieri siano andati avanti anche in assenza di Barberini e, anzi, il fatto che gli Aliprandi fossero in città prima di Barberini, se nel 1666 Giovanni (Giovanni Battista?) era impiegato in Santa Maria dell'Argine, potrebbe averlo incoraggiato a venire in città ma anche a delegare parte del lavoro. Non escludo, quindi, che la maniera barberiniana sia stata introdotta in città dai suoi parenti/araldi/collaboratori, che hanno preparato la strada al caposcuola e ne hanno ampiamente adoperato e diffuso il linguaggio, anche con un margine di autonomia.

In una fase successiva, o meglio in due fasi successive distinte che Spiriti pone al 1684-1685 e al 1688, avvenne la decorazione di palazzo Sordi. In un primo

momento si daterebbe l'elegante medaglione in facciata raffigurante la *Madonna con il Bambino* (fig. 20)⁸², nonché le decorazioni e le statue del cortile interno, dove a Barberini spettano le due figure in stucco sotto il portico/atricio d'ingresso, che conduce al cortile, laddove le statue riflettono una diversa presenza, veneta, già discussa. Oretti menziona espressamente come opere di Barberini «la Madonna sopra la ringhiera nella facciata del palazzo Sordi è del Barberini» e poi ancora, sulla scala, «Mercurio e l'Abundanza del Barberini»⁸³, correttamente riferendogli le sculture sullo scalone. La seconda fase riguarda invece il grande salone di Belgrado, ma anche, come precisato da Maria Giuseppina Sordi, altri interventi in ambienti al piano nobile del palazzo⁸⁴. Il fatto che una tela del grande salone celebri la *Battaglia di Belgrado* firmata da Geffels nel 1688 implica probabilmente una realizzazione intorno a quell'anno⁸⁵. L'intervento nella sagrestia della Santissima Trinità, già datato al 1678, oggi sappiamo che è invece del 1689. Questa datazione potrebbe andar bene anche per i decori di palazzo Sordi, con un lievissimo adattamento rispetto a quanto noto? Chiaramente, la cronologia dei cantieri mantovani di Barberini, vari e intrecciati – sorvolo su palazzo Valenti Gonzaga e sulla villa Baroni Cavalcabò a Montanara – potrebbe non coincidere del tutto con la presenza di Barberini in città. I cantieri potevano andare avanti in sua assenza e tra i più stretti collaboratori sono stati riconosciuti il giovane Girolamo Aliprandi e «un artista cresciuto fra i Silva e i Retti»⁸⁶.

Un'altra fonte manoscritta settecentesca accenna a ulteriori interventi di Barberini a Mantova e dintorni, purtroppo non più esistenti. Si tratta di appunti, attribuiti al rovigotto Francesco Bartoli, su una copia della guida cittadina redatta nel 1763 da Cadioli⁸⁷. Si ricorda che in Sant'Apollonia «Nel primo altare sulla destra la statua di S. Giuseppe in terracotta è opera di Gio. Batta Barberini», mentre all'eremo di Bosco Fontana «Le quattro statue laterali in chiesa sono di Giovan Battista Barberini da Como»⁸⁸.

L'ultimo intervento in ordine cronologico, tra quelli di Barberini in città, è la decorazione della sagrestia della Santissima Trinità (p. 145 fig. 8), che il rinve-

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ SPIRITI 2005, pp. 31-32. Sulla cronologia del cantiere di palazzo Valenti, si veda il testo in volume di Giulio Girondi.

⁷⁷ L'ipotesi è presentata, con prudenza, da SORDI 2017, p. 162. A Vienna, Geffels potrebbe essersi impegnato anche a procacciare dipinti per i Gonzaga: L'OCCASO 2008a, p. 126.

⁷⁸ SPIRITI 2005, p. 31.

⁷⁹ Ivi, pp. 31-33, 37-38 (ma vd. anche p. 19).

⁸⁰ Ivi, p. 32. Una situazione simile, di ricca decorazione a stucco in facciata, si riscontra nella palazzina di via Solferino e San Martino n. 21 (palazzo del marchese Corradino Cavriani).

⁸¹ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms B 96 bis, c. 481v. Sulle Quarantore, vd. anche R. Benedusi, in LE CHIESE DELLA CITTÀ DI MANTOVA 2019, pp. 46-47.

⁸² SPIRITI 2005, p. 37.

⁸³ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms B 96 bis, c. 480r. Maria Giuseppina SORDI (2017, p. 165) riferisce più cautamente a Barberini il ruolo di «consulente con realizzazione di opere mediate da forse locali», ma le due sculture come lo scalone, la galleria e altri interventi sono riferiti direttamente (e correttamente) a Barberini. In generale, per Barberini a palazzo Sordi, si può rimandare senz'altro a: SORDI 2017.

⁸⁴ Ivi, p. 163.

⁸⁵ Ivi, p. 192.

⁸⁶ SPIRITI 2005, p. 32.

⁸⁷ Sulla paternità degli appunti: L'OCCASO 2011a, p. 44 nota 72.

⁸⁸ FACCIOLO 1985, pp. 66, 69.

nimento di firma e data permette di fissare al 1689 e non al 1678, come precedentemente supposto⁸⁹. In sostanza, la presenza di Barberini a Mantova sembra essere stato un fenomeno tutt'altro che occasionale e si capiscono, di conseguenza, i numerosi artisti lariani attivi in quest'area negli stessi anni, a conferma di un indirizzo ben preciso nei cantieri in cui era prevalente la lavorazione dello stucco.

Alla decorazione della sagrestia della Santissima Trinità concorse anche un sinora ignoto artista parmense o comunque attivo a Parma: il gesuita padre Bonifacio Castellani, per ornare la sagrestia nuova della chiesa, nel 1678 «fêce venir sin da Parma quattro gran medaglioni di pietra cotta, finta bronzo, per i quattro cantonali di essa», aggiungendo però che «tutte queste cose non si perfettionarono che doppio qualche anno», stando alla testimonianza quasi coeva di padre Giuseppe Gorzoni⁹⁰. Un'ipotesi che si potrebbe prendere in esame coinvolge un artista, Lorenzo Haili, sul quale tornerò tra poche pagine, per ricordarne l'attività, principale, d'intagliatore del legno. Ma Haili modellò anche la terracotta, quantomeno dopo il 1677, quando si trasferì abbastanza stabilmente a Parma. Potrebbero essere suoi i «medaglioni» di terracotta posti ai cantonali della sacrestia della Trinità (fig. 21), lì ricollocati nel 2005 dopo un lunghissimo deposito nel Museo di Palazzo Ducale? L'unica opera in terracotta esistente e attribuita a Lorenzo, la lunetta con il *Riposo dalla fuga in Egitto* nella chiesa di Santa Croce a Parma⁹¹, non incoraggia particolarmente la proposta, ma il confronto con gli intagli dell'artista è sufficientemente eloquente da tenere in pista questa ipotesi come valida⁹². Un'alternativa che pure mi sembra utile presentare è che si tratti di quell'Antonio Alai, reggiano, documentato dal 1686 nella Madonna della Ghiara, a Reggio Emilia, ma attivo intorno al 1700 a Parma, dove realizzò anche gli stucchi sulla facciata della Santa Casa di Loreto, dentro la chiesa di Santa Teresa.

Di qualità veramente alta, tanto da suggerire il nome dello stesso Barberini, è la decorazione in stucco di un camino di palazzo Aldegatti, alla quale purtroppo non sono in grado di ancorare alcun riferimento cronologico, ma che potrebbe stare attorno al 1680-1690 (fig. 22).

Forse solo dagli anni Ottanta fu in città la famiglia Costa, presente contempo-

aneamente anche in Trentino. Nel 1682 un Pietro Costa, che però fu marangone e non necessariamente legato agli altri, fu incaricato di realizzare l'imponente armadiata per il Capitolo della sagrestia della cattedrale⁹³.

Michele Costa nel 1694 lavorava a Mantova, nella chiesa di San Martino; a lui si riferiscono anche gli stucchi nell'area presbiteriale della chiesa di San Maurizio, «circa degli anni 1670-1680»⁹⁴, ma presumibilmente più tardi, se coevi alle vaste tele che essi incorniciano e che sono opere di Jacob Denys (e collaboratori) recanti la data 1696 sulla tela posta in fondo al presbiterio.

Dal 1696 Michele era a Riva del Garda, assieme ai pittori Marc'Antonio e Pietro Donzelli⁹⁵, e a partire dal 1701 era impegnato, assieme ad Antonio Ferraboschi (costui attivo anche nel vicino ducato farnesiano), in lavori nel santuario della Madonna della Porta a Guastalla: la cantoria, gli altari del transetto – dedicato a Sant'Antonio di Padova e San Francesco da Paola – e il ciborio dell'altare maggiore⁹⁶; in questo contesto, Massimo Mussini tende a riferire a Ferraboschi angeli e putti, per affinità con quelli in San Pietro a Parma⁹⁷. Nel 1704 Carlo e Michele Costa lavoravano assieme a Novellara, nella cappella della Madonna del Pilastro in Santo Stefano⁹⁸, mentre Gaetano Susani assegna al secondo dei due, forse fratelli, un intervento nella chiesa di San Martino, «nel di lei interno l'ornato di eleganti stucchi», laddove oggi sappiamo che questi decori furono realizzati da Giacomo Aliprandi⁹⁹. È curioso, tuttavia, che Susani richiamasse il nome di Costa: forse a ragione di qualche documento d'archivio? Sembra difficile pensare che Susani si sia inventato il nome di sana pianta.

Di Carlo o Carlo Antonio Costa, la cui attività sconfinava largamente nel Settecento, si sa invece con certezza che operò nei primi decenni del secolo anche a Cavriana, Marmirolo e San Martino Gusnago (1728, cappella del Rosario)¹⁰⁰. Altro importante cantiere per la lavorazione in stucco dell'epoca è chiaramente quello della villa Strozzi di Palidano, la cui cronologia sembra tuttavia meglio attestabile ai primissimi anni del Settecento e rimane esclusa dalla presente trattazione. Sono poi databili al 1691 circa alcuni stucchi conservati in quella che fu la sala del capitolo del monastero delle domenicane di San Vincenzo¹⁰¹.

⁸⁹ FERRARI 2005, p. 41.

⁹⁰ GORZONI 1997, p. 264; L'OCCASO 2010b, p. 150.

⁹¹ Su Lorenzo Haili: CATTOI 2003 (p. 166, per la terracotta). Quanto alla sua attività parmigiana, si potrebbe prendere in considerazione un interessante *Angelo reggitorcia*, a intaglio dorato, nella chiesa di San Vitale.

⁹² Esprime parere favorevole alla proposta Giuseppe Cirillo (mail del 5 luglio 2024), segnalandomi inoltre documenti inediti da lui ritrovati presso l'Archivio di Stato di Parma, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, Registri dei mandati, n. 3, anno 1699, foglio 270: il 24 novembre 1699 è pagato Giovanni Bonardi doratore, per «due Cornici ovate tutte intagliate à fiori minuti et figure di rilievo», ossia «trè puttini di rilievo», laddove Lorenzo Haili è pagato come esecutore delle stesse; il 1° dicembre 1699, seguono altri quattro pagamenti Haili.

⁹³ CARNEVALI 1996, p. 7.

⁹⁴ GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 2003, p. 134. Si veda anche GIACOMELLI 2011, p. 29.

⁹⁵ L'OCCASO 2019.

⁹⁶ Ivi, pp. 397-398.

⁹⁷ MUSSINI 1985, p. 207.

⁹⁸ CAMPORI 1855, p. 168.

⁹⁹ SUSANI 1818, p. 52; TELLINI PERINA 1985, p. 241; GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 2003; SORDI 2010, p. 134 nota 38.

¹⁰⁰ CAVAGNARI 1945, p. 12; MANZOLI 1982, pp. 70-71; SUITNER 1990, p. 49.

¹⁰¹ FERLISI 2007, p. 69.

Chiudo la carrellata con la pregevole (e mi pare inedita) alcova di casa Ballati Nerli in via Chiassi n° 61, che presenta un ricco apparato di stucchi (fig. 23), completati da pitture ad affresco di fine Seicento facilmente riferibili all'artista che lavora in palazzo Arrivabene, in palazzo Sordi, nella villa Strozzi a Begozzo di Palidano e forse anche nella Cancelleria di Palazzo Ducale, alla data 1701¹⁰². Le decorazioni non sono tuttavia visibili di persona, poiché il palazzo è sede della Procura della Repubblica: la mia richiesta di accesso ai luoghi non è stata accolta, «trattandosi di locali che contengono dati sensibili, coperti da segreto». Ma non si equivochi: gli stucchi barocchi non sono segreto di Stato, anche se così rimangono piuttosto misteriosi.

Intagliatori

Poco prima della metà del XVII secolo c'è notizia di un *intersiatore* impegnato a corte: tale Giovanni Banzola, pagato 11 dicembre 1648 «per una tavoletta da altare, con cornici di pero a otto facie», per la duchessa; il 16 settembre 1648, per le cornici dell'ancona e dei «Misteri», che sono forse quelli della cappellina attigua alla sala dello Zodiaco (le cui decorazioni sono da tempo perdute). Una nota del 7 marzo 1652, con pagamento tre giorni dopo, sembrerebbe però descriverlo come pittore, a meno che il pagamento non si riferisca solo alla cornice del quadro che viene citato: «La Serenissima Arciduchessa deve dare a me Gio: Banzola ducatonì venti per un quadro sopra del quale è dipinto il martirio d'una santa»¹⁰³. Nemmeno nel campo dell'intaglio ligneo emergono, alla metà del secolo, nomi locali di spicco. In quegli stessi anni, a Viadana, l'intaglio del legno era abilmente praticato da Stefano Badalino, del quale non è però nota un'attività a Mantova.

Dagli anni Sessanta, sembra invece significativa la presenza dei trentini Haili, a partire da Lorenzo Haili, documentato in città dal 1664¹⁰⁴. A lui fu affidata l'esecuzione del notevole coro intagliato per la chiesa di San Domenico, che si data al 1690; la complessa opera, dopo le soppressioni ecclesiastiche di fine Settecento, è stata smembrata e riadattata in due diversi contesti: la chiesa palatina di Santa Barbara (fig. 24) e la chiesa parrocchiale di Bondeno di Gonzaga¹⁰⁵. Anche Antonio Haili nel 1667 già operava a Mantova, per la corte, e nel 1670 fu pagato per l'intaglio di sei candelieri, un crocifisso e altri arredi liturgici per la cappella di San Carlo del Senato Ducale, nel palazzo della Ragione¹⁰⁶. Dato che nel 1674 Antonio fu accolto, come converso, tra i Domenicani di Mantova, ritengo che egli possa aver avuto un ruolo di tutto rilievo nella realizzazione del coro. Lorenzo Haili nel 1677

fu pagato per l'altare del Rosario nella chiesa palatina di Santa Barbara e, nello stesso anno, per un altare della Vergine del Rosario scolpito assieme a tale Nicolò Antoniazzi per la chiesa prepositurale di Castelfreddo¹⁰⁷.

Nel complesso di San Domenico operò anche Federico Piazzalonga, probabilmente oriundo di Bergamo, dove dovette nascere nel 1650 circa, giungendo a Mantova intorno al 1678 e qui morendo il 4 dicembre 1710¹⁰⁸. Nel 1693 Piazzalonga firmò il portale proveniente dal coro della chiesa di San Domenico in Mantova, oggi conservato nel Museo di Palazzo Ducale; l'unica altra opera riferitagli con certezza è il *Cristo deposto* della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Ostiglia, nel quale è evidente la robusta resa anatomica del corpo del Salvatore, non privo di *pathos* e forza emotiva¹⁰⁹. Piazzalonga tuttavia operava già almeno al principio degli anni Ottanta: è pagato nel 1681 per aver intagliato il reliquiario per la chiesa di Santa Maria dell'Argine¹¹⁰. Demolita la chiesa, perduto il reliquiario. Due anni più tardi è annotato un pagamento da parte di Ferdinando Carlo di 600 lire «a Federico Piazzalonga nostro intagliatore»¹¹¹. Il 15 marzo 1695 è nominato capitano della Compagnia di San Giorgio¹¹². Nel 1699 lavora a Villimpenta, all'altare del Rosario in parrocchiale e sull'altare maggiore di Santa Maria della Neve¹¹³. Una nota di spese del 1702 della chiesa di San Martino afferma che il parroco aveva «Speso in far il finimento dell'intaglio all'altar maggiore, così d'accordo col signor Piazza Longa, tra legname e fatica, £ 240»¹¹⁴. Suo figlio Carlo, nato entro il 1678, lavorò pure come intagliatore a Mantova, nel 1710-1713¹¹⁵. Come altri artisti, Piazzalonga non dev'essersi limitato a una singola tecnica esecutiva. Una sua prova nel modellato della terracotta è un *Profilo femminile all'antica*, firmato e passato in asta alcuni anni fa (fig. 25)¹¹⁶.

Ci sono almeno altri due cori intagliati seicenteschi che devono essere menzionati: quello nella parrocchiale di Sacchetta di Sustinente, proveniente dalla certosa della Santissima Trinità di Mantova, e quello della sagrestia di Goito, proveniente dall'Eremo di Bosco Fontana¹¹⁷.

¹⁰⁷ Rispettivamente: NEGRINI 1999, pp. 92-93; BARDELLI, BIONDELLI 2008, pp. 56, 159.

¹⁰⁸ Su Piazzalonga: GRASSI 2009-2010.

¹⁰⁹ Assegnavo (L'OCCASO 2014b, p. 84) allo stesso Piazzalonga anche il *Cristo deposto* di Sacchetta di Sustinente, che ora mi sembra invece più antico; paragonabile a quest'ultimo sono gli intagli di pari soggetto nella parrocchiale di Guidizzolo e nel duomo di Desenzano.

¹¹⁰ ASMn, CC, b. 78, *Libro delle entrate 1642-1770*, c. 100v.

¹¹¹ ASMn, AG, b. 3127, c. 492r.

¹¹² ASMn, AG, Mandati, b. 60 vol. 112/1, c. 93v.

¹¹³ CASARIN 2003, pp. 93-97, 137-138.

¹¹⁴ ASDMn, Benefici, b. 33/6.

¹¹⁵ ASM, CC, b. 60, 20 novembre 1710 e 13 maggio 1713.

¹¹⁶ Bonhams, Londra, 15 aprile 2008, lotto 22.

¹¹⁷ Per la loro provenienza, rispettivamente: L'OCCASO 2014b, p. 83; MANZOLI 1982, p. 74.

¹⁰² L'OCCASO 2011a, p. 370.

¹⁰³ ASMn, AG, b. 404.

¹⁰⁴ NEGRINI 1999, p. 92. Sugli Haili si veda la completa rassegna presentata da CATTOI 2003.

¹⁰⁵ NEGRINI 1999.

¹⁰⁶ L'OCCASO 2010b, p. 139 nota 135.

Altro nome non ignoto agli studi è quello di Wilhelm Dusch, italianizzato in Guglielmo Duschi, originario di Colonia e attivo a Mantova negli ultimi anni del ducato di Ferdinando Carlo. Questi dovette particolarmente apprezzare gli scultori d'Oltralpe, dato che in un *Rollo dei Sallariati di SAS per l'anno 1691* compare, unico scultore in elenco, un non meglio identificato Giovanni Morenhoffer¹¹⁸. Cadioli ricordava due opere di Dusch a Mantova, purtroppo disperse: un *Crocifisso* per la chiesa di Santa Maria del Melone e un secondo nel complesso di Sant'Orsola¹¹⁹. Un inventario dell'11 ottobre 1700 attesta nella chiesa di Sant'Ambrogio di Mantova una «Statova della Concezione, vestita di tela d'argento falso con fiorami di vari colori, con peruca in capo, di Guglielmo Duschi»¹²⁰. L'intagliatore fu pagato il 14 marzo 1699 «per due figure d'angiolini» nella cappella del Tribunale, posta nel palazzo della Ragione¹²¹.

È stato recentemente proposto che egli sia identificabile con quel Girolamo o Guglielmo Dolce/Dolci che lasciò quattro statue lignee in Santa Teresa¹²². Nel 1818 Gaetano Susani attribuisce l'apparato scultoreo di Santa Teresa a un Girolamo Dolce mantovano¹²³, del quale a oggi mancano ulteriori attestazioni. In seguito, i Coddè affermarono che questo Dolci era di natali mantovani e riferirono che una statua raffigurante *Sant'Antonio di Padova* «al primo altare a destra intrando in S. Andrea si crede suo lavoro»¹²⁴. Susani in una successiva edizione del suo testo corresse in Guglielmo il nome di battesimo dell'artefice citato per lavori in Santa Teresa¹²⁵. Convengo con l'ipotesi di Francesca Galesi che Susani abbia avuto accesso a qualche documento a noi ignoto e che abbia letto Dolce al posto di Duschi¹²⁶.

Nel 1695 Guglielmo risulta sposato con Angela del fu Giovan Battista Quintiliani e residente a Mantova nella contrada dell'Orso¹²⁷. Da lei ebbe un figlio maschio, di nome Giovan Battista, anch'egli scultore, che sposò a sua volta Rosa Troncavini, sorella dell'intagliatore mantovano Gaspare. Giovan Battista, la cui attività è documentata dal 1717 e che quindi supera l'ambito cronologico di questo studio, è già detto *filius quondam Gulielmi* nel 1723¹²⁸.

Guglielmo era quindi in attività nell'ultimo decennio del Seicento e risulta morto nel 1723, ma ignoriamo quanto prima. Nel 1710 era certamente in vita e inviava un suo *Crocifisso* ligneo alla chiesa di Santa Maria Assunta ad Ala in Vallagarina; altra sua opera è un bel *Crocifisso* conservato nella parrocchiale di Marcaria e identificabile, con ogni probabilità, con quello pagatogli il 1° giugno 1694¹²⁹.

Entrambi i crocifissi sono caratterizzati da un contrastato trattamento del modellato anatomico e del panneggio. Levigato e sostanzialmente morbido il primo, particolarmente dinamico e chiaroscurale il secondo, al quale si conforma anche il trattamento della testa di Gesù Cristo, resa con viva drammaticità. Rispetto a quello di Ala, il *Crocifisso* di Marcaria mostra proporzioni anatomiche più allungate e sinuose. Allo scultore è stato correttamente restituito anche il bel *Crocifisso* della parrocchiale di Volta Mantovana (*fig. 26*)¹³⁰.

Nelle settecentesche carte del «processo Troncavini», oggetto di studio da parte di Maria Giustina Grassi, si trovano alcune annotazioni che vale la pena tenere in considerazione, in quanto riferibili a fatti relativi al secolo precedente¹³¹. Anzitutto, parrebbe che fino al 1677 «gli intagliatori si sono fatti descrivere ed anno [*sic*] sempre pagato il suo paratico con li altri marangoni»; tra gli altri, compare Pietro Maioli, che pagò dal 1698 al 1737, anno «nel quale è morto»; si menzionano poi gli altrimenti ignoti Antonio Marmieri, Antonio Tavelli e Gaetano Morandi, quali intagliatori e non semplici falegnami; si afferma inoltre che Maioli e Giacomo Coconelli (o Coconcelli) «facevano oltre l'intagliatore anche il scultore»; leggiamo di «un tal capitano Federico Piazzalunga, Guglielmo Duschi, quali hanno operato d'intaglio nel bucintoro del duca di Mantova»; apprendiamo di «tal Francesco Ghisini che tra l'altro fece li confessionarii di San Domenico»; infine, veniamo a sapere che «Domenico ed Antonio Galli e Giuseppe Circuiggi¹³² [furono] professori di scultura e d'intaglio». L'attività di Troncavini si svolse nel Settecento, mentre gli altri artisti citati dovettero operare ancora nel XVII secolo o a scavalco.

Con questa carrellata di nomi si chiude il mio contributo, inteso come una prima apertura su un secolo che non offre grandi soddisfazioni quanto ai nomi emersi, salvo naturalmente Barberini. Pur in assenza di una costante e coerente committenza, il quadro si presenta ampio e variegato.

¹¹⁸ L'OCCASO 2004, p. 134.

¹¹⁹ CADIOLI 1763, pp. 38, 76.

¹²⁰ ASDMn, Benefici, b. 33/1.

¹²¹ ASMn, Senato di Giustizia, Carteggio, b. 35.

¹²² La proposta di Francesca Galesi è presentata da BERZAGHI 2011, p. 18.

¹²³ SUSANI 1818, p. 65.

¹²⁴ CODDÈ 1837, p. 60.

¹²⁵ SUSANI 1830, p. 71.

¹²⁶ La proposta della Galesi è presentata da BERZAGHI 2011, p. 18.

¹²⁷ ASMn, AN, b. 6513, notaio Pietro Orlandi, 22 marzo 1695.

¹²⁸ ASMn, AN, b. 6754, notaio Giovan Battista Paroli, 5 giugno 1723.

¹²⁹ STROCCHI 2003, pp. 496-497.

¹³⁰ Per la scultura di Volta Mantovana: GIACOMELLI, SAVA 2012, p. 293. Tra gli altri crocifissi lignei del Seicento avanzato, ricordo quello di Santa Maria del Gradaro e l'inv. 252 del Museo Diocesano di Mantova, nessuno dei due tuttavia riferibile a Duschi e di mani diverse.

¹³¹ ASMn, CC, b. 83, fasc. 6, *Fatto informativo*.

¹³² Cfr. TOGLIANI 2012, p. 47, su un Anselmo Circuiti.



Fig. 1 Pierre Puget, *Ascensione della Vergine*, 1664 circa, rilievo in marmo, cm 124,7×94, Berlino, Staatliche Museen, inv. 17/66.

Fig. 2 Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli, *Virtù*, 1653, Mantova, Palazzo Te, Loggia di Davide.

Fig. 3 Francesco Agnesini (attribuiti a), *Putti*, Mantova, piazza Santa Barbara, provenienti dalla villa di Marmiolo.



Fig. 4 Giovanni Battista Bianchi, tabernacolo, 1668, Mantova, Santa Teresa.



Fig. 5 Paolo Callalo (?), *Proserpina rapita da Plutone*, Mantova, cortile di palazzo Sordi.



Fig. 6 Paolo Callalo (?), *Giove*, Mantova, cortile di palazzo Sordi.



Fig. 7 Paolo Callalo (?), *Giunone*, Mantova, cortile di palazzo Sordi.



Fig. 8 Paolo Callalo (?), *Ercole*, Mantova, palazzo Sordi, loggia dei Telamoni.



Fig. 9 Paolo Callalo (?), *Edicola angolare con il busto ritratto di Benedetto Sordi*, 1680?, Mantova, palazzo Sordi.



Fig. 10 Paolo Callalo, *Putto con cornucopia*, Mantova, collezione privata.



Fig. 11 Paolo Callalo, *Venere che allatta Amore*, Mantova, collezione privata.

Fig. 12 Paolo Callalo, *Bacchino ebbro*, Mantova, collezione privata.



Fig. 13 Giovanni Bonazza (bottega di), *Filosofi*, Mantova, collezione privata.

Fig. 14 Giovanni Bonazza (ambito di), *Profili virili*, già Mantova, Museo di Palazzo Ducale.



Fig. 15 Scultore veneziano (Alvise Tagliapietra?), *San Benedetto in gloria*, San Benedetto Po, sagrestia monastica di San Benedetto in Polirone.

Fig. 16 Manifattura bresciana (bottega dei Carra?), Tabernacolo, 1646, *Immacolata* nella cupola e paliotto in tarsie marmoree, 1733, Curtatone (MN), altare maggiore del santuario della Beata Vergine delle Grazie.

Fig. 17 Manifattura bresciana (Carlo Carra?), Tabernacolo, particolare, 1646, Curtatone (MN), altare maggiore del santuario della Beata Vergine delle Grazie.

Fig. 18 Francesco Maderno (?), Sculture del paliotto dell'altare del Sacro Cuore, 1687-1711, Curtatone (MN), santuario della Beata Vergine delle Grazie.



Fig. 19 Stuccatore intelvese, medaglione in stucco realizzato a memoria di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, 1665, Mantova, Duomo.

Fig. 20 Giovanni Battista Barberini, *Madonna con il Bambino*, 1684-1685, Mantova, palazzo Sordi.



Fig. 21 Lorenzo Haili (attribuito a), *Assunzione della Vergine*, terracotta, Mantova, Santissima Trinità, sacrestia.

Fig. 22 Giovanni Battista Barberini (?), decorazione in stucco di un camino, 1680-1690 circa, Mantova, palazzo Aldegatti.

Fig. 23 Ambito di Giovanni Battista Barberini, alcova con stucchi e affresco, Mantova, casa Ballati Nerli.





Fig. 24 Lorenzo (e Antonio?) Haili, coro intagliato realizzato per la chiesa di San Domenico a Mantova, ora Mantova, Santa Barbara.

Fig. 25 Federico Piazzalonga, *Profilo femminile all'antica*, terracotta, mercato antiquario.

Fig. 26 Guglielmo Duschi, *Crocifisso*, Volta Mantovana, Santa Maria Maddalena.

La via delle corti cadette gonzaghesche in età barocca: Francesco Agnesini (1616-1663) al servizio dei Gonzaga di Novellara

Jasmine Habcy

L'indagine archivistica sistematica condotta sulle buste di corrispondenza esterna del Fondo Gonzaga dell'Archivio Storico Comunale di Novellara permette di presentare alcune novità riguardo lo scultore carrarese Francesco Agnesini e di approfondire certi aspetti degli scambi artistici tra la casata novellarese e quella dei parenti mantovani. In particolare, un gruppo inedito di autografi dell'artista e di Alfonso Lanci, priore generale della congregazione camaldolese di Mantova, permette di integrare le informazioni note¹ e di restituire un quadro più dettagliato delle dinamiche professionali intercorse tra l'Agnesini e Alfonso II Gonzaga, conte di Novellara e Bagnolo in Piano dal 1650 al 1678. Quest'ultimo, esponente di una dinastia che si distaccò precocemente dal potente ramo di Mantova governando dal 1371 al 1728, determinò il rapido incremento di una considerevole raccolta di dipinti e disegni, configurandosi come il più attivo e importante collezionista della famiglia: è soprattutto il cospicuo *Carteggio esterno* che ne documenta l'appassionata attività e la volontà di rimanere costantemente aggiornato sulle novità del contemporaneo mercato artistico².

Proprio tale proposito determinò con ogni probabilità l'ingaggio dello scultore originario di Carrara, il quale, documentato l'11 aprile 1637 come marmorario nell'elenco della Corporazione degli scultori e marmorari di Napoli, condusse il

¹ Cfr., da ultimo, PICCINELLI 2011, pp. 76, 79-81, 83-84, 86, 92 nota 18-21, 96 nota 100 (con bibl. prec.).

² Il ruolo di Alfonso II Gonzaga in qualità di committente e collezionista è oggetto di studio in HABCY 2020/2021-2022/2023, dove, attraverso lo spoglio delle buste di corrispondenza esterna conservate nell'Archivio Storico Comunale di Novellara, si indaga il rapporto con i suoi artisti e agenti al fine di comprendere come il suo gusto abbia contribuito a plasmare lo sviluppo della raccolta di famiglia.

suo apprendistato a Roma presso la bottega del bolognese Alessandro Algardi, presumibilmente intorno al 1640³. L'Agnesini fu descritto da Marcello Oretti anche come scolaro del pittore felsineo Giovanni Andrea Sirani, oltreché «servitore» dello scultore bolognese Gabriele Brunelli, «che li fu ancora Maestro, e che li aiutò in molti suoi lavori»⁴. Nel 1643 è registrato a Bologna, dove attese alla costruzione dell'altare della Compagnia delle Anime del Purgatorio – oggi non più esistente⁵ – nel transetto destro della chiesa di San Paolo Maggiore, la cui pala con *San Gregorio addita a Cristo le anime del purgatorio* fu eseguita nel 1647 dal Guercino⁶. Il 26 ottobre 1644, la famiglia Spada commissionò all'Agnesini e allo scarpellino Domenico Facchetti, anch'egli precedentemente coinvolto nei lavori dell'altare maggiore di San Paolo, il progetto della cappella maggiore nella chiesa di Santa Maria dell'Angelo a Faenza⁷.

A Bologna, lo scultore si dedicò alla decorazione del portale di palazzo Davia Bargellini – dove all'inizio del 1658 terminò il *Telamone* di sinistra e Brunelli quello di destra (fig. 1)⁸ –, alla realizzazione di «Un'Amorino alato di marmo con arco, e dardi, giacente» appartenente al Museo Cospiano⁹, a un'Annunciazione in stucco sulla facciata di casa Belletti in Borgo delle Casse¹⁰ e a un gruppo di statue di guerrieri con ornato di gesso per casa Bandiera in via Vinazzi¹¹. A Sarzana, nella cappella della cattedrale di Santa Maria Assunta dedicata alla reliquia del Preziosissimo Sangue – a destra del presbiterio –, eseguì due statue marmoree ammirabili ancora oggi ai lati dell'altare, a destra *Sant'Andrea* e a sinistra *San Rocco*¹², mentre a Ferrara scolpì nel 1659 «un retrato del Conte Monte

Catino il vecchio e un altro di un Conte Manfredi, il quale è in opera in Santo Polo»¹³. Sulla base di quest'ultima scultura, conservata in un'edicola rettangolare in marmo rosso sul pilastro sinistro della crociera nella chiesa ferrarese di San Paolo – di fronte al busto di Antonio Montecatini (figg. 2-3) –, Stefano Tumidei assegnava all'Agnesini il ritratto del cardinale Fabrizio Savelli, collocato nel 1651 nel cortile dell'Archiginnasio a Bologna (fig. 4)¹⁴. Nel territorio veronese, egli realizzò «la bellissima statua dell'Adone posta nel giardino de' Conti Verità a Lavagno, e fece molte altre opere dentro, e fuori di Verona non pervenute a nostra notia»¹⁵: l'*Adone* ricordato da Bartolomeo Dal Pozzo va riconosciuto nella statua del giardino di villa Verità Fraccaroli, forse più correttamente identificabile con Meleagro per la presenza della testa di cinghiale su cui il personaggio poggia vittorioso il piede sinistro¹⁶. L'opera fu eseguita tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio del Seicento, periodo in cui Brunelli giunse a Verona assieme al discepolo Agnesini in un contesto che, a partire dagli anni Trenta e Quaranta, vide la città accogliere numerosi artisti forestieri al fine di rivitalizzare la stagnante situazione creatasi dopo la peste¹⁷. A tal proposito, una lettera di Alfonso

due piccole Nicchie, che fanno Ala ai lati dell'Altare dell'istessa Cappella»); CAMPORI 1873, p. 3 («due piccole statue di S. Lorenzo e S. Andrea nelle nicchie a lato dell'altare nella cappella delle reliquie»); POSSE 1907 («in der Kathedrale zu Sarzana: zwei kleine Statuen der heil. Lorenz und Andreas neben dem Altar der Reliquienkapelle»); GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960 («Per la cattedrale di Sarzana eseguì due piccole statue dei santi Lorenzo ed Andrea per l'altare della cappella delle reliquie»); HEIMBÜRGER RAVALLI 1992 («Sarzana, Kathedrale S. Maria Assunta: Hl. Andreas und hl. Rochus in der Kapelle des Hl. Blutes Christi»). Ringrazio Giancarlo Mauro per la conferma fornitami circa l'attuale presenza e collocazione delle due statue all'interno dell'edificio religioso.

¹³ Ai busti allude lo stesso Agnesini in una lettera scritta da Carrara il 10 febbraio 1661 al conte di Novellara Alfonso II Gonzaga, edita in CAMPORI 1873, pp. 4-5, n. II. Cfr. anche: POSSE 1907 («in Ferrara, S. Paolo: Buste eines Conte Manfredi (1659)»); GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960 («nella chiesa di S. Paolo a Ferrara è suo il busto di un conte Manfredi (1659)»); HEIMBÜRGER RAVALLI 1992 («Ferrara, S. Paolo: Busten Conte Montecatino und Conte Manfredi, beide 1659»). Nelle antiche guide ferraresi, il busto di Antonio Montecatini è attribuito ad Alessandro Vicentini, mentre quelli di Annibale Manfredi e di monsignor Roberto Accoramboni vicelegato ad artista ignoto. Cfr. BRISIGHELLA [Ed. 1991], p. 197; BAROTTI 1770, p. 90; SCALABRINI 1773, p. 36; AVVENTI 1838, p. 207; CITTADILLA 1873, p. 171, secondo cui il ritratto del Montecatini è opera di due scultori: «la testa fu lavorata da Alessandro, non vicentino, come altri scrissero, ma da Trento di cognome Vittoria, e il rimanente da Battista Bressano, come si ha dalle sue stesse memorie». Ringrazio monsignor Massimo Manservigi per la conferma fornitami circa l'attuale presenza e collocazione dei due busti all'interno dell'edificio religioso, nonché per le relative fotografie.

¹⁴ TUMIDEI 2006, p. 141.

¹⁵ DAL POZZO 1718, p. 205; Ms. ORETTI B. 129, p. 39; CAMPORI 1873, pp. 3-4; POSSE 1907; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960; HEIMBÜRGER RAVALLI 1992.

¹⁶ TOMIZZOLI 2002, pp. 44-45. La lettura iconografica dell'opera è in DAL FORNO 1975, p. 58, sebbene lo studioso ammetta di non conoscerne l'autore e riporti l'iscrizione della vasca sottostante con la data «1622», in ogni caso anteriore all'esecuzione della statua.

¹⁷ GUZZO 1991. Brunelli è documentato a Verona a partire dal 1660-1661, mentre nel 1672 risulta

³ HEIMBÜRGER RAVALLI 1992. Su Alessandro Algardi, cfr. MONTAGU 1985; ALGARDI 1999.

⁴ Ms. ORETTI B. 129, p. 39. Su Gabriele Brunelli, cfr. MASSARI 2019 (con bibl. prec.).

⁵ MONTAGU 1985, I, p. 260 nota 5; II, p. 371.

⁶ SALERNO 1988, p. 316, n. 242. Il 21 dicembre 1643 il Guercino ricevette un acconto di 100 ducaton, pari a 125 scudi, e il 22 ottobre 1647 il saldo di 250 scudi. Cfr. MALVASIA 1841, II, pp. 324, 328.

⁷ HEIMBÜRGER RAVALLI 1992.

⁸ MALVASIA 1686, p. 280; Ms. ORETTI B. 112, p. 4; Ms. ORETTI B. 129, pp. 31, 39; RICCI 1857-1859, III, p. 614; CAMPORI 1873, p. 3; POSSE 1907; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960; RICCÒMINI 1972, pp. 83-84, n. 73; MONTAGU 1985, I, p. 223; RICCÒMINI 1987; HEIMBÜRGER RAVALLI 1992. Sul modello, non in terracotta ma in stucco, per il *Telamone* di Francesco Agnesini conservato alla Liebieghaus di Francoforte, cfr. BUSCH-HAUCK, HEWICKER 1963, n. 6; GEESE 1984, pp. 42-43, n. 17.

⁹ LEGATI 1677, p. 519; Ms. ORETTI B. 129, p. 39; CAMPORI 1873, p. 3; HEIMBÜRGER RAVALLI 1992. Sulla collezione cospiana, che oggi costituisce una parte del Museo Civico Archeologico di Bologna, cfr. D'APUZZO 2018.

¹⁰ Ms. ORETTI B. 129, p. 39; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960; HEIMBÜRGER RAVALLI 1992.

¹¹ BASSANI 1816, p. 171; CAMPORI 1873, p. 3; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960; HEIMBÜRGER RAVALLI 1992 («Ehem. Palazzo Blondi Bandiera, via S. Vitale: Kriegerstatuengruppe, alles zw. 1644-1649»).

¹² TARGIONI TOZZETTI 1768-1779, XII, p. 133 («Né meno lodevole è riuscito *Francesco Agnesini di Michele* del medesimo luogo [Carrara], di cui si vedono nella sontuosa Cappella delle Reliquie nella Cattedrale di *Sarzana* due bellissime, benché picciole Statue di S. Lazzaro, e S. Andrea, collocate nelle

Lanci, scritta da Mantova il 26 ottobre 1658, informa Alfonso II Gonzaga che dieci giorni prima l'Agnesini era tornato a Verona, confermando in questo modo la sua permanenza negli stessi anni di Brunelli e definendo un arco temporale più specifico per il suo arrivo¹⁸. Poco dopo, il medesimo Lanci si recò «alla stanza del signor Agnesini»¹⁹ a Verona per discutere con lui a proposito di cinque statue che il conte avrebbe voluto per la peschiera del suo Casino, «e li piacque il pensiero, e ne farà il disegno, e spero havremo tutte cinque le statue per cento doble»²⁰. Ispirato verosimilmente dalle iniziative in corso nel ducato mantovano, Alfonso II decise parimenti di rinnovare i giardini delle sue due residenze di campagna, le quali, poco distanti dalla Rocca di Novellara, appartengono dagli inizi del Novecento alle famiglie Lombardini: le missive, infatti, attestano una ricerca assidua di manodopera esperta, spesso richiesta dalle vicine fabbriche gonzaghesche come quella di Maderno²¹.

Anche il nostro scultore rientrò, quindi, in quell'*équipe* di professionisti impegnata nel recupero strutturale e decorativo delle ville circondanti Mantova, messo in atto da Carlo II Gonzaga Nevers assieme alla madre Maria a partire dagli anni

attivo con un proprio studio. Cfr. TOMIZZOLI 2002, pp. 41, 44.

¹⁸ AGNo, Corrispondenza, b. 280, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 26 ottobre 1658. A questa precisazione contribuisce anche una missiva scritta il 6 luglio 1657 e conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, dove il marchese Ottavio Gonzaga comunica al duca Carlo II Gonzaga-Nevers di aver sollecitato a Verona il conte Pellegrini, dal quale sta attendendo «avviso del stato in che si ritrova il lavoriero delle statue [...]». Mentre sto scrivendo mi gionghe quella del signor conte Pelegrini con la notte del Agnesini quale invio al signor segretario Tarachia»: ASMn, AG, b. 2799, fasc. VII, c. 110v. Il documento è parzialmente trascritto in PICCINELLI 2011, p. 55 nota 34 in relazione al giorno in cui Daniel van den Dijck giunse a Mantova per la prima volta, ma non viene segnalata la parte relativa all'Agnesini e alle statue realizzate a Verona, destinate probabilmente alla fontana di Palazzo Te.

¹⁹ AGNo, Corrispondenza, b. 280, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 15 novembre 1658. Francesco Agnesini possedeva una casa in affitto, che mantenne fino al 1660 e che poi passò a un certo Mattia Bertè; nell'aprile del 1661, quest'ultimo insisteva con il duca di Mantova per ottenere i due ongari del semestre passato: ASMn, AG, b. 1304, cc. 215, 217. Lettere di Francesco Agnesini a Carlo II Gonzaga-Nevers e a Monsù Gagliardo, intagliatore presso la zecca di Fosdinovo (cfr. SFORZA 1889, p. 480. In assenza di ulteriori indicazioni, tale destinatario è stato dedotto sulla base del contenuto della missiva indirizzata al duca di Mantova). Carrara, 3 aprile 1661.

²⁰ AGNo, Corrispondenza, b. 280, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 15 novembre 1658. Da riconoscere forse nel Casino di Sopra, poiché un altro documento conferma «il bisogno, che ha [Vostra Eccellenza] delli tuffi per accomodare la fontana del suo giardino di sopra»: AGNo, Corrispondenza, b. 280, c.n.n. Lettera di Gandolfo della Torre ad Alfonso II Gonzaga. Sassuolo, 10 ottobre 1658. Sul Casino di Sopra e sul Casino di Sotto di Novellara, con particolare attenzione ai giardini, cfr. rispettivamente TORRESAN 2018a e TORRESAN 2018b (con bibl. prec.).

²¹ A titolo esemplificativo, AGNo, Corrispondenza, bb. 280, 281, c.n.n. Lettere di Cristoforo Moro ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 6 agosto, 24 settembre e 11 ottobre 1658. Si parla, nello specifico, di un certo Marco «fontanaro» che viene menzionato anche nelle lettere mantovane: ASMn, AG, b. 2799, fasc. VII, c. 150; appendice al fasc. VIII, c. 4; fasc. XII, cc. 53, 106.

Quaranta del secolo. La «società Brunelli-Agnesini»²², arrivata in città nel 1653, lavorò ai sedici bassorilievi in terracotta collocati al di sopra delle nicchie e delle porte nella loggia di David di Palazzo Te, e probabilmente anche alle statue «ben accomodate»²³ nelle quattordici nicchie della medesima loggia, mentre il 4 febbraio 1654 siglò il contratto per il «fontanone sul The»²⁴, da portare a termine entro quattro anni. Il solo Agnesini fu attivo poi a Maderno²⁵: un documento conservato nell'Archivio di Stato di Mantova e portato alla luce da Roberta Piccinelli dimostra che l'11 gennaio 1658 egli stipulò con il duca un contratto per la progettazione e l'esecuzione di una nuova scalinata con balaustra per il giardino del palazzo, da completarsi entro la fine di agosto²⁶. Il suo lavoro complessivo è qui documentato dalla «relatione di tutto» che Daniel van den Dijck, soprintendente delle fabbriche, redasse il 25 aprile 1659, dove si legge che lo scultore «aveva finita la tazza delli gambari e un delli delfini et all'altro mancava poco»²⁷. Ciò dimostra il prosieguo dell'attività del carrarese a Maderno oltreché il suo collegamento con tale commissione, ricondotta erroneamente al cantiere di Marmirolo prima dell'analisi incrociata con la corrispondenza custodita nell'archivio mantovano²⁸. Poco meno di un anno dopo, l'8 febbraio 1660, da Verona il marchese Marc'Antonio Sagramoso informa il duca che Brunelli sta realizzando una statua per il palazzo di Maderno²⁹, mentre il 14 aprile Ludovico Armella lo avvisa che *in loco* l'Agnesini «lavora et à tirato la Venere e il caval marino et altre a bon termine»³⁰. L'opera in questione era

²² LENZI 1985, p. 171 nota 4.

²³ ASMn, AG, b. 2795, fasc. V, c. 117. Cit. in BELLUZZI 1998, I, pp. 62, 74 nota 162; II, p. 418. In questa lettera scritta da Mantova il 28 maggio 1653, il segretario ducale Francesco Cavriani prosegue affermando che «sopra la ripa del Mincio dicano detti statuarii che hanno riconosciuto della terra che sarebbe esquisita per far vasi grandi [destinati agli aranci di Palazzo Te] onde bastarebbe far venir da Bologna li vasari che si avanzarebbe la maggior spesa che è la condotta». Gli statuarii menzionati potrebbero essere Agnesini e Brunelli, i quali presumibilmente giunsero da Bologna pochi giorni prima secondo una lettera del medesimo Cavriani del 24 maggio 1653, nella quale informa che un certo messer Carlo è arrivato dalla città felsinea con «i vasi e statuarii»: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2795, fasc. V, c. 104.

²⁴ ASMn, MCA, B. III, 1628-1771, 4 febbraio 1654: *Convenzione fra la Camera e Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli per la fabbrica di una fontana sul The*. Cit. in LENZI 1985, pp. 164, 171 nota 4; BELLUZZI 1998, I, pp. 62, 74 nota 164; II, p. 419; PICCINELLI 2011, pp. 76, 92 nota 21.

²⁵ Sulle proprietà e costruzioni gonzaghesche di Maderno, cfr. VOLTA 1807-1838, III, p. 220; LONATI 1927; FOSSATI 1969; FERRARI 1970; SORTINO 1997, pp. 508-510.

²⁶ ASMn, AG, Mandati, b. 54, registro 106, cc. 30v-31v. Cit. in PICCINELLI 2011, pp. 79, 93 nota 38.

²⁷ ASMn, AG, b. 2799, fasc. XII, c. 44. Cit. in L'OCCASO 2010b, p. 132 nota 92; PICCINELLI 2011, pp. 79-80, 93 nota 39.

²⁸ Cfr. GALAFASSI, BERTOLINI 2005, p. 140. Che Van den Dijck stia descrivendo lavori in corso a Maderno si viene a sapere da una lettera di Ottavio Gonzaga del 26 aprile 1659, conservata nello stesso fascicolo: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2799, fasc. XII, c. 46. Cit. in L'OCCASO 2010b, p. 132 nota 92; PICCINELLI 2011, pp. 80, 93 nota 42.

²⁹ ASMn, AG, b. 1572. Cit. in PICCINELLI 2011, pp. 81, 95 nota 53.

³⁰ Ibidem. Cit. in PICCINELLI 2011, pp. 81, 95 nota 54.

la fontana monumentale, originariamente collocata al centro del giardino e oggi perduta, sulla quale si ergeva una statua di Venere da cui fuoriusciva l'acqua³¹. A questo progetto potrebbe riferirsi il disegno dell'Ambrosiana, che, dapprima attribuito da Sebastiano Resta a Gian Lorenzo Bernini, viene in seguito ricondotto da Giulio Bora alla sua bottega con una datazione intorno al 1650 (fig. 5). Se per lo studioso il segno risulta troppo impacciato per essere del maestro napoletano, tuttavia egli riconosce nelle divinità marine, nei delfini versanti acqua e nelle vasche a forma di conchiglia sorrette da tritoni un motivo ricorrente sia nei suoi progetti per la *Fontana del Nettuno* sia in una prima idea per la *Fontana dei Quattro Fiumi*³². A quest'ultima viene inoltre avvicinata, come si dirà più avanti, la spettacolare fontana di Marmiolo realizzata da Agnesini e Brunelli.

Da Maderno, tramite la mediazione del Lanci, il nostro artista prosegue con Alfonso II le trattative riguardanti le cinque sculture per la fontana della peschiera. Il 3 gennaio 1659, il camaldolese comunica al conte di aver ricevuto alcune missive dell'Agnesini con il disegno delle statue, «che per essere di molto invoglio, e perché vi desidero anche non so che di più, che attendo di nuovo dall'Agnesini; lo manderò un'altra volta, o lo porterò forse io sino a Bologna, se questo carnevale, come credo passerò a Ferrara»³³. Alfonso II è infatti partito per la città felsinea, dove sarà raggiunto da Girolamo Fantini – trombetto del granduca Ferdinando II de' Medici³⁴ –, incaricato di fargli recapitare il disegno assieme a una lettera dello scultore, «dalla quale Vostra Eccellenza vedrà, e il desiderio di servirla, e la resolutione, che dalla di lei benignità spera spedita, per potersi poi governare circa le altre opere, che deve fare». Egli, in particolare, gli propone «l'Atteone in due maniere, così potrà far elletione del più conformato al suo gusto»³⁵. Il 13 maggio, sappiamo dal Lanci che l'Agnesini sta aspettando Alfonso II a Verona, dove probabilmente si recò dopo aver completato la già menzionata decorazione di tazze per fontane con gamberi e delfini a Maderno³⁶. Deve però esserci un errore di scrittura del mittente, se il 6 maggio si congratula con il conte per il suo felice ritorno a casa e lo avvisa che l'Agnesini, tornato a Maderno, desidera sapere «le resolutioni dell'Eccellenza Vostra per poter governarsi, essendo che li viene proposto un'opera, che non facendo quella di Vostra Eccellenza bisognerà, che se ne vadi alquanto lontano

da queste bande a lavorarla»³⁷. Forse si tratta delle due sculture ferraresi, oppure, considerata la maggiore distanza, di quelle eseguite per la cattedrale di Sarzana; ad ogni modo, i documenti non forniscono ulteriori informazioni sulla commissione novellarese, dunque è possibile ipotizzare che il negozio non si concluse.

Le lettere pubblicate da Giuseppe Campori ci informano che nel 1661 l'artista si trova a Carrara, da dove il 15 gennaio scrive ad Alfonso II per ringraziarlo di un favore ricevuto e per dichiararsi al suo servizio nel realizzare «certi busti di Imperatori» di cui il Gonzaga necessitava «per aggiustare il concerto di certe camere», con la promessa che al suo ritorno a Mantova «averia la cura di farglieli condurre»³⁸. Le missive rinvenute a Novellara permettono innanzitutto di comprendere il favore a cui l'Agnesini fa riferimento: il 30 giugno 1659 da Verona, egli comunica al conte di essere stato avvisato da un suo «fratello prete, che dali ufficiali dela militia del Stato del signor Prencipe di Massa, mio signore mi anno arolato soldato che molti anni senza che io sapia cosa alcuna, né meno mio fratello, et hora mi domandano li giuli della guardia per tanti anni decorsi, et io non sono mai stato a comparire alla rassegna né meno stato chiamato quando io son stato ala patria sì che questo è una cosa instigata da alcuni per malignità». Su suggerimento del fratello, chiede ad Alfonso II di scrivere una lettera «in raccomandatione di questo interesse» a don Carlo Cybo, «Generale dello Stato»³⁹ e cognato del Gonzaga, affinché interceda presso il principe di Massa e marchese di Carrara Carlo I Cybo Malaspina. Dopo due settimane, l'Agnesini è ancora in attesa di una risposta da parte di Alfonso II, tanto che il Lanci gli invia un sollecito informandolo altresì che a breve dovrà partire per Ferrara a causa di una grave infermità della madre e che perciò Cristoforo Moro, spenditore di Giulio Cesare Gonzaga – fratello del conte novellarese –, si occuperà di spedire la lettera allo scultore⁴⁰. Tuttavia, Alfonso II indirizza il documento richiesto direttamente a Ferrara, da dove il 5 agosto il Lanci lo avvisa di averlo già mandato a Verona⁴¹; pochi giorni dopo giungono anche i ringraziamenti del carrarese, che gli riferisce di aver ottenuto la grazia e si scusa per non aver «scritto prima a Vostra Eccellenza per sentire l'esito di questo particolare, s'io dovevo pregarla di altra cosa»⁴².

A causa della morte improvvisa di Alfonso Lanci, avvenuta il 18 settembre 1659

³¹ BERTELLI 2014a, pp. 227, 240 nota 15.

³² BORA 1976, n. 243, p. 220 (le schede critiche sono precedute dal numero del disegno e da quello della pagina del Codice, ed è ogni volta indicata l'attribuzione del Resta). Ringrazio Stefano L'Occaso per avermi gentilmente segnalato il disegno.

³³ AGNo, Corrispondenza, b. 284, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 3 gennaio 1659.

³⁴ Su Girolamo Fantini, cfr. CONFORZI 2023 (con bibl. prec.).

³⁵ AGNo, Corrispondenza, b. 285, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. S.l., s.d.

³⁶ Ibidem. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 13 maggio 1659.

³⁷ AGNo, Corrispondenza, b. 282, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 6 maggio 1659.

³⁸ BEU, AC, fasc. Agnesini, Francesco, cc. 1-2. Pubbl. in CAMPORI 1873, p. 4, n. I.

³⁹ AGNo, Corrispondenza, b. 285, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Verona, 30 giugno 1659.

⁴⁰ AGNo, Corrispondenza, b. 282, c.n.n. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 17 luglio 1659.

⁴¹ Ibidem. Lettera di Alfonso Lanci ad Alfonso II Gonzaga. Ferrara, 5 agosto 1659.

⁴² Ibidem. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Verona, 22 agosto 1659.

a Ferrara⁴³, seguono d'ora in avanti solamente missive dell'Agnesini. Tornando ai busti degli Imperatori richiesti da Alfonso II, è noto che il 10 febbraio 1661 lo scultore invia da Carrara una dettagliata lettera nella quale racconta come saranno realizzati e quale sarà il loro prezzo (trenta ducatonì ognuno) e quello del trasporto (circa cinque ducatonì)⁴⁴. Lo rassicura che il costo è «assai piacevole», ed evidentemente appare convincente agli occhi del conte, se il 5 marzo gli scrive ancora per informarlo circa «la proportione e grandezza delli busti di Imperatori», che devono essere «grandi del naturale e conforme all'ordine di Vostra Eccellenza ne farò dui, e da quelli vederà Vostra Eccellenza se riusciranno di sua satisfatione per potersi risolvere a farmi fare li altri»⁴⁵. Egli si metterà al lavoro non appena avrà terminato la statua commissionatagli da Carlo I Cybo Malaspina, suocero del conte, e nel frattempo farà sbizzare i marmi per averli pronti. Dai documenti novellaresi apprendiamo che il 13 maggio, sempre da Carrara, l'Agnesini ha concluso l'opera suddetta e ha iniziato i busti, che spedisce a Novellara una volta finiti⁴⁶. Su richiesta di Alfonso II, nella lettera seguente del 26 maggio l'artista fornisce una descrizione minuziosa della scultura eseguita per Carlo I, ovvero «una Santa Maria Madalena rappresentata al deserto, appoggiata sopra ad un scoglio, con un libro aperto, e la croce, e una morte, con diverse erbe, nel tereno, e nello scoglio, doppo Sua Eccellenza si è risoluto farmi scolpire nello scoglio, un motto in questa maniera a mundo aversa, deo conversa. La statua, è di proportione del vero, isolata, Sua Eccellenza venne apostata a Carrara a vederla, e la volse vedere una altra volta prima di partire per Massa». L'opera doveva rivestire una particolare importanza per il principe, siccome «diede l'ordine al suo agente qui a Carrara, che la facesse bene incassare e che il coperchio davanti della statua non fossero fermati li chiodi, e che la facesse condurre a casa del detto agente e metterla in stanza serata, nessuno puol penetrare dove sia destinata andare»⁴⁷.

A tal riguardo, risulta significativo sottolineare che alla corte dei Cybo Malaspina la considerazione di cui godettero gli scultori fu notevole, come dimostra l'ampio spazio che è loro riservato nel poemetto encomiastico *Anfiteatro d'eroi Cybo*

di Niccolò Margaritoni, poeta di corte, musicista e castrato⁴⁸. Qui, assieme agli artisti più famosi, tra cui viene menzionato lo stesso Agnesini, viene celebrata l'attività di escavazione del marmo apuano, che non solo costituiva la principale voce dell'economia del piccolo Stato cybeo, ma soprattutto un grande motivo di vanto per la famiglia ducale, i cui domini erano in tal modo universalmente conosciuti. È noto, infatti, il patrocinio accordato dal cardinale legato Alderano Cybo Malaspina agli scultori nativi di Carrara, che caratterizzò anche le iniziative romane⁴⁹. Relativamente al nostro, in una missiva inviata da Ferrara a Carlo I, nel maggio 1653, Alderano allude alla «casa dell'Agnesini» presso la quale farà recapitare un dipinto atteso dal padre. Si tratta con ogni probabilità di Francesco, che da qualche tempo si trovava a Bologna, visto che il suo nome ricorre negli stessi anni nel libro dei conti del Guercino, proprio in qualità di intermediario per i pagamenti al pittore dei Cybo Malaspina: di Alderano per una mezza figura di *Sant'Agnese* e di Carlo I per un *San Francesco Saverio*, tela di cui si parla nella lettera⁵⁰.

Il 28 agosto 1661, da Mantova, l'Agnesini riferisce ad Alfonso II che il giorno di San Bartolomeo (24 agosto) partirono «li veturali con li doi busti di Imperatori ch'io feci per Vostra Eccellenza caricati uno per soma non avendo li detti veturali voluto condurne dui per non metersi a pericolo la soma»; il prezzo della condotta è di sei ducatonì per soma, a cui si aggiunge la gabella che i vetturali hanno pagato per il viaggio. Lo scultore chiede al conte di consegnare «la valuta di essi a uno di quelli veturali che li renderano a mio fratello a Carrara» e gli indica che un busto raffigura l'imperatore Cesare Galba, «il più di ettà», mentre l'altro Gaio Cesare. Proseguendo, accenna a un importante acquisto effettuato dal duca di Mantova, che «à comprato quantità di busti d'Imperatori a Venetia tra le altre statue antiche delli detti busti ve ne sono assai di moderni e dato sopra il colore antico e li costano al dopio, ma vi è di molte belle statue che al presente le vado restaurando e vi è da fare assai»⁵¹. Questo evento può riferirsi alla compravendita dei sessantacinque pezzi – statue in marmo a figura intera, busti e teste, bassori-

⁴⁸ MARGARITONI 1664. Su Niccolò Margaritoni, cfr. GIAMPAOLI 1978, pp. 27-29.

⁴⁹ Sul rapporto che legò Roma alle due cittadine toscane di Massa e Carrara nel corso del XVII secolo, dal punto di vista della produzione scultorea, cfr. FEDERICI 2009.

⁵⁰ TUMIDEI 2006, p. 139. Per i pagamenti al Guercino, tramite Francesco Agnesini, cfr. GHELFI 1997, p. 156, n. 452: «1652. A di 3 Febbraro. Il Signor Francesco Agnessini à pagato al Signor Giovanni Francesco Barbieri di ordine, del Eminentissimo Cibò Legato di Ferrara ungaro numero 35- che fano, di questa Monetta lire 297-10. che fano, ducatonì numero 59- e mezzo e questo fu il pagamento, della Mezza Figura, della Santa Agnesse, fano, scudi 74 lire 1-10-»; Ivi, p. 162, n. 473: «1653. A di 30 Ottobre. Dal Signor Francesco Agnesino si è riceuto, ungaro numero 35. che fano lire 297.10. Monetta bianca lire 2.10. che fano lire 300-0. e questo è il pagamento della mezza figura, del Santo Francesco exeuro fatto, ad istancia del Signor Prencippe di Massa, e questi fano Ducatonì numero Sesanta, che fano, scudi 75-».

⁵¹ AGNo, Corrispondenza, b. 288, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 28 agosto 1661.

⁴³ Ibidem. Lettera di Damasceno Muti ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 25 settembre 1659.

⁴⁴ BEU, AC, fasc. Agnesini, Francesco, cc. 3-4. Pubbl. in CAMPORI 1873, pp. 4-5, n. II.

⁴⁵ BEU, AC, fasc. Agnesini, Francesco, cc. 5-6. Pubbl. in CAMPORI 1873, p. 5, n. III. Nel Ms. TURRI C 127, nn. LV-LVI e in BODO 1988-1989, II, p. 312 le lettere del 10 febbraio e del 5 marzo sono datate al 1660, ma la verifica sui documenti originali permette di confermare l'anno 1661.

⁴⁶ AGNo, Corrispondenza, b. 289, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Carrara, 13 maggio 1661.

⁴⁷ Ibidem. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Carrara, 26 maggio 1661. Verosimile può essere, per la realizzazione di quest'opera, il riferimento al *Reliquario di Santa Maria Maddalena* (Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, basilica di Santa Maria Maddalena), eseguito nel 1635 da Alessandro Algardi e Silvio Calci. Cfr. MONTAGU 1985, II, pp. 389-390, n. 94.

lievi, piedestalli e frammenti in pietra – che partirono da Venezia il 26 febbraio 1661 e giunsero dopo tredici giorni di viaggio al palazzo di Marmiolo, oppure all’acquisto delle sculture Contarini-Ruzzini effettuato nel corso del 1661 sotto l’attenta supervisione di Carlo II⁵². Significativi risultano, in particolare, i riferimenti all’attività del carrarese in veste di restauratore, così come all’utilizzo di marmi colorati nella produzione di soggetti all’antica; pratica, quest’ultima, che vide in Guglielmo della Porta il principale iniziatore e che divenne estremamente popolare nel campo della scultura antiquaria che si sviluppò a Roma durante il XVI secolo⁵³.

L’Agnellini è però desiderato in patria dal principe di Massa, motivo per cui richiama a Mantova il collega che aveva accompagnato i vetturali a Novellara per farsi aiutare a terminare il lavoro, poiché «sin tanto che non saranno finite di restaurare le statue, e poste in opera et ancho quelle ch’io ho operato io non ò loco di procurare licenza»⁵⁴. Il 9 ottobre 1661, l’artista si compiace che i busti abbiano ricevuto l’approvazione di Alfonso II e dalla medesima lettera, scritta da Marmiolo, leggiamo che egli lavora per il Gonzaga anche in qualità di consulente, siccome gli raccomanda un giovane di Massa da alcuni anni al servizio del conte bolognese Odoardo Pepoli come architetto delle sue fabbriche⁵⁵. Volendosi licenziare, ha chiesto al suo conterraneo se vi fosse qualche buona occasione lavorativa a Mantova e pertanto l’Agnellini ha «pensato che potesse essere sogetto al proposito per Vostra Eccellenza mentre ella fa fabricare del continuo», rassicurandolo che non dovrà nemmeno preoccuparsi della retribuzione considerato che quella ricevuta dal Pepoli «non è gran cosa»⁵⁶. Un documento citato da Deanna Lenzi, relativo a una «promissione» del nostro scultore del 1° novembre 1659 per l’esecuzione di nove statue destinate all’ala di nord-est di palazzo Pepoli e da consegnare entro tre anni, dimostra il suo coinvolgimento in tale progetto e, di conseguenza, i suoi contatti con le maestranze ivi coinvolte⁵⁷.

⁵² Su cui cfr. PICCINELLI 2011, pp. 49-54.

⁵³ In aggiunta alla sintesi proposta da BACCHI, RIEBESELL 2011, cfr. EXTERMANN, VARELA BRAGA 2016 e LOFFREDO 2019, che dedica una parte del suo saggio alle attività di restauro, integrativo e spesso interpretativo, a cui si dedicarono gli artisti dal Rinascimento in poi. Infine, la fortuna seicentesca delle serie di antichi Imperatori, anch’esse impreziosite dall’inserimento di marmi colorati, è indagata da CLEMENTE 2023 a proposito di sei pezzi dello scultore romano Alessandro Rondoni.

⁵⁴ AGNo, Corrispondenza, b. 288, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 28 agosto 1661.

⁵⁵ Le ricerche condotte per la scrittura del presente contributo non hanno permesso di identificare il «giovine di Massa» citato dall’Agnellini.

⁵⁶ AGNo, Corrispondenza, b. 288, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Marmiolo, 9 ottobre 1661.

⁵⁷ LENZI 2005, p. 16. Non si dimentichi, tra l’altro, che Odoardo era figlio di Vittoria Cybo Malaspina e che, assieme al fratello Ugucione, aveva trascorso la sua giovinezza a Massa. Sulla famiglia Pepoli, cfr.

Nel 1662, l’artista è impegnato nella realizzazione di un’altra spettacolare fontana per il palazzo di Marmiolo, nuovamente decorato a partire dal 1661 e cantiere principale in cui lavorarono numerosi artisti bolognesi dopo la metà del secolo⁵⁸: mentre gli artigiani e i muratori furono gli stessi già presenti a Maderno, questi vennero fatti giungere, appositamente per Marmiolo, in prevalenza da Bologna e dalla zona dell’alta Lombardia. Le fonti mantovane documentano la presenza di una squadra composta dai pittori Domenico Santi, Andrea Seghizzi, Domenico Maria Canuti, Baldassarre Bianchi, Francesco Villa e da un “bergamasco”, dall’ingegnere Gian Giacomo Monti e dallo scultore Francesco Agnesini⁵⁹. Anche se dalla suddetta missiva del 9 ottobre 1661 apprendiamo che «li pittori Bolognesi anno finito le stanze, e li appartamenti sono messi alla via per la venuta del Arciduca e fanno una belissima vista», il cantiere di Marmiolo conobbe diverse vicissitudini, che videro i lavori interrompersi dal 1662 al 1663 ed essere ancora in pieno fervore alla morte prematura del duca, avvenuta nel 1665.

Distrutta alla fine del Settecento⁶⁰, la fontana a cui lavorò l’Agnellini venne iniziata il 1° aprile 1661⁶¹ e sempre nel documento del 9 ottobre egli scrive di aver terminato le statue realizzate per Maderno, mentre «nel fontanone di Marmiolo, Sua Altezza Serenissima fa solecitare l’opificio, e li condotti per darli l’acqua, si è risoluto di aggiuntare acanto ala Venere il fiume Mintio, che buterà l’acqua dal urna, e faccia amiratione di Venere, e vi aggiunto un Tritone che si arampica alo scoglio sì che, questo inverno, devo operare atorno a queste opere, e andrò a operarle a Mantova in Corte». La fabbrica della fontana sembra quindi essere ancora in una fase progettuale, tanto che il carrarese prevede di iniziare a lavorare attorno alle sculture di Venere, Mincio e Tritone durante l’inverno. Effettivamente, in data 29 aprile 1662 sappiamo da Romoaldo Vialardi che lo scultore entro due settimane «haverà perfezionato la statua del Mincio, quale si ritrova in buon essere, e veramente sarà bellissima, come è anco riguardevole il finito Tri-

MALVEZZI CAMPEGGI 2018, in particolare, su Odoardo, pp. 323-324.

⁵⁸ Sulla storia del palazzo gonzaghese di Marmiolo, cfr. DAVARI 1890; BELLUZZI 1989; GALAFASSI, BERTOLINI 2000; GALAFASSI, BERTOLINI 2005.

⁵⁹ PICCINELLI 2011, pp. 83-84, 95 note 75-76 (con bibl. prec.). Sull’identità del “bergamasco”, cfr. anche L’OCCASO 2010a, p. 144 nota 10.

⁶⁰ Nulla rimane oggi dell’articolato complesso di Marmiolo, che era composto da numerosi corpi di fabbrica estesi su una superficie complessiva di 333 biolche mantovane e che venne abbattuto per intero in età napoleonica. Tre *Putti* in pietra sono stati trasferiti dalla fabbrica di Marmiolo a Mantova entro il 1780 e sono attualmente posizionati in piazza Santa Barbara, sopra la cimasa del corpo di fabbrica di Palazzo Ducale. Cfr. BELLUZZI 1983, p. 42. Di stile barocco, potrebbero testimoniare l’attività mantovana di Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli e si possono confrontare con i putti scolpiti per lo scalone del mantovano palazzo Canossa. Cfr. VEZZANI 1998; L’OCCASO 2010b, p. 133.

⁶¹ ASMn, AG, b. 2800, fasc. X, c. 134. Cit. in GALAFASSI, BERTOLINI 2000, p. 26.

tone»⁶². L'11 maggio Van den Dijck comunica alla corte che «il signor Francesco Agnesini ha quasi finita anco quella figura in piedi»⁶³, in accordo con quanto scrive il giorno seguente Vialardi al duca informandolo che egli sta terminando la statua del Mincio, «che non si può veder di più bella»⁶⁴. Parole confermate successivamente da Carlo Cesare Malvasia, che nella sua *Felsina* parla della «meravigliosa fonte di quel luogo»⁶⁵, di cui rimane memoria in una preziosa incisione del bolognese Giuseppe Maria Mitelli, riapparsa in collezione privata e resa nota da Rodolfo Signorini (*fig. 6*)⁶⁶. In calce all'immagine, la dedica al committente Carlo II illustra il soggetto raffigurato, ovvero l'amore mitologico di Glauco e Scilla, ambientato entro una roccia forata da grotte, mentre ai loro piedi due tritoni, una nereide e un pesce marino spruzzano acqua. Nello specifico:

Il personaggio posto in cima è Glauco, pescatore di Antedone di Beozia, figlio di Antedone, fondatore della città, e di Alcione, o, secondo altra genealogia, di Poseidone e d'una naiade. Stimolato a tuffarsi in mare da una strana erba che restituiva vitalità ai moribondi pesci da lui pescati e da lui gustata, fu reso divinità marina da Oceano e da Teti (*Ov, Met.*, XIII 904-968). Regge sulle spalle un pesce squamoso che spruzza acqua dalle fauci e dalle narici. Ai piedi del dio marino un putto presenta alla divinità una collana di perle con la destra, mentre con la sinistra tiene una face accesa, simbolo dell'amore di Glauco per Scilla.

Al di sotto di Glauco, entro uno squarcio della roccia, nell'atto di pettinarsi, è Scilla (prima della sua metamorfosi), amata da Glauco e da veleni preparati da Circe – vanamente innamorata di Glauco e gelosa di Scilla – tramutata in mostro: dai suoi inguini nacquero orribili cani (*Ov, Met.*, XIV 67) [...].

Nell'acqua della vasca, a sinistra un tritone (figlio di Poseidone e d'Anfitrite) solleva con la sinistra un ramo di corallo, e altro corallo e perle sono nell'ampia conchiglia che regge con il braccio destro. Un grosso pesce peloso spruzza acqua dalle narici. Una nereide porge a Scilla, in una conchiglia, una collana di perle, mentre un altro tritone soffia dalla buccina un copioso getto d'acqua⁶⁷.

La partecipazione di Brunelli, fin qui ipotizzabile per la presenza dell'Agnesini, nella realizzazione della fontana più grande e più bella del complesso di Marmiolo, posta al centro del boschetto, ornata da trenta statue – che tuttavia non si vedono

nell'incisione⁶⁸ – e debitrice nei confronti della berniniana *Fontana dei Quattro Fiumi* di piazza Navona (1648-1651)⁶⁹, trova una conferma nel manoscritto autografo menzionato da Pellegrino Antonio Orlandi⁷⁰ e riscoperto da Tumidei fra le carte del carmelitano bolognese conservate nella Biblioteca Universitaria di Bologna⁷¹. Nel documento, lo scultore dichiara di aver eseguito «la statua grande che è in cima [*sic*] alla fontana»⁷², ossia Glauco, il pescatore di Antedone in Beozia che, trasformato in divinità marina, è rappresentato sulla sommità della roccia nell'atto di reggere sulle spalle un pesce, dalle cui fauci l'acqua sgorga in un alto zampillo. Il 14 agosto 1662 «il Fontanone è finito»⁷³, ma l'Agnesini resta a Marmiolo intento a restaurare le sopracitate statue antiche che Carlo II aveva acquistato l'anno precedente a Venezia. Dalla missiva si ricava poi che il pittore bolognese Domenico Maria Canuti, che stava dipingendo «delle Istorie a fresco» nella villa di Marmiolo, aveva già servito Alfonso II e che era sua intenzione fare ritorno a Novellara. La volontà da parte del conte di disporre della stessa manodopera attiva nei cantieri mantovani è anche testimoniata dalla richiesta avanzata all'Agnesini di procurargli un paio di quadri del «Pittore del signor Duca», che «è quello che à fatto quelle prospettive instoriate e quadri di recreatione che Vostra Eccellenza vide a Maderno». Quest'ultimo può essere identificato con il fiammingo Frans Geffels, che fu al servizio dei Gonzaga di Mantova per oltre trentacinque anni, nonché prefetto delle fabbriche in sostituzione di Daniel van den Dijck e stimato pittore di genere⁷⁴.

Il 7 aprile 1663, da Mantova, lo scultore veste di nuovo i panni del consulente, questa volta per trovare ad Alfonso II un giardiniere. Il soggetto proposto si trova

⁶⁸ L'inventario redatto alla morte del duca Carlo II Gonzaga-Nevers, trascritto integralmente in PICCINELLI 2011, pp. 221-319, registra: «Nel luogo di Marmiolo, li 18 dicembre 1665 [...] Un boschetto di olmi di quattro quadretti con un fontanone nel mezzo con statue numero 30». Cfr. PICCINELLI 2011, p. 284, n. 3542.

⁶⁹ MASSARI 2019, p. 88.

⁷⁰ ORLANDI 1704, p. 172 così sintetizza il suo operato: «Gabiello Brunelli scultore bolognese, scolaro dell'Algardi. In Padova, in Ravenna, in Verona, in Bologna, in Napoli, in Mantova, et in Modona per que' serenissimi principi lavorò statue, bassi rilievi, depositi, bagni, e pubbliche fontane con figure gigantesche, ben mosse, e ridotte a singolare perfezione. In certo manoscritto di mano di quest'autore ritrovo avere egli fatto 44 operazioni di marmo nelle sopraddette città».

⁷¹ *Memorie e lettere al P.D. Pellegrino Orlandi Carmelitano*, ms., 1700-1723 ca., Bologna, Biblioteca Universitaria, 1865, c. 78v. Cfr. TUMIDEI 2006, p. 140.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ CAMPORI 1855, p. 118; CAMPORI 1873, pp. 5-6, n. IV.

⁷⁴ Su Frans Geffels, cfr. GIRONDI, SORDI 2017. Due anni prima, Alfonso II richiese un paio di quadri al pittore Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (sulla cui attività mantovana cfr. PICCINELLI 2011, pp. 43-49): AGNo, Corrispondenza, b. 286, c.n.n. Lettere di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Maderno, 15 maggio 1660; Mantova, 17 agosto e 8 dicembre 1660. A causa dei numerosi impegni del genovese, la trattativa non si protrasse a lungo e fu probabilmente per questo motivo che il conte rivolse la sua attenzione verso le opere dell'anversano.

però «a Venetia, a Menstro in servizio di un nobile non si vol partire» e dunque sta raccogliendo informazioni su un ragazzo che viene elogiato dai giardinieri di Porto come esperto di piante e di fiori⁷⁵. Attualmente, egli sta lavorando come aiutante nel giardino della Favorita⁷⁶, ma l'Agnesini è certo che il conte ne resterà soddisfatto «essendo bonissimo giovine, io lo conosco avendolo visto travagliare, mentre stessi un mese continuo alla Favorita quando tornai dalla patria». Questa affermazione dimostra la presenza del carrarese, fino ad ora non documentata, presso il cantiere della Favorita per il tempo ininterrotto di un mese una volta tornato da Carrara, dove forse rientrò nel momento in cui concluse il suo lavoro per Marmiolo. Mentre sta scrivendo, riceve la visita del giardiniere di Porto, che gli riferisce come il suddetto giovane non voglia uscire dal territorio mantovano e di averne perciò trovato un altro altrettanto competente, che «è huomo amogliato et è persona di fresca ettà», ma che non potrà venire a Novellara «sino a Santo Michele di settembre essendo obligato»⁷⁷.

Questo viene ribadito nella lettera che il 30 giugno 1663 l'Agnesini spedisce da Mantova ad Alfonso II, informandolo di essere stato due mesi nel veronese a far sbizzare diverse statue e di aver qui discusso con un gentiluomo circa l'indisposizione delle sue gambe. L'artista, infatti, si trovava «convalescente nelle gambe di doi piaghe» e nonostante le cure e i rimedi che già vi applicava da ormai due anni non era ancora riuscito a guarire. Il non meglio specificato gentiluomo «mi insegnò ch'io prendessi delle foglie di una pianta, e ve la aplicassi sopra la matina, e la sera ch'io mi saria liberato in breve», e così accadde, «a confusione delli cerugisi che mi anno curato». Tornato a Mantova, apprese che anche il conte novellarese soffriva di piaghe a una gamba e pertanto gli chiese di inviargli un suo uomo, «ch'io li insegnerò la pianta dove deve levare le foglie, e come le deve aplicare», scusandosi di non poter venire personalmente in quanto «angustiato dalle opere che Sua Altezza Serenissima mi fa solecitare»⁷⁸. Il documento, oltre a dare notizie curiose circa i malanni di cui soffriva lo scultore, conferma il prosieguo della sua attività al servizio del duca di Mantova anche dopo l'impresa di Marmiolo.

⁷⁵ Sulla villa di Porto, prediletta dalla marchesa Isabella d'Este (1474-1539), cfr. MURONI 2001 (con bibl. prec.). La studiosa sottolinea che numerosi documenti mantovani testimoniano il susseguirsi dei vari giardinieri, i quali furono quasi sempre affittuari della parte assegnata in enfiteusi e appartennero a poche famiglie il cui nome ricorre dal Seicento in avanti: i Paina, i Mantovani, i Ventura, gli Ariosti.

⁷⁶ Sulla Favorita, cfr. BASUTTO, MANZELLE 1993 (con bibl. prec.). Gli studiosi affermano che particolarmente significativo risultava il giardino che si estendeva a sud, di fronte alle logge e al portico del piano terra, della cui progettazione fu incaricato fra' Zenobio Bocchi, giardiniere alla Favorita. Cfr. anche NICOLINI 1969; AZZI VISENTINI 1985.

⁷⁷ AGNo, Corrispondenza, b. 293, c.n.n. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 7 aprile 1663.

⁷⁸ Ibidem. Lettera di Francesco Agnesini ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 30 giugno 1663.

Il negozio relativo al giardiniere non andò a buon fine, poiché il 7 settembre 1663 venne proposta ad Alfonso II un'altra persona: Alessandro Canali detto il Gobbo, trombetto originario di Bologna⁷⁹, scrive di aver saputo dal «già deffonto signor Francesco Agnesini» del desiderio del Gonzaga di trovare qualcuno che si occupasse dei suoi giardini. Egli parlò con Ludovico Armella, che gli raccomandò il latore della sua lettera spedita a Novellara, reputato virtuoso nella professione siccome aveva servito altre volte i duchi di Mantova. Proseguendo, egli racconta di come morì l'Agnesini, fornendo in tal modo inedite informazioni che permettono di definire con precisione la data di morte dell'artista. In casa del Gobbo, posta nella contrada del Grifone (quartiere di San Pietro)⁸⁰, il povero Francesco cadde dalle scale battendo la schiena; inizialmente, disse di non essersi fatto male, ma poi le sue condizioni peggiorarono a causa di un ascesso interno provocato dalla caduta, che lo portò alla morte nel giro di pochi giorni. Queste le parole dell'amico: «avanti che venese in casa mia casco giù d'una scalla e diede della schena sopra alli scallini onde con dire il non essersi fatto malle stette così ma si era amacatto dentro dove avendo fatta postema dentro à vhenutto andare a godere la vitta eterna»⁸¹. L'atto di morte ritrovato nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova e datato 5 settembre 1663 conferma che, dopo essersi confessato e aver ricevuto l'estrema unzione, Agnesini fu sepolto all'età di quarantotto anni nella cattedrale di San Pietro Apostolo⁸².

⁷⁹ ASMn, AN, notaio Francesco Amadei, b. 1330 (1663-1668), n. 46 (31 marzo 1665).

⁸⁰ ASMn, AN, notaio Giacomo Maffei, b. 5610bis (1666), n. 23 (30 marzo 1666). I confini della contrada del Grifone corrispondono alle odierne via Broletto, piazza delle Erbe, piazza Concordia, via Bertani, vicolo Carmine, lungolago dei Gonzaga e via Accademia. Cfr. GRAZIOLI, SCUDERI 1984, p. 46.

⁸¹ AGNo, Corrispondenza, b. 293, c.n.n. Lettera di Alessandro Canali ad Alfonso II Gonzaga. Mantova, 7 settembre 1663.

⁸² Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe antica della città, Parrocchia di "San Pietro Apostolo" nella Cattedrale, Liber Mortuorum, n. 1, c. 31v.



Fig. 1 Francesco Agnesini e Gabriele Brunelli, *Telamoni*, 1658, Bologna, palazzo Davia Bargellini.



Figg. 2-3 Francesco Agnesini, *Busto di Antonio Montecatini* e *Busto di Annibale Manfredi*, 1659, Ferrara, chiesa di San Paolo.



Fig. 4 Francesco Agnesini, *Ritratto del cardinale Fabrizio Savelli*, 1651, Bologna, cortile dell'Archiginnasio.

Fig. 5 Anonimo, *Progetto per una fontana*, 1650 circa, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, F 261 inf. n. 243, p. 220, cat. no. 610.

Fig. 6 Giuseppe Maria Mitelli (incisione di), *Fontana di Marmirolo*, 1665 circa, Mantova, collezione privata.

Bibliografia generale

MANOSCRITTI

Ms. ORETTI B 112

MARCELLO ORETTI, *Vite di artisti bolognesi e loro testamenti*, sec. XVIII, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 112.

Ms. ORETTI B 129

MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, sec. XVIII, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 129.

Ms. TURRI C 127

Carteggio pittorico tratto dagli originali esistenti nell'Archivio segreto di Novellara, di Correggio, ed in altri luoghi, sec. XIX, fondo Giuseppe Turri, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, ms. C 127.

TESTI A STAMPA

1627

FUSCONI 1627

GIOVAN BATTISTA FUSCONI, *Gemme liriche*, Milano, Donato Fontana.

1642-1645

DE COSTES DE LA CALPRENÈDE 1642-1645

GAUTIER DE COSTES DE LA CALPRENÈDE, *Cassandra*, Paris, Sommaville, 10 voll.; traduzione italiana *La Cassandra tradotta dal francese*, a cura di Giuseppe Ronchi e Maiolino Bisaccioni, Bologna-Venezia, Zenero-Giunti, 1652, 5 voll. (ristampe Venezia, 1667, 1680, 1698).

1649

PSICHE 1649

Psiche. Tragicomedia rappresentata in musica et dedicata alla serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria [...] nelle sue augustissime nozze col serenissimo Carlo secondo duca di Mantova [...], Mantova, Osanna.

1652

FESTE CELEBRATE IN MANTOVA 1652

Feste celebrate in Mantova alla venuta dei serenissimi arciduchi Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco d'Austria et Arciduchessa Anna Medici, il carnevale dell'anno 1652 breve narrazione d'Angiolo Tarachia dedicata alle medesime altezze, Mantova, Osanna.

'THETI' FAVOLA DRAMMATICA 1652

'Theti' favola drammatica e 'Niobe' introduzione alla Barriera. Rappresentate in musica nel gran Teatro Ducale di Mantova. Per la venuta dei ser.mi arciduchi d'Austria Ferdinando Carlo, Anna Maria sua consorte, e Sigismondo Francesco. Componimento del senator Diamante del Consiglio di Stato dell'Altezza serenissima di Mantova, Mantova, Osanna.

1659

L'ORONTE 1659

L'Oronte. Drama per musica rappresentato nella Sala del Castello. Ad'Introduzione d'un ballo historiato di Dame e di Cavalieri in Mantova, Mantova, Osanna.

1664

MARGARITONI 1664

NICCOLÒ MARGARITONI, *Anfiteatro d'eroi Cybo*, Milano, nella Stampa Archiepiscopale.

1666-1668

FÉLIBIEN DES AVEUX 1666-1668

ANDRÉ FÉLIBIEN DES AVEUX, *Entretienes sur la vie et les ouvrages des puls excellents peintres et modernes*, Paris, Pierre Le Petit, Imprimeur & Libraite ordinaire du Roy.

1674

SOPRANI 1674

RAFFAELE SOPRANI, *Le vite de pittori scoltori, et architetti Genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono. Con alcuni ritratti degli stessi*, Genova,

Abbreviazioni

ASMn: Archivio di Stato di Mantova

AG: Archivio Gonzaga

AN: Archivio Notarile

CC: Camera di Commercio

MCA: Magistrato Camerale Antico

AGNo: Archivio Storico Comunale di Novellara, Fondo Gonzaga

BEU, AC: Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori

per Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Tiboldi Compagni.

1677

LEGATI 1677

LORENZO LEGATI, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'Illustrissimo Signore Ferdinando Cospi*, Bologna, per Giacomo Monti.

1684

LUPIS 1684

ANTONIO LUPIS, *La valige smarrita*, Venezia, presso Abbondio Menafoglio.

1686

MALVASIA 1686

CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, in Bologna, per Giacomo Monti.

1704

ORLANDI 1704

PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura e d'Architettura*, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole.

1718

DAL POZZO 1718

BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, in Verona, per Giovanni Berno.

1720

LANCENI 1720

GIOVANNI BATTISTA LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle Pitture nelle Chiese, e Luoghi Pubblici di Verona*, Verona, per Pierantonio Berno.

1728

BALDINUCCI 1728

FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., vol. VI, Firenze, per Santi Franchi.

1737-1755

AMADEI 1737-1755

FEDERIGO AMADEI, *Cronaca universale della città*

di Mantova, a cura di Giuseppe Amadei, Ercolano Marani, Giovanni Praticò, 5 voll., Mantova (ristampa 1954-1957).

1739

ZANOTTI 1739

GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., Bologna, per Lelio dalla Volpe.

1761

DODSLEY 1761

ROBERT DODSLEY, JAMES DODSLEY, *London and its Environs described*, 6 voll., vol. III, London, Printed for R. and J. Dodsley.

1763

CADIOLI 1763

GIOVANNI CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova, per l'erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducale Stampatore.

1768

RATTI 1768

CARLO GIUSEPPE RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, I, Genova, Nella Stamperia Casamara, Dalle Cinque Lampadi.

1768-1769

SOPRANI, RATTI 1768-1769

RAFFAELE SOPRANI, CARLO GIUSEPPE RATTI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani... in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti pittore*, 2 voll., Genova, Nella Stamperia Casamara, Dalle Cinque Lampadi.

1768-1779

TARGIONI TOZZETTI 1768-1779

GIOVANNI TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, 12 voll., Firenze, per Gaetano Cambiagi Stampatore Granducale.

1770

BAROTTI 1770

CESARE BAROTTI, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della*

città di Ferrara, Ferrara, appresso Giuseppe Rinaldi.

1773

SCALABRINI 1773

GIUSEPPE SCALABRINI, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, in Ferrara, per Carlo Coatti.

1774

ZAIST 1774

GIOVANNI BATTISTA ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, 2 voll., Cremona, nella Stamperia di Pietro Ricchini.

1801

CAMPAGNOLA 1801

GIOVANNI CAMPAGNOLA, *Sulla rigenerazione delle razze de' cavalli e sulla equitazione*, Mantova, dalla Tipografia Virgiliana.

1807-1838

VOLTA 1807-1838

LEOPOLDO CAMILLO VOLTA, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, 5 voll., Mantova, da Francesco Agazzi stampatore.

1809

LANZI 1809

LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 5 voll., Bassano, Presso Giuseppe Remondini e figli.

1816

BASSANI 1816

PETRONIO BASSANI, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi, e circondario*, Bologna, Tipografia Sassi.

1818

SUSANI 1818

GAETANO SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni*, Mantova, da Francesco Agazzi Stampatore della Reale Accademia.

1827

D'ARCO 1827

CARLO D'ARCO, *Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova o nel suo territorio*, Mantova, dalla Tipografia Virgiliana di L. Caranenti.

GRASSELLI 1827

GIUSEPPE GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano, Tipografia Manini.

1830

SUSANI 1830

GAETANO SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture sculture architetture ed altre cose particolari di Mantova e de' suoi contorni. Edizione seconda*, Mantova, presso gli Editori Giosafatte e Fratelli Negretti.

1837

CODDÈ 1837

LUIGI CODDÈ, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti, raccolte dal fu dottore Pasquale Coddè segretario delle Belle Arti in Mantova, aumentate e scritte dal dott. Fisico Luigi Coddè*, Mantova, Tipi dei Fratelli Negretti.

1838

AVVENTI 1838

FRANCESCO AVVENTI, *Il servitore di piazza. Guida per Ferrara*, Ferrara, Pomatelli tipografo.

1841

MALVASIA 1841

CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 voll., Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora.

1844

GIONTA 1844

STEFANO GIONTA, *Il fioretto delle Cronache di Mantova*, a cura di Antonio Mainardi, Mantova, Tipi dei Fratelli Negretti.

1855

CAMPORI 1855

GIUSEPPE CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico corredato di*

documenti inediti, Modena, Tipografia della R.D. Camera.

1857-1859

D'ARCO 1857-1859

CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 voll., Mantova, Tipografia Ditta Giovanni Agazzi.

RICCI 1857-1859

AMICO RICCI, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, 3 voll., Modena, Per Tipi della Regio-Ducal Camera.

1859

ROBOLOTTI 1859

FRANCESCO ROBOLOTTI, *Cremona e sua provincia*, Cremona, Tip. Guglielmini.

1859-1860

ARRIGHI 1859-1860

BARTOLOMEO ARRIGHI, *Storia di Mantova e la sua provincia*, Milano, s.e. (rist. anastatica Bornato, Sandrini, 1979).

1873

CAMPORI 1873

GIUSEPPE CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi.

CITTADELLA 1873

LUIGI NAPOLEON CITTADELLA, *Guida pel forestiero in Ferrara*, Ferrara, Stab. Tip. Libr. di D. Taddei e Figli.

1877

INTRA 1877

GIOVANNI BATTISTA INTRA, *Isabella Clara d'Austria. Racconto di G. B. Intra*, Milano, con i Tipi della Perseveranza.

1885

BERTOLOTTI 1885

ANTONINO BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli 16. e 17.*, Modena, Tipi di G.T. Vincenzi e nipoti (rist. anast. 1977).

1887

INTRA 1887

GIOVANNI BATTISTA INTRA, *Il Bosco della Fontana presso Mantova e le sue vicende storiche*, in "Archivio Storico lombardo", a. XIV, f. 1, s. 2, vol. 4, pp. 358-368.

1889

BERTOLOTTI 1889

ANTONINO BERTOLOTTI, *Le arti minori alla Corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato.

SFORZA 1889

GIOVANNI SFORZA, *Sulle Zecche di Tresana e di Fosdinovo*, in *Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. XXV, Lucca, Tipografia di Giuseppe Giusti, pp. 442-484.

1890

BERTOLOTTI 1890a

ANTONINO BERTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova*, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato (rist. anast. 1977).

BERTOLOTTI 1890b

ANTONINO BERTOLOTTI, *La musica in Mantova (1400-1600)*, Milano [Ricordi, 1890] (rist. anastatica Bologna, Forni, 1969).

DAVARI 1890

STEFANO DAVARI, *I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*, Mantova, Segna.

1901

BELLODI 1901

ROSOLINO BELLODI, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, in "Emporium", vol. XIV, pp. 343-358.

1903

INTRA 1903

GIOVANNI BATTISTA INTRA, *Nuova guida illustrata di Mantova e de' suoi dintorni*, Mantova, Ditta Editrice G. Mondovì.

1907

POSSE 1907

HANS POSSE, *Agnesini, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme, Felix Becker, vol. I, Leipzig, E.A. Seemann, p. 121.

1908

HAUPT 1908

ALBRECHT HAUPT, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert. Verona Vincenza Mantua Padua Udine*, Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth A.-G.

1913

LUZIO 1913

ALESSANDRO LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati*, Milano, Casa Editrice L.F. Cogliati.

PRUNIÈRES 1913

HENRY PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.

1927

LONATI 1927

GUIDO LONATI, *La dimora dei Gonzaga in Riviera. Contributo di documenti inediti tratti dall'Archivio di Maderno*, Toscolano, Arturo Giovannelli stampatore.

1928

DELOGU 1928

GIUSEPPE DELOGU, Giovanni Benedetto Castiglione, Bologna, Apollo.

1933

QUAZZA 1933

ROMOLO QUAZZA, *Mantova attraverso i secoli*, Mantova, Tipografia Editoriale della "Voce di Mantova".

1935

MATTHIAE 1935

GUGLIELMO MATTHIAE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, Roma, La Libreria dello Stato.

1942

BARBACCI 1942

ALFREDO BARBACCI, *La Nova Domus nel Palazzo Ducale di Mantova e il suo restauro*, in "Le Arti", a. IV, n. 3, pp. 222-224.

1945

CAVAGNARI 1945

LUIGI CAVAGNARI, *Storia della chiesa parrocchiale di Cavriana*, in *La chiesa parrocchiale di Cavriana*, Mantova, Tipografia L'Artistica di Cesare Gobbi.

1948

[BALDINUCCI] 1948

[FRANCESCO SAVERIO] BALDINUCCI, *Vita di Gianlorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci con l'inedita vita del Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio*, a cura di Sergio Samek Ludovici, Milano, Edizioni del Milione.

1950

OZZOLA 1950

LEANDRO OZZOLA, *Il Museo d'arte medievale e moderna del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova, Stabilimento Tipografico "L'Industriale".

1951

CARISSIMI 1951

GIACOMO CARISSIMI, *Le opere complete*, a cura di Lino Bianchi, vol. II, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica (Monumenti, 3).

1956

AMADEI 1956

FEDERIGO AMADEI, *Cronaca Universale della città di Mantova*, a cura di Giuseppe Amadei, Ercolano Marani, Leonardo Mazzoldi, vol. III, Mantova, C.I.T.E.M.

1957

AMADEI 1957

FEDERIGO AMADEI, *Cronaca Universale della città di Mantova*, a cura di Giuseppe Amadei, Ercolano Marani, Leonardo Mazzoldi, vol. IV, Mantova, C.I.T.E.M., pp. 30-31.

ARFELLI 1957

ADRIANA ARFELLI, "Bologna perlustrata" di Antonio di Paolo Masini e l'"Aggiunta" del 1690, "L'Archiginnasio", a. LII, pp. 188-237.

1958

FACCIOLI 1958

EMILIO FACCIOLI, *Correzioni ed aggiunte alla Descrizione di Mantova del Cadioli raccolte ed ordinate da Francesco Bartoli bolognese accademico*

d'onore clementino, in "Quaderni di Palazzo Te", n. 3, pp. 65-76.

HARTT 1958
FREDERICK HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, Yale University Press.

1960

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960
AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Agnesini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 444.

1963

BUSCH-HAUCK, HEWICKER 1963
GABRIELE BUSCH-HAUCK, FRIEDRICH HEWICKER, *Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebieghaus*, Frankfurt am Main, Liebighaus.

SAMEK LUDOVICI 1963
SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Baldinucci Filippo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 495-498.

1965

MARANI 1965a
ERCOLANO MARANI, *Architettura*, in Ercolano Marani, Chiara Perina, *Mantova. Le arti*, 3 voll., vol. III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, pp. 1-287.

MARANI 1965b
ERCOLANO MARANI, *La scultura*, in Ercolano Marani, Chiara Perina, *Mantova. Le arti*, 3 voll., vol. III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, pp. 291-322.

MARTINI 1965
P. MARTINI, *Notizie archivistiche ticinesi*, in "I nostri monumenti storici. Bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera", a. 16, n. 3, pp. 125-126.

PERINA 1965
CHIARA PERINA, *La pittura*, in Ercolano Marani, Chiara Perina, *Mantova. Le arti*, 3 voll., vol. III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, pp. 323-755.

1966

SEMENZATO 1966
CAMILLO SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri.

1967

DIARIO 1967
Diario per l'anno 1749. Nota delle pitture più celebri, che ammiransi in diverse Chiese, poste per ordine d'alfabeto, ed in varj altri luoghi di questa città [di Mantova] (dal «Diario per l'anno 1749»), in "Civiltà mantovana", a. II, n. 8, pp. 166-176.

HIBBARD 1967
HOWARD HIBBARD, *Bernini, Gian Lorenzo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

1969

FOSSATI 1969
CLAUDIO FOSSATI, *Il palazzo Gonzaga di Maderno*, in "Civiltà mantovana", a. IV, n. 19, pp. 30-42.

NICOLINI 1969
DINO NICOLINI, *Una piccola Versailles gonzaghesca. La Favorita*, in *Corti e dimore del contado mantovano*, a cura dell'Associazione Industriali di Mantova, Firenze, Vallecchi, pp. 65-80.

PASTORE 1969
GIUSE PASTORE, *Biografia di Francesco Geffels*, in "Civiltà mantovana", a. IV, n. 19, pp. 48-68.

PITTORI GENOVESI A GENOVA 1969
Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre-9 novembre 1969), a cura di Caterina Marcenaro, Milano, Amilcare Pizzi editore.

SUITNER 1969
GIANNA SUITNER, *Un tipico aggregato di insediamenti rurali. Le corti di Canicossa*, in *Corti e dimore del contado mantovano*, a cura dell'Associazione Industriali di Mantova, Firenze, Vallecchi, pp. 81-97.

1970

FERRARI 1970
ALBERTO FERRARI, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, in "Civiltà mantovana", a. IV, n. 22, pp. 276-280.

SALERNO 1970
LUIGI SALERNO. *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in "Storia dell'Arte", n. 5.

1971

MERONI 1971
UBALDO MERONI, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione*, Genova, Edizioni per le fonti di storia della pittura.

PERCY 1971
ANN PERCY, *Giovanni Benedetto Castiglione: Master Draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

1972

DEMPSEY 1972
CHARLES DEMPSEY, *Castiglione at Philadelphia*, in "The Burlington Magazine", vol. 114, n. 827, pp. 117-120.

RICCÒMINI 1972
EUGENIO RICCÒMINI, *Ordine e vaghezza. Scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna, Zanichelli.

1973

HEIMBÜRGER RAVALLI 1973
MINNA HEIMBÜRGER RAVALLI, *Alessandro Algardi scultore*, Roma, Istituto di Studi Romani.

MERONI 1973
UBALDO MERONI, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione, Francesco Geffels, Daniele van den Dyck, Marco Boschini*, Genova, Edizioni per le fonti di storia della pittura.

MONTEROSSO VACCHELLI 1973
ANNA MARIA MONTEROSSO VACCHELLI, 'Psiche', *tragicommedia di Alessandro Leardini (1649)*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, pp. 389-414.

1974

PASTORE 1974
GIUSE PASTORE, *L'antica chiesa di San Martino in Mantova*, in "Civiltà mantovana", a. VIII, n. 46, pp. 182-195.

1974-1975

BALDINUCCI 1974-1975
FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di Paola

Barocchi, 7 voll., Firenze S.P.E.S., 1974-1975, IV (1974).

1975

DAL FORNO 1975
FEDERICO DAL FORNO, *Storia e arte nella Valle di Mezzane*, Verona, Fiorini.

JOHNSON 1975
EUGENE J. JOHNSON, *S. Andrea in Mantua: The Building History*, University Park-London, The Pennsylvania State University Press.

1976

BELLORI 1976
GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali Torino, Einaudi.

BORA 1976
GIULIO BORA, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, Credito Italiano.

PSICOLOGIA DELL'ARTE 1976
Psicologia dell'Arte, in *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Fondazione Cini), voll. 4-5, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale.

1977

CLERICI BAGOZZI 1977
NORA CLERICI BAGOZZI, *Per Giovanni Canti pittore di battaglie*, in "Antichità viva", a. XVI, n. 3, pp. 13-21.

LAMAR WEAVER 1977
ROBERT LAMAR WEAVER, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, in "Rivista italiana di musicologia", n. 12, 2, pp. 252-295.

PIO 1977
NICOLA PIO, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, a cura di Catherine e Robert Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

1978

GIAMPAOLI 1978
STEFANO GIAMPAOLI, *Musica e teatro alla corte di Massa. I Guglielmi*, Massa, Palazzo di S. Elisabetta.

GRASSO FRAVEGA 1978
GIOVANNI GRASSO FRAVEGA, *Acqueforti di G. Benedetto Castiglione detto il Grechetto*, Genova,

Grafica Antica "Il Grechetto", Stampa S.E.L.

ROSAND 1978

ELLEN ROSAND, *Barbara Strozzi 'virtuosissima cantatrice'. The Composer's Voice*, in "Journal of the American Musicological Society", vol. 31, n. 2, pp. 241-281.

1981

PEROGALLI, SANDRI, RONCAI 1981

CARLO PEROGALLI, MARIA GRAZIA SANDRI, LUCIANO RONCAI, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, Milano, Rusconi Immagini.

PIVA 1981

PAOLO PIVA, *L'arte a Polirone: regesto cronologicamente-documentario (con documenti inediti)*, in *I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, Catalogo della mostra (San Benedetto Po, Museo Civico Polironiano, 12 aprile-30 giugno 1981), a cura di Paolo Piva, 2 voll., vol. I, Quistello, Ceschi Officina Grafica, pp. 23-56.

1982

BELLINI 1982

PAOLO BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 1982), Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo.

MANZOLI 1982

GIANCARLO MANZOLI, *L'archivio parrocchiale e i beni culturali locali*, in "Archiva Ecclesiae", a. XXIV-XXV, n. 1, pp. 53-82.

SAN MAURIZIO IN MANTOVA 1982

San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica, Catalogo della mostra (Mantova, San Maurizio, ottobre-novembre 1982), Brescia, Grafo.

1983

BELLUZZI 1983

AMEDEO BELLUZZI, *Architettura a Mantova nell'età delle riforme*, in *Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1983), Milano, Electa, pp. 37-47.

FOCILLON 1983

HENRI FOCILLON, *I grandi maestri dell'incisione*.

Dürer, Elsheimer, Rembrandt, Castiglione Genovese, Bologna, Edizioni Alfa.

1984

GEESE 1984

UWE GEESE, *Liebieghaus-Museum alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke. Band IV. Italien, Niederlande, Deutschland, Österreich, Schweiz, Frankreich 1540/50-1780*, Melsungen, Gutenberg.

GRAZIOLI, SCUDERI 1984

ENRICO GRAZIOLI, GILBERTO SCUDERI, *Stradario della città di Mantova*, Mantova, Comune di Mantova.

PASTORE 1984

GIUSE PASTORE, *Nicolò Sebregondi architetto della Favorita e di altre fabbriche mantovane*, in "Civiltà mantovana", a. XVIII, n. 4, pp. 79-104.

PUNCUCH 1984

DINO PUNCUCH, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", a. XLIV, pp. 164-218.

1985

AZZI VISENTINI 1985

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Nicolò Sebregondi*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 103-111.

BAZZOTTI 1985

UGO BAZZOTTI, *L'attività mantovana di Giovanni Battista Caccioli. La rivoluzione di una sua importante opera dimenticata*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 84-92.

FACCIOLI 1985

EMILIO FACCIOLI, *Correzioni ed aggiunte alla Descrizione di Mantova del Cadioli raccolte ed ordinate da Francesco Bartoli bolognese accademico*

d'onore clementino, in "Quaderni di Palazzo Te", n. 3, pp. 65-76.

FERRARI 1985

DANIELA FERRARI, *Mantova nelle stampe*, Brescia, Grafo.

LENZI 1985

DEANNA LENZI, *Dal Seghizzi al Monti ai Bibiena. Architetti e scenografi bolognesi a Mantova sotto gli ultimi Gonzaga*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 164-173.

LIONNET 1985

JEAN LIONNET, *La musique a Saint-Louis des Français de Rome au VII siècle*, 2. voll., Venezia, Fondazione Levi.

MONTAGU 1985

JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven-London, Published in Association with the J. Paul Getty Trust by Yale University Press.

MUSSINI 1985

MASSIMO MUSSINI, *La cultura artistica nella Guastalla dei Gonzaga*, in *Il tempo dei Gonzaga*, a cura di Cinzia Bertoni, Guastalla, Wafra editrice, pp. 193-212.

PASTORE 1985

GIUSE PASTORE, *Francesco Geffels*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 124-139.

PIGOZZI 1985

MARINELLA PIGOZZI, *Gli apparati effimeri di Geffels e la collaborazione con Andrea Seghizzi*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 186-195.

RICCI 1985

GIULIANA RICCI, *Note sull'attività di Fabrizio Carini, architetto teatrale e scenotecnico*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale

di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 148-163.

TELLINI PERINA 1985

CHIARA TELLINI PERINA, *Stucchi secenteschi a Mantova*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 237-244.

ZUCCOLI 1985

NORIS ZUCCOLI, *Architettura conventuale nel Seicento a Mantova*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 203-207.

1986

REARICK 1986

WILLIAM R. REARICK, *Dal Ponte, Jacopo, detto Bassano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

SIMONETTI 1986

FARIDA SIMONETTI, scheda n. 7, in *Il Giardino di Flora, Natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, Catalogo della mostra (Genova, Loggia della Mercanzia, 25 aprile-31 maggio 1986), a cura di Marzia Cataldi Gallo, Farida Simonetti, Genova, SAGEP, pp. 30-33.

1987

RICCÒMINI 1987

EUGENIO RICCÒMINI, *Gli atlanti della facciata*, in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di Renzo Grandi, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, pp. 61-66.

VILLA 1987

ANNA MARIA VILLA, *De Ferrari, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

1988

BERZAGHI 1988

RENATO BERZAGHI, *Cicli pittorici secenteschi nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Paragone", a. XXXIX, nn. 459-461-463, pp. 88-96.

- CAROLI 1988
FLAVIO CAROLI, *Giuseppe Bazzani. L'opera completa*, Milano, Mondadori.
- L'ARCHITETTURA A VERONA 1988
L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII), a cura di Pierpaolo Brugnoli, Arturo Sandrini, 2 voll., Verona, Banca Popolare di Verona.
- NEWCOME 1988
MARY NEWCOME, *Castiglione dopo il 1650*, in "Antichità Viva", a. XXVII, nn. 3-4, pp. 26-30.
- SALERNO 1988
LUIGI SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Ugo Bozzi Editore.
- 1988-1989**
- BODO 1988-1989
SIMONA BODO, *La collezione Gonzaga di Novellara: analisi di un caso di collezionismo "minore" in area emiliana attraverso gli inventari e i carteggi del XVIII secolo*, tesi di laurea, 3 voll., Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, a.a. 1988-1989, relatore prof. Pierluigi De Vecchi.
- 1989**
- BELLUZZI 1989
AMEDEO BELLUZZI, *Il Palazzo di Marmiolo presso Mantova*, in *Giulio Romano*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te; Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, pp. 520-521.
- BERZAGHI 1989
RENATO BERZAGHI, scheda s.n., in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, p. 263.
- BESUTTI 1989
PAOLA BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari.
- 1990**
- DILLON 1990a
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 56, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 194-195.
- DILLON 1990b
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 59, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 198.
- DILLON 1990c
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 61, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 200-203.
- DILLON 1990d
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 62, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 203.
- DILLON 1990e
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 63, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 205-206.
- DILLON 1990f
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 64, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 206-208.
- DILLON 1990g
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 86, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 225-226.
- DILLON 1990h
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 90, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 230-231.
- DILLON 1990i
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 93, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 234.
- DILLON 1990j
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 95, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 238.
- DILLON 1990k
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 98, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 242.
- DILLON 1990l
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 99, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 242.
- DILLON 1990m
GIANVITTORIO DILLON, scheda n. 105, in IL
- GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 248.
- GAVAZZA 1990a
EZIA GAVAZZA, scheda n. 25, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 140-142.
- GAVAZZA 1990b
EZIA GAVAZZA, scheda n. 31, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 148-152.
- GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI 1990
EZIA GAVAZZA, FEDERICA LAMERA, LAURO MAGNANI, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova, SAGEP.
- IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990
Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, Catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica delle Belle Arti, 27 gennaio -1 aprile 1990), con saggi di Gianvittorio Dillon, Ezia Gavazza, Federica Lamera et al., Genova, SAGEP.
- LAMERA 1990a
FEDERICA LAMERA, *Opere di Gio. Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e del XVIII secolo*, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 29-34.
- LAMERA 1990b
FEDERICA LAMERA, *Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata*, in GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI 1990, pp. 171-246.
- MAGNANI 1990
LAURO MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in GAVAZZA, LAMERA, MAGNANI 1990, pp. 247-398.
- SAFARIK 1990
EDUARD A. SAFARIK, *Fetti. L'opera completa*, Milano, Electa.
- SIMONETTI 1990
FARIDA SIMONETTI, schede nn. 11, 11 bis, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 111-113.
- STANDRING 1990a
TIMOTHY J. STANDRING, *La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione*, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 13-28.
- STANDRING 1990b
TIMOTHY J. STANDRING, schede nn. 26, 28, 29 in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 142-147.
- SUITNER 1990
GIANNA SUITNER, *Contributo alla figura di G. M. Borsotto: un'occasione d'indagine sulla architettura religiosa a Mantova nella prima metà del Settecento*, in "Civiltà mantovana", a. XXV, n. 27, pp. 49-107.
- TAGLIAFERRO 1990a
LAURA TAGLIAFERRO, *Il Grechetto disegnatore*, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 155-158.
- TAGLIAFERRO 1990b
LAURA TAGLIAFERRO, scheda n. 44, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 170.
- TAGLIAFERRO 1990c
LAURA TAGLIAFERRO, scheda n. 45, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, pp. 170-172.
- TAGLIAFERRO 1990d
LAURA TAGLIAFERRO, scheda n. 46, in IL GENIO DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1990, p. 172.
- 1990-1993**
- SARTORI 1990-1993
CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli.
- 1991**
- BRISIGHELLA [Ed. 1991]
CARLO BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (secolo XVIII)*, a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Spazio Libri Editori.
- FRUGONI 1991
CHIARA FRUGONI, *Arti liberali e meccaniche*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- GUZZO 1991
ENRICO M. GUZZO, *Momenti della scultura a Verona in epoca barocca*, in "Notiziario della Banca Popolare di Verona", a. LII, n. 1, pp. 18-24.

- MONTAGU 1991
JENNIFER MONTAGU, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino, Umberto Allemandi.
- MORELLI 1991
ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag (Analecta Musicologica, 27).
- 1992**
HEIMBÜRGER RAVALLI 1992
MINNA HEIMBÜRGER RAVALLI, *Agnellini, Francesco*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. I, München-Leipzig, K.G. Saur, pp. 527-528.
- KUNST 1992
Kunst in der Republik Genua, 1528-1815, Catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 5 settembre-8 novembre 1992), Frankfurt, Schirn Kunsthalle.
- 1993**
BASUTTO, MANZELLE 1993
DONATELLA BASUTTO, MAURA MANZELLE, *Fonti documentarie per lo studio del palazzo de la Favorita*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", n.s., vol. LXI, pp. 116-159.
- GUAITA 1993
OVIDIO GUAITA, *Villa Strozzi a Begozzo*, Mantova, Franco Cesati.
- PALVARINI GOBIO CASALI 1993
MARIAROSA PALVARINI GOBIO CASALI, *La famiglia Valenti Gonzaga in Mantova*, in *Palazzo Valenti Gonzaga in Mantova*, a cura di Rodolfo Signorini, Mantova, Publi Paolini, pp. 7-40.
- 1994**
BESUTTI 1994
PAOLA BESUTTI, *Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 137-166.
- EIDELBERG, ROWLANDS 1994
MARTIN P. EIDELBERG, ELIOT W. ROWLANDS, *The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI serie, n. CXXIII, 1504/1505, pp. 207-294.
- VAZZOLER 1994
FRANCO VAZZOLER, "...Anco dagli scogli nascon pennelli...": *Luca Asarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1665*, in "Studi di storia delle arti", 7, 1991-1994, Università di Genova, pp. 35-61.
- 1995**
MASSA 1995
RENATA MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia, laQuadra.
- 1996**
CARNEVALI 1996
SILVIO CARNEVALI, *L'arredo ligneo nella sagrestia e nelle aule capitolari della cattedrale di Mantova*, in "Civiltà mantovana", a. XXXI, n. 102, pp. 7-21.
- ERCOLANI COCCHI 1996
EMANUELA ERCOLANI COCCHI, *Aspetti storici, culturali e artistici della monetazione dei Gonzaga a Mantova*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana. Vol. I, Mantova nell'età dei Gonzaga. Una capitale europea*, Milano, Electa, pp. 63-89.
- ORLANDO 1996
ANNA ORLANDO, *Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova di primo Seicento*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", a. I, n. 2, pp. 35-57.
- POSIO 1996
VANNOZZO POSIO, *Pisanello e l'arte delle armature nel Rinascimento*, Catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 26 ottobre 1996-5 gennaio 1997), Mantova, Provincia di Mantova.
- ROWLANDS 1996
ELIOT W. ROWLANDS, scheda n. 33, in Eliot W. Rowlands, *Italian paintings 1300-1800. The collections of the Nelson-Atkins Museum of Art*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, pp. 289-296.
- 1997**
BARNES 1997
SUSAN J. BARNES, scheda n. 64, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio et al., Milano, Electa, pp. 314-315.
- GHELFI 1997
BARBARA GHELFI, *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- GORZONI 1997
Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Gesù, scritta dal padre Giuseppe Gorzoni. Parte prima, a cura di Antonella Bilotto, Flavio Rurale, Mantova, Gianluca Arcari Editore.
- GUERRIERO 1997
SIMONE GUERRIERO, *Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca a Venezia*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", vol. 21, pp. 35-83.
- PERCORSI DI ARCHITETTURA 1997
Percorsi di architettura tra Cinquecento e Seicento: itinerari a Reggio Emilia e provincia, a cura dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Reggio Emilia, Reggio Emilia, Diabasis.
- RATTI 1997
CARLO GIUSEPPE RATTI, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono, secondo il manoscritto del 1762*, a cura di Marzia Migliorini, Genova, Ginevra Bentivoglio Editoria.
- SORTINO 1997
GRAZIELLA SORTINO, *Antonio Maria Viani. Regesto*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di Giulio Bora, Martin Zlatohlávec, Milano, Leonardo Arte, pp. 495-530.
- VECCHIATO 1997
FRANCESCO VECCHIATO, *Tra Asburgo e Borbone. La tragedia di Louis Canossa, ministro dell'ultimo duca di Mantova*, in "Archivio Veneto", a. CXXVIII, s. V, n. 183, v. CXLVIII, pp. 67-130.
- VENTURINI 1997
RITA VENTURINI, *Il colore del sacro. Tarsie di marmi e pietre dure negli altari dell'Alto Mantovano, 1680-1750*, Castel Goffredo, Comune di Castel Goffredo.
- 1998**
BARROERO, BETTONI 1998
LILLIANA BARROERO, FABIO BETTONI, *Giovanni Andrea Carlone in Umbria. Gli affreschi di villa Clio*, presentazione di Mina Gregori, Foligno, Edizioni Orfini Numeister.
- BELLUZZI 1998
AMEDEO BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini.
- VEZZANI 1998
PIETRO VEZZANI, *Un gradino dopo l'altro: la scala di Palazzo Canossa a Mantova*, in "Quadrante Padano. Cultura, arte, storia e attualità", a. XIX, n. 1, pp. 61-63.
- 1999**
ALGARDI 1999
Algardi. L'altra faccia del Barocco, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di Jennifer Montagu, Roma, De Luca.
- BAZZOTTI 1999
UGO BAZZOTTI, *L'arte colta*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del Santuario di Santa Maria delle Grazie*, Catalogo della mostra (Mantova, 11 febbraio-2 aprile 2000), a cura di Maria Grazia Vaccari, Mantova-Milano, Lubiam-Rizzoli, 1999, pp. 28-34.
- BESUTTI 1999
PAOLA BESUTTI, *Giostre, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 3-32.
- CAPUZZO 1999
ROBERTO CAPUZZO, *La festa dell'Ascensione mantovana nelle descrizioni seicentesche. Con un inedito di Ippolito Donesmondi*, in "Civiltà mantovana", a. 34, n. 108, pp. 6-35.
- FERRARI 1999
DANIELA FERRARI, *I Gonzaga e Nevers*, in *Mantova e i Gonzaga di Nevers*, Catalogo della mostra (Nevers, Palais Ducal, 16 ottobre-7 novembre 1999; Mantova, Palazzo Te, 18 febbraio-26 marzo 2000), a cura di Ugo Bazzotti, Mantova, Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani, pp. 15-19.
- MARGONARI 1999
RENZO MARGONARI, *L'interno. Arte colta - Arte*

popolare. *L'impalcata. Guida alla visione*, in *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani di arte, storia e devozione*, Giuseppe Papagno, Piero Coda, Roberto Brunelli et al., Mantova, Sometti, pp. 95-141.

NEGRINI 1999

FRANCO NEGRINI, *Tre chiese per il coro di Lorenzo Aili*, in "Civiltà mantovana", a. XXXIV, n. 109, pp. 87-99.

TAMALIO 1999

RAFFAELE TAMALIO, *La memoria dei Gonzaga. Repertorio bibliografico gonzaghese (1473-1999)*, Firenze, Olschki.

VAN DYCK 1999

Van Dyck, 1599-1641, Catalogo della mostra (Anversa, 15 maggio-15 agosto 1999; Londra 11 settembre-10 dicembre 1999), a cura di Christopher Brown, Hans Vlieghe, Milano, Rizzoli.

2000

GALAFASSI, BERTOLINI 2000

LIVIO GALAFASSI, CESARE BERTOLINI, *Marmiolo. Cenni storici*, Mantova, Sometti.

MONALDINI 2000

SERGIO MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi. Musicisti, attori, artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

MORSELLI 2000

RAFFAELLA MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

PICCINELLI 2000

ROBERTA PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

SORDI 2000

MARIA GIUSEPPINA SORDI, *Giovanni Battista Barberini a Mantova: il salone di Belgrado in palazzo Sordi*, in "Arte Lombarda", n. 129, 2, pp. 39-43.

2001

ALBERINI 2001

GIORGIO ALBERINI, *Quingentole nel Novecento. Storie e memorie di un piccolo paese del basso*

mantovano sulle rive del Po, Mantova, Sometti.

BAZZOTTI 2001

UGO BAZZOTTI, *Guida alla palazzina del Bosco della Fontana*, in *La Palazzina e l'Eremo del Bosco della Fontana presso Mantova*, a cura di Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Mantova, Arcari Editore, pp. 11-41.

CARETTA 2001

PAOLA CARETTA, *Suzanne Henriette d'Elbeuf e Hyacinte Rigaud: l'ultima duchessa di Mantova e il suo ritratto*, in *Suzanne Henriette d'Elbeuf ultima duchessa di Mantova. Storia di un ritratto e della sua fortuna*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 21 dicembre 2001-27 gennaio 2002), a cura di Paola Caretta, Daniele Sanguineti, Mantova, Amici di Palazzo Te e dei Musei Mantovani, pp. 11-25.

FERRARI 2001

DANIELA FERRARI, *L'Eremo dei Camaldolesi e la palazzina secentesca nel Bosco della Fontana presso Mantova*, in *La Palazzina e l'Eremo del Bosco della Fontana presso Mantova*, a cura di Ugo Bazzotti, Daniela Ferrari, Mantova, Arcari Editore, pp. 70-99.

MURONI 2001

ALESSIA MURONI, *La villa di Porto, "amenissimo palagio"*, in "Civiltà mantovana", a. XXXVI, n. 112, pp. 7-23.

SEIFERT 2001

HERBERT SEIFERT, *'Teti' in Venice (1639), Mantua (1652), Paris (1654) and Vienna (1656). Obvious and hidden relations*, in *Les noces de Pélée et de Thétis, Venice, 1639-Paris, 1654*, Atti del Convegno Internazionale (Chambéry e Torino, 3-7 novembre 1999), a cura di Marie Therèse Bouquet-Boyer, Bern, Peter Lang, pp. 173-181.

2002

ATLANTE DELLE GROTTI E DEI NINFEI 2002

Atlante delle grotte e dei ninfei. Italia settentrionale, Umbria e Marche, a cura di Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Milano, Electa.

BAREA TOSCAN 2002

FRANCESCA BAREA TOSCAN, *I Marinali e le statue del giardino di villa Cornaro "al Paradiso" di Castelfranco*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, "Studi di

arte veneta", 4, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 151-219.

BELARDINELLI 2002

BIANCA BELARDINELLI, *"Statue di gesso e stucco": scoperte, conferme, nuovi problemi*, in *La chiesa di Sant'Agostino a Modena. Pantheon Atestinum*, a cura di Elena Corradini, Elio Garzillo, Graziella Polidori, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, pp. 96-112.

BESUTTI 2002a

PAOLA BESUTTI, *Centri e periferie musicali in Europa fra Sei e Settecento: Nicolò e gli altri Tricarico, da Gallipoli al mondo*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 663-685

BESUTTI 2002b

PAOLA BESUTTI, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galleria: le raccolte*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, pp. 407-442.

BESUTTI 2002c

PAOLA BESUTTI, *L'oratorio 'in corte' a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII e XVIII)*, Atti del Convegno Internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997), a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki, pp. 365-421.

FOCILLON 2002

HENRI FOCILLON, *Rembrandt*, a cura di Federico Ferrari, Milano, Abscondita.

GUERRIERO 2002

SIMONE GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi. Busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, "Studi di arte veneta", 4, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 73-149.

MORSELLI 2002

RAFFAELLA MORSELLI, *Gonzaga. La Celeste Galleria. Le raccolte*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di Andrea Emiliani, Raffaella Morselli, Milano, Skira.

REBECCHINI 2002

GUIDO REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

TESSIN THE YOUNGER 2002

NICODEMUS TESSIN THE YOUNGER, *Sources Works Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di Merit Laine, Börje Magnusson, Stockholm, Nationamuseum.

TOMEZZOLI 2002

ANDREA TOMEZZOLI, *Presenze "foreste" a Verona nel Seicento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, "Studi di arte veneta", 4, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 35-71.

2003

BACCHI, GIACOMELLI 2003

ANDREA BACCHI, LUCIANA GIACOMELLI, *Dai Carneri ai Sartori: architetture d'altari e sculture*, in *Scultura in Trentino: il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, 2 voll., vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 86-241.

BERZAGHI 2003

RENATO BERZAGHI, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di Giuliana Algeri, Mantova, Sometti, pp. 223-260.

CASARIN 2003

RENATA CASARIN, *Edifici e beni di interesse storico-artistico del comune di Villimpenta*, in *Villimpenta. Terra di confine*, a cura di Renata Casarin, Mantova, Sometti, pp. 69-189.

CATTOI 2003

DOMIZIO CATTOI, *Antonio e Lorenzo Haili*, in *Scultura in Trentino: il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, 2 voll., vol. II, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 159-167.

FRANZINI ROSSETTI 2003

ROMANA FRANZINI ROSSETTI, *Quattro passi per Volta Mantovana*, Mantova, Sometti.

GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 2003

SABINA GAVAZZI NIZZOLA, MARIA CLOTILDE

MAGNI, *Michele Costa*, in *Scultura in Trentino: il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, 2 voll., vol. II Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 133-134.

MAGNANI 2003

LAURO MAGNANI, *Tra muse, iconografia della pittura e un berretto rosso*, in “Studi di storia delle arti” (Numero speciale in onore di Ezia Gavazza), pp. 137-148.

SEIFERT 2003

HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna. With new informations about his last year and his oeuvre*, in *La figura di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di Mariateresa Dellaborra, Firenze, Olshki, pp. 15-61.

STROCCHI 2003

CLAUDIO STROCCHI, *Altari e sculture in legno: testimonianze dell'attività degli intagliatori del Settecento*, in *Scultura in Trentino: il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, 2 voll., vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 489-519.

TOMEZZOLI 2003

ANDREA TOMEZZOLI, *Francesco Tomazzoli*, in *Scultura in Trentino: il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, 2 voll., vol. II, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 349-350.

2004

BOCCARDO 2004a

PIERO BOCCARDO, *Gerolamo (1546-1627) e Gio. Agostino Balbi (1582-1621)*, in *Letà di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di Piero Boccardo, Milano, Skira, pp. 163-185.

BOCCARDO 2004b

PIERO BOCCARDO, *Tommaso (1595-1679) e Gio. Batta Raggi (1613-1657)*, in *Letà di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004), a cura di Piero

Boccardo, Milano, Skira, pp. 321-326.

CIRANI 2004

PAOLA CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo*, Mantova, Edizioni Postumia.

L'OCCASO 2004

STEFANO L'OCCASO, *Pittura a Mantova tra la fine del XVII e il XVIII secolo. Documenti e opere*, “Civiltà mantovana”, a. XXXIX, n. 117, pp. 133-140.

SANGUINETI 2004

DANIELE SANGUINETI, *Domenico Piola e i pittori della sua “casa”*, 2 voll., Cremona, Soncino.

TAMALIO 2004

RAFFAELE TAMALIO, *Isabella Clara d'Asburgo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

2005

BROWN 2005

CLIFFORD M. BROWN, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua*, Roma, Bulzoni Editore.

CARPEGGIANI 2005

PAOLO CARPEGGIANI, *Luoghi perduti. Spazi teatrali nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Teatri storici nel territorio mantovano. Forme, significato, funzioni*, a cura di Noris Zuccoli, Mantova, Arcari Editore, pp. 37-60.

FERRARI 2005

DANIELA FERRARI, *La chiesa della Santissima Trinità in Mantova*, in *Quattro chiese trasformate*, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 3, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 37-51.

GALAFASSI, BERTOLINI 2005

LIVIO GALAFASSI, CESARE BERTOLINI, *Cronache di Marmirolo e Pozzolo. Con altre notizie mantovane*, Mantova, Sometti.

L'OCCASO 2005

STEFANO L'OCCASO, *Santa Croce in Corte*, in *Quattro chiese trasformate*, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 3, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 7-35.

LENZI 2005

DEANNA LENZI, *Bologna: palazzo Pepoli ‘nuovo’, compiuto esempio di palazzo senatorio*, in “Arte Lombarda”, n. 143, 1, pp. 15-22.

OSANNA ANDREASI 2005

Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. Immagine di una mistica del Rinascimento, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Santa Croce, 3 settembre-6 novembre 2005), a cura di Renata Casarin, Mantova, Casandrea.

PERETTI 2005

PAOLO PERETTI, *Leardini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

SPIRITI 2005

ANDREA SPIRITI, *Giovan Battista Barberini, un grande scultore barocco*, s.l.

TIBERIA 2005

VITALIANO TIBERIA, *La Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Lecce, Mario Congedo Editore.

VENTURELLI 2005

PAOLA VENTURELLI, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassetine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626-1627 da Guglielmo Gonzaga a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

2005-2006

FISOGNI 2005-2006

FIorenzo FISOGNI, *Il Terzo Libro del Giardino della Pittura di Francesco Paglia. Il manoscritto A.IV.9 della Biblioteca Queriniana di Brescia*, tesi presso l'Università Statale degli Studi di Milano, rel. Giovanni Agosti, a.a. 2005-2006.

2006

DE VINCENTI 2006

MONICA DE VINCENTI, *Bozzetti e modelli del “Bernini Adriatico” Giusto Le Court e del suo “miglior allievo” Enrico Merengo*, in “Arte Veneta”, n. 62, pp. 55-81.

L'OCCASO 2006

STEFANO L'OCCASO, *La Madonna del Popolo di Mantova*, in “Postumia”, n. 17/3, pp. 91-108.

LAPENTA, MORSELLI 2006

STEFANIA LAPENTA, RAFFAELLA MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

LODI 2006

A.G. LODI, *Chiesa della Madonna del Ponte in Formigine. Storia e arte*, Formigine (Modena).

TUMIDEI 2006

STEFANO TUMIDEI, *La visibile autorità: materiali per l'immagine del Legato a latere in Romagna*, in *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, a cura di Angelo Turchini, Cesena, Il Ponte Vecchio, pp. 97-189.

2007

BESUTTI 2007

PAOLA BESUTTI, *Note e monete: strategie economiche di musicisti nella prima età moderna*, in *Vivere d'arte*, a cura di Raffaella Morselli, Roma, Carocci, pp. 167-204.

BOSSI, LANGÉ, REPISHTI 2007

PAOLO BOSSI, SANTINO LANGÉ, FRANCESCO REPISHTI, *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706): dizionario biobibliografico*, Firenze, Edifir.

CIRANI 2007

PAOLA CIRANI, *Isabella Clara. Una duchessa austriaca di metà Seicento a Mantova, tra feste, spettacoli e monastero (1629-1685)*, Mantova, Edizioni Postumia.

FERLISI 2007

GIANFRANCO FERLISI, *Il monastero di San Vincenzo martire*, in *Chiese di conventi domenicani*, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 5, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 63-91.

KIRKENDALE 2007

WARREN KIRKENDALE, URSULA KIRKENDALE, *Music and meaning. Studies in music history and the neighbouring disciplines*, Firenze, Olschki.

PIVA 2007

PAOLO PIVA, *L'abbazia di San Benedetto in Polirone. Un percorso nella storia (1007-1797)*, Mantova, Publi Paolini.

SIGNORINI 2007

RODOLFO SIGNORINI, *Due inediti: un disegno del monumento di Luigi Gonzaga e un'incisione della “ingegnosa fontana” di Marmirolo*, in “Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti”, vol. LXXIV, pp. 111-122.

2008

BARDELLI, BIONDELLI 2008

ANDREA BARDELLI, ARTURO BIONDELLI, *Tutti nobilmente lavorati. Arredi lignei della prevostura di Castel Goffredo. Una parrocchia mantovana tra Lombardia e Veneto*, Castel Goffredo, Comune di Castel Goffredo.

BERTELLI 2008a

PAOLO BERTELLI, *Disiecta membra: itinerario tra le opere sopravvissute delle collezioni camerale*, in MALACARNE, BERZAGHI, L'OCCASO ET AL. 2008, pp. 129-177.

BERTELLI 2008b

PAOLO BERTELLI, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: l'abside della basilica e la restaurata icona della "Mater Gratiae"*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti", vol. LXXV, pp. 109-150.

DE VINCENTI, GUERRIERO 2008

MONICA DE VINCENTI, SIMONE GUERRIERO, *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (III)*, in "Arte Veneta", n. 64, pp. 285-315.

L'OCCASO 2008a

STEFANO L'OCCASO, *Itinerario diacronico nelle collezioni camerale*, in MALACARNE, BERZAGHI, L'OCCASO ET AL. 2008, pp. 108-128.

L'OCCASO 2008b

STEFANO L'OCCASO, *Gli oratori del Palazzo degli Studi e le sue decorazioni pittoriche*, in *Oratori e cappelle di antichi palazzi*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 6, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 7-28.

MALACARNE 2008

GIANCARLO MALACARNE, *I Gonzaga-Nevers. Morte di una dinastia da Carlo I a Ferdinando Carlo (1628-1708)*, vol. 5, Modena, Il Bulino.

MALACARNE, BERZAGHI, L'OCCASO ET AL. 2008

GIANCARLO MALACARNE, RENATO BERZAGHI, STEFANO L'OCCASO ET AL., *Dai Gonzaga agli Asburgo. L'inventario del 1714 di Palazzo Ducale*, Verona, Edizioni Speroniane.

MONALDINI 2008

SERGIO MONALDINI, *Mattioli, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

2009

BESUTTI 2009

PAOLA BESUTTI, *La cantata fra Roma e le corti dei Principi di Lombardia: committenza, educazione, omaggio*, in *La cantata da camera intorno agli anni 'italiani' di Händel*, Atti del Convegno (Roma, Auditorium Parco della Musica Teatro Studio, 12-14 ottobre 2007), a cura di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 13-43.

FEDERICI 2009

FABRIZIO FEDERICI, "Conducon monti in mar": percorsi di marmi e scultori tra le Apuane e Roma nel Seicento, in *Material rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, Atti del Convegno di Studi (Wojnowice, 5-6 ottobre 2007), a cura di Aleksandra Lipińska, Wrocław, Wydawn. Uniw. Wrocławskiego, pp. 471-488.

FREITAS 2009

ROGER FREITAS, *Portrait of a castrato. Politics, patronage and music in the life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press.

NESTOLA 2009

BARBARA NESTOLA, *Melani, Atto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

2009-2010

GRASSI 2009-2010

MARIA GIUSTINA GRASSI, *Di Federico Piazzalonga, intagliatore e scultore (1650-1710), parrocchiano di Sant'Egidio*, in "La Reggia", a. XVIII, n. 4, 70, 2009, p. 2; a. XIX, n. 1, 71, 2010, p. 2.

2010

GUERRIERO 2010

SIMONE GUERRIERO, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", vol. 33, pp. 205-292.

L'OCCASO 2010a

STEFANO L'OCCASO, *L'attività del pittore napoletano Pietro Mango a Mantova*, in "Postumia", n. 21, fasc. 1/2, pp. 131-145.

L'OCCASO 2010b

STEFANO L'OCCASO, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, in

"ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. LXIII, fasc. 3, pp. 113-160.

MALACARNE 2010

GIANCARLO MALACARNE, *Gonzaga. Genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il Bulino.

PEDRAZZINI 2010

DARIO PEDRAZZINI, *La Parrocchia di Fabbriaco dalle origini al Regno d'Italia*, Fabbriaco, Parrocchia di Fabbriaco.

SORDI 2010

MARIA GIUSEPPINA SORDI, *La chiesa di San Martino in via Pomponazzo*, in *Chiese di conventi benedettini*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 8, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 109-136.

TERENZONI 2010

STEFANIA TERENZONI, *La chiesa di San Martino in Mantova*, in *Chiese di conventi benedettini*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 8, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 137-162.

2011

BACCHI, RIEBESELL 2011

ANDREA BACCHI, CHRISTINA RIEBESELL, *Capolavori dell'officina farnesiana. Due busti d'imperatori all'antica in bronzo e marmi policromi*, Firenze, Pratesi.

BERTELLI 2011

PAOLO BERTELLI, *Due casi carmelitani. L'intricata vicenda di Santo Stefano e Santa Teresa e la sconosciuta San Pietro d'Ungheria*, in *Chiese carmelitane*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 9, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 61-90.

BERZAGHI 2011

RENATO BERZAGHI, *La chiesa di Santa Teresa*, in *Chiese carmelitane*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 9, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 7-29.

BOLANDRINI 2011

BEATRICE BOLANDRINI, *L'attività della famiglia Aliprandi in Lombardia e in Trentino*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, Atti del Convegno di Studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 261-273.

CONT 2011

ALESSANDRO CONT, *Servizio al principe ed educazione cavalleresca: i paggi nelle corti italiane del Seicento. Parte prima*, in "Studi Seicenteschi", vol. LII, pp. 211-256.

IL CROCIFISSO D'ORO 2011

Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli, Giambologna e Gasparo Mola, a cura di Andrea Di Lorenzo, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

GIACOMELLI 2011

LUCIANA GIACOMELLI, "da lasciar di stucco". *Fortuna dell'arte plastica in Trentino*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, Atti del Convegno di Studi (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, pp. 13-49.

L'OCCASO 2011a

STEFANO L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini.

L'OCCASO 2011b

STEFANO L'OCCASO, *L'opera di Giovanni Canti*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di Daniela Ferrari, Sergio Marinelli, Mantova, Arcari Editore, pp. 265-284 e 412-422.

PICCINELLI 2011

ROBERTA PICCINELLI, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «superbissima galleria» di Mantova (1637-1709)*, Firenze, Edifir.

RAUSA 2011

FEDERICO RAUSA, *Artisti e collezioni di antichità romane nell'età di Poussin attraverso la documentazione d'archivio*, in *Poussin et la construction de l'antique*, Atti del Convegno (Roma, 13-14 novembre 2009), a cura di Marc Bayard, Elena Fumagalli, Paris, Somogy, pp. 23-40.

2012

BERZAGHI 2012

RENATO BERZAGHI, *Il "lapicida" Alessandro Nani tra Mantova e Ferrara. Scultura nell'età di Antonio Maria Viani*, in *Aldèbaran. Storia dell'arte*, a cura di Sergio Marinelli, vol. 1, Verona, Scripta

Edizioni, pp. 137-172.

GIACOMELLI, SAVA 2012

LUCIANA GIACOMELLI, GIUSEPPE SAVA, *Scultura barocca in Trentino. I crocifissi: modelli e compresenze culturali*, in “Studi storici trentini. Arte”, a. 91, n. 2, pp. 265-300.

GRASSI 2012

MARIA GIUSTINA GRASSI, *Intagliatori a Mantova tra Seicento e Settecento*, in “Postumia”, n. 23, 3, pp. 171-242.

L'OCCASO 2012

STEFANO L'OCCASO, *I Cavriani: committenza e collezionismo dal Quattrocento ai giorni nostri*, in *I Cavriani. Una famiglia mantovana. Vicende storiche e artistiche, Parte prima*, a cura di Daniela Ferrari, Mantova, Sometti, pp. 87-165.

MOLLISI 2012

GIORGIO MOLLISI, *Il santuario mariano di Nostra Signora della Caravina. Tempio di fede e di arte*, Valsolda, Comune di Valsolda.

STAGNO 2012

LAURA STAGNO, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma, De Luca Editori.

TOGLIANI 2012

CARLO TOGLIANI, *La chiesa dei Santi Gervasio e Protasio in Mantova. Dal romanico al neoclassico e ritorno. Storia, forme, artefici (dalla A di Arcari alla V di Vergani)*, in *Chiese parrocchiali*, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 10, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 33-70.

VOLTA 2012

VALENTINO VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, Roccafranca, Compagnia della stampa Masetti Rodella editore.

2013

BERTELLI 2013a

PAOLO BERTELLI, *Carlo I Gonzaga Nevers e la sua famiglia: iconografia ducale tra Mantova e la Francia*, in “Atti dell'Accademia Rovertana degli Agiati”, a. 263, ser. IX, vol. III, A, pp. 107-152.

BERTELLI 2013b

PAOLO BERTELLI, *I Gonzaga sepolti in duomo*, in *Sepolcri gonzagheschi*, “Quaderni di San

Lorenzo”, n. 11, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 23-56.

STANDRING, CLAYTON 2013

TIMOTHY J. STANDRING, MARTIN CLAYTON, *Castiglione. Lost Genius*, Catalogo della mostra (London, Queen's Gallery, 1 novembre 2013-16 marzo 2014), London, Royal Collection Trust.

2014

BERTELLI 2014a

PAOLO BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno. Appunti sulla “Regia terena de i dei”*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, Università degli Studi; Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di Enrico M. Dal Pozzolo, Treviso, ZeL Edizioni, pp. 222-241.

BERTELLI 2014b

PAOLO BERTELLI, *Un ritratto ritrovato di Francesco IV Gonzaga e il ciclo dei signori di Mantova a Castiglione delle Stiviere*, Mantova, Il Rio.

BUSTAFFA 2014

FABIO BUSTAFFA, *La Chiesa dei Padri dell'Oratorio di Mantova*, in *Chiese di congregazioni e ordini religiosi maschili*, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 12, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 1-22.

CURZIETTI 2014

JACOPO CURZIETTI, *Il cenotafio di Suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva. Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi*, in “Studi di Storia dell'Arte”, n. 25, pp. 167-182.

DI PENTA 2014

MIRIAM DI PENTA, *Novità sul soggiorno di Andrea de Leone a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea Sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo*, in I PITTORI DEL DISSENSO 2014, pp. 59-79.

L'OCCASO 2014a

STEFANO L'OCCASO, *L'eccellenza di Giuseppe Bazzani*, in Renato Berzaghi, Stefano L'Occaso, *Museo Diocesano Francesco Gonzaga. Dipinti 1630-1866*, Mantova, Publi Paolini, pp. 11-23.

L'OCCASO 2014b

STEFANO L'OCCASO, *La certosa della Santissima Trinità*, in *Chiese di congregazioni e ordini religiosi*

maschili

, “Quaderni di San Lorenzo”, n. 12, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 77-91.

MAGNANI 2014

LAURO MAGNANI, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere “filosofico”*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di Alberto Beniscelli, Lauro Magnani, Andrea Spiriti, Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 215-234.

PAOLO VERONESE 2014

PAOLO VERONESE, *L'illusione della realtà*, Catalogo della Mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di Paola Marini, Bernard Aikema, Milano, Electa.

I PITTORI DEL DISSENSO 2014

I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa, a cura di Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Maria Weston, Roma, Artemide.

SCULTURA NEI GIARDINI DELLE VILLE VENETE 2014
Scultura nei giardini delle ville venete. Il territorio Vicentino, a cura di Monica De Vincenti, Venezia, Marsilio.

SORDI 2014

MARIA GIUSEPPINA SORDI, *Benedetto Sordi nobile, uomo d'armi, mecenate e mercante nella Mantova dei Gonzaga Nevers. Un ritratto inedito*, in “Civiltà mantovana”, a. XLIX, n. 137, pp. 80-113.

ZANELLI 2014

GIANLUCA ZANELLI, *Paggi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

2015

BOCCHI, BOCCHI 2015

GIANLUCA BOCCHI, ULISSE BOCCHI, *La biografia di Antonio Gianlisi Junior scritta da Desiderio Arisi*, in “Strenna Piacentina”, n. 1, pp. 29-40.

GARAVAGLIA 2015

ANDREA GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni nell'epoca barocca italiana*, Milano, LED.

GIRONDI 2015a

GIULIO GIRONDI, *Il pio luogo della Misericordia e il convento delle convertite di Santa Maddalena*, in *Chiese e conventi di congregazioni e ordini religiosi femminili*, “Quaderni di San Lorenzo”,

n. 13, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 7-23.

GIRONDI 2015b

GIULIO GIRONDI, *Un itinerario tra le dimore degli Andreasi*, in Eufemio Andreasi, Giulio Girondi, Raffaele Tamalio et al., *La famiglia Andreasi di Mantova*, Mantova, Il Rio, pp. 205-250.

MONTANARI 2015

GIACOMO MONTANARI, *Libri, dipinti, statue: rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, Genova University Press.

VALLI 2015

LISA VALLI, *Palazzo Ducale di Mantova. La metamorfosi architettonica del Palazzo in Museo (1887-1938)*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano Ciclo XXVI, Relatore Prof. Paolo Carpeggiani, Coordinatrice Prof.ssa Carolina Di Biase, Correlatore Prof. Alberto Grimoldi.

2016

ALGERI 2016

GIULIANA ALGERI, *Castiglione rivisitato: il punto su quarant'anni di ricerche*, in *Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi teste all'Orientale. Un dono di Anna De Floriani*, a cura di Giuliana Algeri, Gianluca Zanelli, Genova, SAGEP, pp. 25-43.

EXTERMANN, VARELA BRAGA 2016

GRÉGOIRE EXTERMANN, ARIANE VARELA BRAGA, *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa da Paolo III a Napoleone III*, Roma, De Luca Editori d'arte.

FRASCARELLI 2016

DALMA FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi.

GIRONDI 2016

GIULIO GIRONDI, *La villa di Montanara tra Cinque e Seicento*, Mantova, Il Rio.

MONALDI, SORTI 2016

RITA MONALDI, FRANCESCO SORTI, *Gli intrighi dei Cardinali*, Milano, Baldini e Castoldi.

SAVA 2016

GIUSEPPE SAVA, *Scultori veneziani del Sei e Settecento a Brescia e a Bergamo: Giovanni Comin, Pietro Baratta, Antonio Gai*, in “Arte Veneta”, 72, 2015 (2016), pp. 202-210.

- ZANELLI 2016
GIANLUCA ZANELLI, *Les Grandes têtes d'hommes coiffés à l'Orientale' di Giovanni Benedetto Castiglione. Una donazione per la Galleria Nazionale della Liguria*, in *Giovanni Benedetto Castiglione. Le Grandi teste all'Orientale*, a cura di Giuliana Algeri, Gianluca Zanelli, Genova, SAGEP, pp. 7-25.
- 2017**
- ARTONI 2017
PAOLA ARTONI, "Quasi al primitivo splendore". *Restauri nel "bel San Francesco" di Mantova*, Mantova, Associazione Postumia.
- BRINK 2017
SONJA BRINK, *Idea et Inventio. Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstpalast, 24 marzo-18 giugno 2017), 2 voll., vol. II, Petersberg, Michael Imhof Verlag.
- CONRIERI 2017
DAVIDE CONRIERI, *Un'antologia militante: le 'Gemme liriche' di Giovan Battista Fusconi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, vol. 9, n. 1, pp. 33-58.
- DA CARAVAGGIO A BERNINI 2017
Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle Collezioni reali di Spagna, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 14 aprile-30 luglio 2017), a cura di Gonzalo Redín Michaus, Milano, Skira.
- GIRONDI 2017a
GIULIO GIRONDI, *Per una biografia di Frans Geffels architetto a Mantova*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 17-39.
- GIRONDI 2017b
GIULIO GIRONDI, *Il palazzo di Ottavio I Gonzaga di Vescovato a Portiolo. 1661-1662*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 41-65.
- GIRONDI 2017c
GIULIO GIRONDI, *Nel palazzo di Odoardo Valenti Gonzaga. 1665 circa-1677*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 67-115.
- GIRONDI 2017d
GIULIO GIRONDI, *La villa di Francesco Zanetti dal 1665 circa*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 117-151.
- GIRONDI 2017e
GIULIO GIRONDI, *Una proposta per la casa di Giovanni Pompeo Salvi dal 1677*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 205-215.
- GIRONDI, SORDI 2017
GIULIO GIRONDI, MARIA GIUSEPPINA SORDI, *Frans Geffels. Architetto a Mantova*, Mantova, Il Rio.
- SANGUINETI 2017
DANIELE SANGUINETI, *I percorsi di Domenico Piola, in Domenico Piola, 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017-7 gennaio 2018), a cura di Daniele Sanguineti, Genova, SAGEP, pp. 11-57.
- SGANZERLA 2017
ANITA VIOLA SGANZERLA, *Giovanni Benedetto Castiglione's Temporalis Aeternitas 1645: early modern prints, time and memory*, in "Visual Past", n. 4, pp. 433-467.
- SORDI 2017
MARIA GIUSEPPINA SORDI, *Il palazzo di Benedetto Sordi 1677-1696*, in GIRONDI, SORDI 2017, pp. 153-202.
- TASSELLI 2017
NICCOLÒ TASSELLI, *I Camerini Isabelliani nell'appartamento del "Paradiso"*, in *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*, a cura di Paolo Bertelli, Mantova, Universitas Studiorum, pp. 219-226.
- 2018**
- D'APUZZO 2018
MARK GREGORY D'APUZZO, *La vocazione museale della città. Le collezioni Aldrovandi e Cospì dal Palazzo Pubblico ai musei*, Ferrara, Edisai.
- LE INVENZIONI DI GRECHETTO 2018
Le invenzioni di Grechetto, Catalogo della mostra (Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda, 22 giugno-29 ottobre 2017), a cura di Annamaria Bava, Giorgio Careddu, Gelsomina Spione, Genova, SAGEP Editori.
- MALVEZZI CAMPEGGI 2018
GIULIANO MALVEZZI CAMPEGGI, *Le famiglie senatorie di Bologna*, vol. 5, *Pepoli. Storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa Editore.
- RAVIOLA 2018
BLYTHE ALICE RAVIOLA, *Maria Gonzaga (1609-1660). Schizzi per una biografia*, in *Donne Gonzaga a Corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di Governo*, a cura di Chiara Continisio, Raffaele Tamalio, Roma, Bulzoni Editore, pp. 327-339.
- REPETTO 2018
MARIE LUCE REPETTO, *Un episodio di collezionismo nella Genova del Seicento: cenni sulla quadreria e sulla biografia di Francesco Maria Spinola di Luccoli*, in *I monumenti Spinola*, a cura di Farida Simonetti, Gianluca Zanelli, Genova, SAGEP, pp. 135-147.
- SAVOIA 2018
STEFANO SAVOIA, *La chiesa e il borgo di Carbonarola. Ragionando sull'architettura, in Osanna e Orsola. Arte, storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato*, a cura di Angela Ghirardi, Rosanna Golinelli Berto, Mantova, Casandrea.
- TORRESAN 2018a
SARA TORRESAN, *Il giardino del Casino di Sopra o di Bell'aria, anche di San Lorenzo (parzialmente conservato)*, in *I giardini dei Gonzaga. Un Atlante per la storia del territorio*, a cura di Paola Eugenia Falini, Claudia Bonora Previdi, Marida Brignani, vol. I, Spoleto, Del Gallo Editori, pp. 456-459.
- TORRESAN 2018b
SARA TORRESAN, *Il giardino del Casino di Sotto (parzialmente conservato)*, in *I giardini dei Gonzaga. Un Atlante per la storia del territorio*, a cura di Paola Eugenia Falini, Claudia Bonora Previdi, Marida Brignani, vol. I, Spoleto, Del Gallo Editori, pp. 459-461.
- ZANELLI 2018
GIANLUCA ZANELLI, *Scorza, Sinibaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- 2019**
- BORNIOTTO 2019
VALENTINA BORNIOTTO, *Rinnovare la tradizione: sintesi, crisi e contaminazioni nei soggetti iconografici di Domenico Piola*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di Daniele Sanguineti, Genova, SAGEP, pp. 216-229.
- LE CHIESE DELLA CITTÀ DI MANTOVA 2019
Le chiese della città di Mantova nel '700. Repertorio, "Quaderni di San Lorenzo", n. 17, a cura di Rosanna Golinelli Berto.
- L'OCCASO 2019
STEFANO L'OCCASO, *Marc'Antonio e Pietro Donzelli a Riva del Garda e un aggiornamento sulla loro attività*, in "Studi storici trentini. Arte", a. 97, n. 2, pp. 387-403.
- LOFFREDO 2019
FERNANDO LOFFREDO, *Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity*, in *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, a cura di Fernando Loffredo, Ginette Vagenheim, Leiden-Boston, Brill, pp. 324-359.
- MASSARI 2019
SILVIA MASSARI, «Valente statuario et allievo dell'Algaridi». *Novità per il bolognese Gabriele Brunelli*, in *Gli allievi di Algaridi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato, Milano, Officina Libraria, pp. 71-97.
- 2020**
- GIRONDI 2020
GIULIO GIRONDI, *Un'introduzione all'architettura dal Seicento a oggi*, in *La basilica concattedrale di Sant'Andrea 2*, "Quaderni di San Lorenzo", n. 18, a cura di Rosanna Golinelli Berto, pp. 7-37.
- MONTANARI 2020
GIACOMO MONTANARI, *Tra 'antico sapere' e 'pittura moderna': la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*, in *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di Michela Di Macco, Firenze, Olschki, pp. 1-31.
- SPIONE 2020
GELSOMINA SPIONE, *Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)*, in *Napoli, Genova, Milano: scambi artistici e culturali in tre città legate alla Spagna (1610-1640)*, Atti del Convegno (Torino, 13-14 settembre 2018; Genova, 15 settembre 2018), a cura di Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti et al., Milano, Scalpendi, pp. 320-337.

2020/2021-2022/2023

HABCY 2020/2021-2022/2023

JASMINE HABCY, *Carriere di artisti, network di agenti in una corte cadetta di età barocca. Acquisti e committenze di Alfonso II Gonzaga conte di Novellara (1650-1678)*, tesi di dottorato in Scienze Filologico-Letterarie, Storico-Filosofiche e Artistiche, curriculum Storia dell'arte, S.S.D. L-ART/04 Museologia e critica artistica e del restauro, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (DUSIC), Università di Parma, tutor prof.ssa Federica Veratelli, a.a. 2020/2021-2022/2023.

2021

L'OCCASO 2021

STEFANO L'OCCASO, *Giovan Angelo Finali e Giuseppe Tivani: la scultura a Mantova nel XVIII secolo e la nuova facciata del duomo*, in "Studi di scultura. Età moderna e contemporanea", n. 3, pp. 39-63.

MERLOTTI 2021

ANDREA MERLOTTI, *Paggi e paggerie nelle corti italiane. Educare all'arte del comando*, Firenze, Olschki, tavv. 14-15.

SPIONE 2021

GELSOMINA SPIONE, *Il primo soggiorno romano di Giovanni Benedetto Castiglione*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", a. XXVI, n. 26, pp. 117-122.

VALLI 2021

LISA VALLI, *Gli Ippoliti a Mantova e nel Mantovano. Note per lo studio genealogico e patrimoniale*, Mantova, Associazione Postumia.

2022

BENELLI 2022

LUIGI BENELLI, *Il segno di Rembrandt e il rebus collezionistico*, Conferenza (Pesaro, Chiesa dell'Annunziata, 9 aprile 2022 in occasione della mostra *Rembrandt incisore. 1606-1669*, a cura di Luca Baroni, Pesaro, Palazzo Mosca, 9-25 aprile 2022).

BOBER 2022

JONATHAN BOBER, scheda n. 20, in LA FORMA DELLA MERAVIGLIA 2022, pp. 62-65.

GIO. BENEDETTO 2022

Gio. Benedetto Castiglione Genovese. *Il Grechetto*

a Roma: committenza e opere, a cura di Anna Orlando, Francesco Rotatori, Genova, SAGEP.

LA FORMA DELLA MERAVIGLIA 2022

La forma della meraviglia. Capolavori a Genova (1600-1750), Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 marzo-10 luglio 2022), a cura di Piero Boccoardo, Jonathan Bober, Franco Boggero, Genova, SAGEP.

L'OCCASO 2022a

STEFANO L'OCCASO, *Collezionismo e mercato artistico nella Mantova dell'Ottocento*, in "Civiltà mantovana", a. LVII, n. 154, pp. 80-143.

L'OCCASO 2022b

STEFANO L'OCCASO, *La Galleria delle Metamorfosi e il suo riallestimento*, in *Naturalia e mirabilia. Scienze alla corte dei Gonzaga*, a cura di Stefano L'Occaso, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, pp. 7-49.

MOLTENI 2022

MONICA MOLTENI, *"Speranza, Pazienza et Perseveranza". Giovanni Paccagnini e la riscoperta del ciclo di Pisanello a Mantova*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, Catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022-8 gennaio 2023), a cura di Stefano L'Occaso, Milano, Electa, pp. 44-59.

ORLANDO 2022a

ANNA ORLANDO, *Castiglione e il ritratto*, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 54-75.

ORLANDO 2022b

ANNA ORLANDO, *Un catalogo per Salvatore Castiglione «pittore pazzo» e «filosofo» (1620-post 1677)*, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 204-237.

ORLANDO 2022c

ANNA ORLANDO, *Risarcimenti per Gio. Francesco Castiglione «spiritoso ed esatto imitatore» (1641-1710)*, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 238-253.

PROGETTO SUPERBAROCCO 2022

Progetto Superbarocco. I Protagonisti. Capolavori a Genova 1600-1750, a cura di Raffella Besta, Margherita Priarone, Genova, SAGEP.

ROTATORI 2022

FRANCESCO ROTATORI, *Il Grechetto a Roma*, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 14-37.

SUPERBAROCCO 2022

Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del

Quirinale, 26 marzo-3 luglio 2022), a cura di Jonathan Bober, Piero Boccoardo, Franco Boggero, Milano, Skira.

VOLPI 2022

CATERINA VOLPI, *I viaggi pittoreschi di Gio. Benedetto Castiglione detto il Grechetto*, in GIO. BENEDETTO 2022, pp. 8-9.

ZANELLI 2022

GIANLUCA ZANELLI, *Ansaldo Pallavicino e Grechetto: le origini di una collezione*, in PROGETTO SUPERBAROCCO 2022, pp. 37-45.

2023

ALGERI 2023

GIULIANA ALGERI, *Attorno all'attività mantovana di Giovanni Benedetto Castiglione*, in *In ricordo di Renato Berzaghi. Scritti su Mantova tra XIV e XX secolo*, Atti della giornata di studi (Mantova, 19 febbraio 2022), a cura del Museo di Palazzo Ducale di Mantova, Mantova, Il Rio, pp. 15-27.

BADOLATO 2023

NICOLA BADOLATO, *'Il Cesare amante' di Dario Varotari e Antonio Cesti: drammaturgia dell'opera veneziana a metà Seicento*, in *Tientalora. Studi per Francesco Luisi in occasione del suo 80° compleanno*, a cura di Salvatore de Salvo Fattor, Giancarlo Rostirolla, Roma, Ibimus, pp. 217-228.

BESUTTI 2023

PAOLA BESUTTI, *Porpore, balletti e cantatrici: relazioni ed emulazione fra Ferdinando Gonzaga e Maurizio di Savoia*, in *Il Cardinale. Maurizio di Savoia, mecenate, diplomatico e politico (1593-1657)*, a cura di Jorge Morales, Cristina Santarelli, Franca Varallo, Roma, Carocci, pp. 429-443.

CLEMENTE 2023

MAICHOL CLEMENTE, *Alessandro Rondoni, Six Busts of Caesars*, in *Roman Treasures. Paintings – Sculptures – Decorative Arts (1st to 19th centuries)*, a cura di Andrea Bacchi, London, Brun Fine Art, pp. 82-109.

CONFORZI 2023

IGINO CONFORZI, *Il trombetto di Palazzo Pitti: un ritratto di Girolamo Fantini "monarca della tromba"*, in "Imagines. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi", n. 9, pp. 132-151.

GRANATA 2023

BELINDA GRANATA, *La sfida di Achille. Impeti e passioni di un eroe mortale*, in *Rubens a Palazzo Te*.

Pittura, trasformazione e libertà, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 7 ottobre 2023-7 gennaio 2024), a cura di Raffaella Morselli, in collaborazione con Cecilia Paolini, Venezia, Marsilio, pp. 160-179.

HIGHLIGHTS 2023

Highlights. Maestri dei Musei Nazionali di Genova, Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 26 maggio-26 settembre 2023), a cura di Alessandra Guerrini, Luca Leoncini, Anna Manzitti et al., Genova, SAGEP.

LE CHIESE DELLA RIVIERA 2023

Le chiese della riviera del Po, a cura di Lidia Tralli, Enrico Bresciani, Mantova, La Cittadella.

L'OCCASO 2023a

STEFANO L'OCCASO, *"Un pittore di gran maestria". Il Grechetto torna a Mantova*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 22 aprile-23 luglio 2023), Mantova, Palazzo Ducale.

L'OCCASO 2023b

STEFANO L'OCCASO, *Rubens a Palazzo Ducale. L'appartamento di Vincenzo I Gonzaga e la pala della Santissima Trinità*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2023-7 gennaio 2024), Mantova, Publi Paolini.

SOGLIANI 2023

DANIELA SOGLIANI, *La Serenissima e il Ducato. Arte, diplomazia e mercato nel carteggio tra Venezia e Mantova (1613-1630)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

SPIONE 2023

GELSOMINA SPIONE, *Il Barocco a Genova, "un misto di più maniere"*, Roma, Officina Libreria.

TAGLIAVINI 2023

BEATRICE TAGLIAVINI, *Il «pazzo» Castiglione. Vita travagliata di un pittore alla corte dei Gonzaga di Mantova: una traccia bozzolese*, in "Vitelliana", a. XVIII, pp. 37-44.

2024

BESUTTI 2024

PAOLA BESUTTI, *'La primadonna c'hoggi canti'. Les 'nations' cardinalices et les échanges musicaux entre chanteurs: pratiques d'interprétation et styles vocaux au début du XVIIe siècle*, in *Les Cardinaux et l'innovation musicale à l'époque moderne*, a cura di Jorge Morales, Paris, Classiques Garnier, pp. 379-399.

Crediti fotografici

- © Albertina Museum, Vienna: p. 92 fig. 13.
- © Andrea Premi: p. 143 fig. 1.
- © Archivio di Stato di Mantova, fondo Archivio fotografico Calzolari: p. 147 fig. 14.
- © Archivio Storico del Comune, fondo Raccolta fotografica, Mantova: pp. 143 fig. 1, 203 fig. 23.
- © Avvocato Maurizio Alloro: p. 225 fig. 6.
- © Bibliothèque Nationale de France, Parigi: p. 92 fig. 14.
- © Governatorato dello Stato della Città del Vaticano – Direzione dei Musei, Città del Vaticano: p. 64 fig. 1.
- © Jasmine Haby: pp. 222 fig. 1, 224 fig. 4.
- © Kunsthalle, Amburgo: p. 46 fig. 5.
- © Kunsthistorisches Museum, Vienna: p. 22 tav. 6.
- © Laura Guida: p. 66 fig. 3.
- © Monsignor Massimo Manservigi: p. 223 figg. 2-3.
- © Museo Civico, Vicenza: p. 48 fig. 8.
- © Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo: p. 43 fig. 1.
- © Museo di palazzo d'Arco, Mantova: p. 117 fig. 12.
- © Museo di Palazzo Ducale, Mantova: pp. 16-17 tav. 1, 21 tav. 5, 113 fig. 3, 117 fig. 13, 143 fig. 2.
- © Musei di Strada Nuova, Genova: p. 86 fig. 1.
- © Musei Nazionali della Liguria, Genova: pp. 45 fig. 4, 49 fig. 10.
- © Paul Getty Museum, Los Angeles: p. 18 tav. 2.
- © Palazzo Sordi, Mantova: pp. 113 fig. 5, 114 figg. 6-7, 115 fig. 8, 116 figg. 9-10.
- © Parrocchia di Santa Maria della Cella e San Martino, Genova-Sampierdarena: p. 44 fig. 3.
- © Pinacoteca Tosio-Martinengo, Brescia: p. 93 fig. 15.
- © Royal Library, Windsor Castle: pp. 46 fig. 6, 88 fig. 4.
- © Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Curtatone (MN): pp. 113 fig. 4, 198 fig. 16, 199 figg. 17-18.
- © Staatliche Museen, Berlino: p. 188 fig. 1.
- © Staatsgalerie, Stoccarda: p. 88 fig. 3.
- © Szépművészeti Múzeum, Budapest: p. 47 fig. 7.
- © The Metropolitan Museum of Art, New York: pp. 20 tav. 4, 68 figg. 6-7, 87 fig. 2, 90 figg. 7-8, 91 figg. 9-10, 92 fig. 11.
- © Università degli Studi di Genova: p. 66 fig. 3.
- © Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano: p. 224 fig. 5.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate

Stampato in Italia

Finito di stampare nel mese di novembre 2024

da Digital Team Srl, Fano (PU)






PALAZZODUCALE
MANTOVA



www.nomosedizioni.it

€ 24,90



