

Giancarlo Malacarne Renato Berzaghi
Stefano L'Occaso Paolo Bertelli

DAI GONZAGA AGLI ASBURGO
L'inventario del 1714 di Palazzo Ducale



EDIZIONI SPERONIANE

Gli autori desiderano ringraziare quanti a diverso titolo hanno contribuito alla realizzazione del presente volume, e in particolare:

Paola Artoni
Marinella Bottoli
Clifford M. Brown
Rino Bulbarelli
Paolo Carpeggiani
Sergio Cordibella
Alessia Crestale
Daniela Ferrari
Cristina Garilli
Jonas Malmdal
Mons. Giancarlo Manzoli
Primo Mattioli
Angelo Mazza
Monica Molteni
Bitte Nygren
Loredana Olivato
Raffaella Perini
Marco Pettenati
Vannozzo Posio
Massimo Rossi
Wanda Rotelli
Don Gabriele Sala
Giancarlo Schizzerotto
Daniela Sogliani
Raffaele Tamalio
Luca Trevisan
Lillemor Weibert
Alessandra Zamperini

REFERENZE ICONOGRAFICHE

Archivio di Stato di Milano
Arkitekturmuseet, Stoccolma
Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova
Norton Simon Museum of Art (Pasadena, CA)
Soprintendenza PSAE di Mantova
Soprintendenza PSAE di Milano
Vito Magnanini
Archivio Giovanni Battista Speroni degli Alvarotti Cardi
Archivio Paolo Bertelli
Collezione Auro Bulbarelli

Per i testi tutti i diritti sono riservati ai rispettivi autori.
Per le immagini i diritti sono riservati ai rispettivi proprietari. Ne viene proibita ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

ISBN 88-86899-58-0

Un sentito ringraziamento è estendere anche al personale delle seguenti istituzioni:

Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova
Ambasciata di Svezia in Italia, Roma
Archivio di Stato di Mantova
Archivio Storico Diocesano di Mantova
Arkitekturmuseet, Stockholm
Biblioteca Comunale "Baratta", Mantova
Biblioteca Comunale Teresiana, Mantova
Museo Diocesano di Mantova
Museo del Palazzo Ducale di Mantova
Società per il Palazzo Ducale di Mantova
Soprintendenza PSAE di Mantova
Soprintendenza PSAE di Milano

e a quanti, per diversi motivi, non è stato possibile qui ricordare.

INDICE DEL VOLUME

FILIPPO TREVISANI INTRODUZIONE	p. 5
GIANCARLO MALACARNE L'INVENTARIO BERTAZZONE" DEL 1714 <i>Commentario</i>	p. 9
GIANCARLO MALACARNE DESCRIZIONE DEL PALAZZO ARCIDUCALE DI MANTOVA <i>Inventario</i>	p. 23
RENATO BERZAGHI ITINERARIO SETTECENTESCO	p. 81
STEFANO L'OCCASO ITINERARIO DIACRONICO NELLE COLLEZIONI CAMERALI	p. 108
PAOLO BERTELLI DISIECTA MEMBRA	p. 129
IMMAGINI & FOTOGRAFIE	p. 179
APPENDICI	p. 209
BIBLIOGRAFIA	p. 251

Nell'ottica dell'analisi dell'inedito *Inventario* del 1714 appare importante ripercorrere in maniera sintetica le circostanze che tra tardo Settecento e Ottocento hanno mutato forma, uso e concezione del complesso di edifici.¹ Lo spartiacque del passaggio di proprietà dall'amministrazione austriaca al demanio italiano segna, certamente, la fine di un'utopia: che l'antica dimora dei Gonzaga potesse continuare ad essere considerata residenza signorile e centro dell'amministrazione statale. Questo comportò, com'è comprensibile, l'abbandono di ogni possibile progetto di rinnovamento. Per contro iniziò il recupero delle testimonianze delle epoche passate, anche da un punto di vista di consapevolezza storica.

Prima che la cesura tra Absburgo e Italia venisse ad incidere profondamente anche sul Palazzo Ducale, l'amministrazione austriaca ebbe il merito di dare continuità ai signori di Mantova nella vita della "reggia". Opere di ristrutturazione e rinnovamento decorativo mutarono profondamente gli spazi destinati ad accogliere uffici, magistrature e residenze, secondo una concezione di aggiornamento ad un nuovo linguaggio decorativo. Poco importa, in quest'ottica, che (ad esempio) l'Appartamento Verde sia stato completamente stravolto, assumendo l'aspetto attuale e relegando nei sottotetti l'antica decorazione gonzaghesca. La rifunzionalizzazione del palazzo comportava anche l'affitto a privati, l'accoglienza a notabili vicini alla casa d'Austria qui alloggiati durante i loro viaggi, persino la destinazione a prigione politica degli ambienti al piano superiore di Castel San Giorgio. L'attenzione degli austriaci (ma anche dei francesi durante la parentesi napoleonica) si concentrò soprattutto sulla zona di Corte Vecchia, lasciando magre disponibilità per il restauro di altre zone del palazzo, che ormai versavano in stato d'abbandono. Risalendo alla prima amministrazione austriaca si noti come, dopo una fase di stasi avvenuta all'estinzione della dinastia gonzaghesca, dalla metà del Settecento numerosi interventi cercarono di ridurre il complesso al nuovo lessico imperante, con interventi (realizzati o solo progettati) anche di ampio respiro.² In quest'ottica vale la pena di rammentare come l'impulso per tali provvedimenti si debba, da un lato, alla volontà di impedire la rovina degli edifici (e si tratta più di interventi-tampone che di operazioni di ampio respiro), dall'altro alla necessità di predisporre parte del complesso già ducale ad accogliere funzionari e nuovi signori.³ Non ultimo la Regia Accademia di Pittura, Scultura e Architettura (risalente al 1753), la nuova concezione museale illuministica e la disponibilità di nuovi arredi mobili provenienti dagli edifici religiosi soppressi nelle diverse fasi, diedero un nuovo volto al palazzo. Esce dall'ottica del presente capitolo l'analisi dettagliata della storia postgonzaghesca della "Reggia", giovi però rammentare come, nelle diverse fasi susse-

¹ Valga per tutti BONORA PREVIDI 2003.

² Pensiamo, soprattutto, a Paolo Pozzo, cui si deve (tra le tante opere svolte o solo concepite queste ci paiono emblematiche) la risistemazione dell'Appartamento Verde e il progetto per la riqualificazione e l'omogeneizzazione delle facciate degli edifici verso Piazza San Pietro (oggi Sordello).

³ Nel 1771 l'arrivo a Milano del nuovo reggente della Lombardia, l'arciduca Ferdinando d'Absburgo-Lorena, diede lo slancio per il rinnovo di parte del palazzo destinata ad accogliere il figlio di Maria Teresa durante i suoi soggiorni mantovani, che spesso si tenevano in maggio durante la fiera annuale di Mantova.

guitesi alla dominazione degli antichi signori di Mantova, appaia ridondante l'attenzione verso il complesso, in un continuo oscillare tra abbandono (conseguente al cambiamento dell'amministrazione) e ri-funzionalizzazione secondo le diverse ottiche: da nuova residenza signorile fino alla più recente destinazione come sede archivistica e museale. Alla stessa stregua è possibile leggere i momenti di abbandono, i crolli, le spoliazioni, conseguenti al mancato interesse (in ottica "moderna") per molte parti del complesso, alle ristrettezze finanziarie, all'impossibilità di ridare vita funzionale a tutti gli spazi.

Concentrando l'attenzione al "secolo dei lumi" paiono significativi alcuni documenti che possono aiutare la comprensione dell'*Inventario* del 1714. Se l'istantanea fornita dal testo qui approfondito, infatti, sclerotizza l'immagine del Palazzo còlta alla caduta dei Gonzaga, altrettanto eloquenti possono essere i noti inventari seguenti, proprio per la loro capacità di fornire (attraverso gli elenchi dei materiali, ma anche grazie ai silenzi) rappresentazioni ben precise della "reggia". E si badi: l'arrivo degli arredi da Mirandola nel 1716, la creazione di nuova mobilia in epoca absburgica, la collocazione nelle sale di una nuova pinacoteca formata dai dipinti provenienti da enti religiosi soppressi, la partenza di consistenti parti di tali materiali per Milano o la loro alienazione sono accadimenti che certamente contribuiscono a rimescolare le carte rendendo complessa l'individuazione delle singole opere, ma sono evidenza (in senso ginzburghiano) del nuovo atteggiamento verso gli spazi già ducali.

Un rapido sguardo all'*Elenco de' quadri pervenuti al Demanio nel Dipartimento del Mincio...*,⁴ risalente al 1805, è ormai un nudo elenco di qualche centinaio di dipinti, agglutinante, sotto la comune collocazione "nel Palazzo Reale", opere dell'ex Camera (ben identificabili sono quelle provenienti da Mirandola) ed altre di provenienza religiosa, collocate per la maggior parte nella zona dell'Appartamento Ducale, nella Galleria Nuova e nelle finitime Sale dei Papi e dei Duchi (oggi conosciuta come Sala del Pisanello). Eloquente lo scorporo dall'inventario generale dei mobili della sola sezione dei dipinti, nell'ottica museale e mercantile (tali arredi paiono disposti in base allo spazio disponibile e al loro ordine di arrivo più che in una coerente distribuzione tematica o di proprietà). Tale documentazione pare la sintesi di un lungo processo durato tutto il secolo precedente.

Tra i riferimenti antecedenti, appare sicuramente di rilievo l'*Incontro dell'inventario 2 maggio 1775 riguardo ai mobili, e suppellettili di ragione di questa regia ducal corte [...] compilato li 18 settembre 1781 con l'intervento del regio soprantendente alla corte stessa signor Antonio Maria Romenati [...]*.⁵ Appartamento per appartamento, sala per sala, sono individuate decine (centinaia) di opere. Ben identificabili nuclei di dipinti provenienti da Mirandola e, tra le altre addizioni, opere provenienti dall'Austria, quali i «Trentanove pezzi d'arazzi provenienti da Vienna» nella Scalcheria Vecchia (ma compare anche notizia di marmi che vengono inviati al Museo della Regia Accademia). L'impressione è confacente con la nuova immagine del Palazzo che si stava affermando: l'inventario delinea con precisione arredi, allestimenti e opere d'arte, di diversa provenienza, che denotano la "reggia" come residenza signorile, sede di uffici e magistrature, luogo di raccolta di dipinti e marmi:

⁴ ASMi, Amministrazione Fondo di Religione, b. 213-3. Significativo appare, in quest'ottica, anche il necessario raffronto con l'*Inventario generale de' mobili, quadri, arredi sagri, ed altri effetti nazionali coll'indicazione del loro prezzo* (ASMn, S, b. 90). Ringrazio Renato Berzaghi per alcune preziose indicazioni documentarie.

⁵ ASMn, MCA, b. 358 bis.

la partenza di sculture antiche per altro museo sembra indicare una funzionalizzazione, o meglio un abbozzo di disposizione organica delle raccolte che si stavano, per diversa via, ricostituendo, mentre la presenza di materiali giunti dalle altre residenze signorili (non tanto il caso “incidentale” di Mirandola, quanto i già citati arazzi viennesi) sembra rispondere alla volontà di arredo con linguaggio moderno per accogliere in maniera più o meno stabile i nuovi signori ed amministratori del territorio.

Significativo sembra essere anche il riferimento alla *Descrizione delle mobili esistenti in questo regio ducal palazzo, come pure di quelli esistenti nella Scalcheria ed appartenenti al medesimo regio ducal palazzo* risalente al 7 dicembre 1752.⁶ Siamo alle soglie della fondazione della Regia Accademia e il Palazzo stava per vivere la parte più intensa del Settecento austriaco. La *Descrizione* del 1752 sembra svilupparsi dal nucleo maggiormente considerato dall'amministrazione degli Asburgo, ossia dalla zona prospiciente l'antica piazza San Pietro. Ponendo attenzione ai dipinti le descrizioni appaiono relativamente sommarie, ciononostante da un lato appare curioso andare alla scoperta dei materiali giunti dal palazzo dei Pico in Mirandola,⁷ dall'altro la redistribuzione delle opere in molti ambienti appare palese e certa. L'impressione data dal palazzo è sicuramente lontana da quella “diversamente ordinata” (una piccola parte delle opere, spesso quelle, come vedremo “inamovibili” presenti nelle sale, una parte più consistente tra i mobili diversi di ragione della Camera Arciducale) dell'*Inventario* del 1714 e certo distante, nell'apparenza, da quella avuta da Charles Louis de Secondat, barone di Montesquieu, durante la sua visita a Mantova nel 1729.⁸ Nel primo caso risaltano i lacerti intrasferibili o dimenticati dalla fuga dell'ultimo duca, i vuoti lasciati nelle sale, le opere affidate altrove, nella seconda breve descrizione l'abbandono di buona parte del palazzo denuncia nel contempo l'implosione di un sistema politico e amministrativo dalla quale Mantova seppe solo in piccola parte risollevarsi.

⁶ ASMn, S, b. 36.

⁷ A questo proposito fondamentale è la documentazione riportata in CAPPI 1984, dove gli *Inventari del mobilio, dei dipinti e degli oggetti della reggia della Mirandola* e la *Nota delli gran quadri dell'Appartamento principale della corte della Mirandola da unirsi all'inventario de' mobili della stessa ragione* appaiono stilati dallo stesso estensore dell'*Inventario* del 1714, Carlo Bertazzone.

⁸ «Sono stato al Palazzo Ducale, abitato dal Governatore: è una città, ed è quasi completamente privo di mobili, tranne la parte occupata dal Governatore, arredata con i mobili presi alla Mirandola. Si può veramente dire che l'Imperatore è imperatore romano per le spogliazioni che ha fatto dei Principi a lui soggiogati. [...] Questo palazzo è in condizioni deplorabili; ho visto dei quadri rovesciati a terra, che lì resteranno per sempre, e tutto il resto è all'aperto. Dov'era la biblioteca, ci sono ancora delle ossa mastodontiche, pietrificazioni, scheletri di pesci, mangiati dalla polvere...». MONTESQUIEU 1971, p. 337.

L'inventario del 1714

Il ritrovamento dell'inventario di Palazzo Ducale del 1714 costituisce una rilevante novità per quanto concerne gli studi sul palazzo: l'elenco delle opere e degli ambienti non solo cristallizza lo *status* del complesso edilizio nel delicato momento di "trapasso" tra i Gonzaga e gli Absburgo, ma rende conto, inoltre, di denominazioni di ambienti e della presenza (ma anche l'assenza può essere eloquente) di opere e arredi prima che l'arrivo di ornamenti e mobilia varia dal palazzo dei Pico in Mirandola e, assai più tardi, dalle chiese e conventi demanializzati, contribuisce a rendere meno evidente il sostrato gonzaghese presente al Ducale. Della descrizione erano note tracce risalenti all'inizio del Novecento,⁹ pur tuttavia fino ad oggi il documento si presenta inedito. Il suo confronto sinottico, realizzato in questa sede, con altro materiale archivistico¹⁰ appare come un valore aggiunto per la strutturazione di un'appropriata sonda metodologica volta ad un corretto approccio per la comprensione di uno dei periodi meno approfonditi della storia mantovana.

Un'analisi schematica del documento stilato da Carlo Bertazzone rivela un'esigua presenza di opere d'arte nelle sale del palazzo. Di più: dipinti e statue sono descritti sommariamente rendendo faticosa l'identificazione, possibile spesso solo attraverso confronti incrociati tra le diverse fonti. Sporadiche sono le apparizioni di tele e statue nella "Descrizione dei Mobili a Corte", più fitte – ma diversamente decifrabili – nella "Descrizione dei Mobili di diversa ragione della Camera Arciducale". D'altra parte l'interpretazione di questa discrepanza affonda le sue radici nell'essenza stessa delle opere indicate: si prenda, ad esempio, l'Appartamento detto "del Principe Padrone" e si notino i dipinti descritti *in situ*: le *Storie di Giuditta* e i corami di Pietro Mango, il fregio con *La creazione del mondo* e *La caduta dei giganti*, il dipinto raffigurante *Il Crocefisso, S. Longino e la Maddalena* posto nella cappella, il fregio nella prima "Camera da Ritiro", il tondo con *Diana* incastonato nel soffitto dell'attuale Stanzino dei Mori ed una serie di non meglio identificati "pezzi di marmo" ora descritti come «la maggior parte mal conci», ora come «figure di marmo spezzate, parte per terra e parte sui medesimi piedestalli».

Sembra plausibile, anche nel contesto di una semplice ricognizione, poter indicare nelle opere rimaste quelle che erano considerate stabilmente inserite nelle strutture lignee delle pareti o dei soffitti, o incassate nelle murature, ossia in parti di arredi stabili del palazzo, ritenute pertanto parti integranti della struttura stessa. Accanto alla pala d'altare della cappella appaiono descritte, tra le mura ex ducali, le grandi tele posizionate come fregi ed alcuni marmi di scarso valore e di pari rilevanza storico-artistica. Sono inoltre da considerare le dimensioni ingenti delle tele qui indicate e la conseguente difficoltà di trasporto delle opere stesse, nonché la considerazione che potevano avere tra i contemporanei tali dipinti: la sparizione, ad esempio, delle tele con i cavalli "giulieschi" nell'omonima sala in Corte Nuova o dei corami dipinti da Mango (eseguiti con una tecnica raffinatissima e preziosa, mentre i teleri presenti nell'adiacente Sala di Giuditta sono giunti intonsi fino ai nostri giorni) in tempi successivi sembrerebbe sottendere più significati.

⁹ Valga per tutti COTTAFANI 1928; per maggiori riferimenti si veda l'*incipit* del contributo di Renato Berzaghi.

¹⁰ Per un'accorta disamina della documentazione posta a confronto con l'inventario del 1714 si rimanda al saggio di Stefano L'Occaso e alle appendici per la trascrizione.

Le opere sopravvissute alla spoliazione del duca Ferdinando Carlo sembrano concentrarsi prevalentemente nelle zone dell'Appartamento Ducale, al Paradiso, e, in parte, in Corte Nuova. Viene spontaneo domandarsi se tale parziale presenza di opere in questi ambienti si debba ad un caso, al fatto che i dipinti qui collocati erano considerati di qualità inferiore rispetto, ad esempio, ai teleri tintorettiani che, pur di grandi dimensioni, furono asportati dall'Addizione Guglielmina o, piuttosto, al disegno più o meno consapevole di non lasciare completamente sguarnite alcune parti del complesso ducale. Il pensiero corre soprattutto all'Appartamento di Vincenzo, che fu adeguatamente arricchito di nuove opere all'arrivo della mobilia mirandolese, quasi fosse nucleo privilegiato del complesso già ducale insieme a quella Corte Vecchia che in breve avrebbe subito forti rimaneggiamenti al fine di accogliere degnamente e in ambienti "alla moda" i nuovi governanti della città e, finché rimase formalmente come istituzione, dello Stato.

Sono invece una cinquantina i dipinti che si notano nella "Descrizione dei Mobili di diversa ragione della Camera Arciducale". Di questi circa una decina paiono essere di tema sacro, una decina raffigurano divinità, almeno quattro sono ritratti di principi non meglio identificabili, circa 16 raffigurano prospettive o paesaggi. Spiccano, infine, i «Dodeci pezzi di quadri in tela, otto rappresentanti diverse Virtù, e quattro diversi accampamenti militari della scola del Mantegna» e sarebbe curioso intendere la vicenda che non ha condotto queste opere a Venezia al séguito dell'ultimo duca.¹¹ Su tutti sembra gravare l'alone del tempo e dell'usura, sembrano mancare completamente i dipinti di storia, i grandi cicli ad ispirazione letteraria o religiosa, le narrazioni mitologiche (i pochi dipinti identificabili con tale soggetto paiono più una presenza spuria).

Ben poco, in ultima analisi, rimane, anche numericamente, dopo che l'ultimo duca spedì a Venezia circa novecento dipinti che arredavano le sale del Palazzo.¹² La possibilità di rintracciare ed identificare un numero discreto di opere¹³ ha permesso da un lato approfondimenti e analisi che spesso la bibliografia fino ad oggi prodotta non contempla, dall'altro di accostare a quanto descritto alcuni termini di paragone che non incontrano diretto riferimento nell'inventario del 1714 ma che erano (o avevano trovato luogo) certamente nella reggia già gonzaghesca.

Ad esempio, accanto ad uno dei cinque cocodrilli che si trovavano nelle stanze del museo naturalistico dei Gonzaga si è voluto porre una scheda riguardante l'ippopotamo oggi a Pavia ma un tempo sistemato negli stessi ambienti e sul quale era collocato il corpo di Passerino Bonacolsi. Tra le opere indicate nell'Appartamento già ducale sono stati approfonditi la pala attribuita a Teodoro Ghisi e tuttora posta nella cappellina e i teleri di Pietro Mango. Accanto alle note *Storie di Giuditta* si presenta qui un approfondimento significativo sui frammenti dei corami dipinti, con l'identificazione di uno dei lacerti e la descrizione iconografica di ogni parte. Sempre negli ambienti finitimi all'appartamento l'attenzione cade sul tondo raffigurante *Venere sostenuta da amorini*, da sempre *in situ* ed indicato da Carlo Bertaz-

¹¹ Intorno a questi dipinti si veda il contributo di Stefano L'Occaso.

¹² Appendice 3: «Quadri di buona mano e di buoni pittori di diverse grandezze duecento e quaranta due. / Quadri parimente di varie grandezze non tanto buoni come li sodetti seicento cinquanta nove». Appare perlomeno curioso come i dipinti citati nell'Elenco dei quadri con autore posseduti dall'ultimo duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga secondo l'inventario redatto a Padova nel Palazzo di Santa Sofia nel 1709 (MERONI 1976, pp. 56-70) sia assai vicino a quello dei "Quadri di buona mano..." spediti da Mantova.

¹³ Vale la pena ribadire che con grande probabilità in palazzo erano presenti anche altre opere che, per diversi motivi, non vennero descritte: emblematico pare il caso dei dipinti del Morta più approfonditamente descritto da L'Occaso.

zone erroneamente come una “Diana”. Negli ambienti del Paradiso l’individuazione e la ricostruzione dei cicli già collocati nello Studiolo e nella Grotta, ai quali si affianca quello tutt’oggi presente nella Sala dei Paesaggi, ha permesso la riproposizione delle esatte collocazioni dei dipinti, nonché una significativa lettura delle serie di dipinti e la proposta di identificazione del *Cardinale* (ora posto nell’ultimo tronco del Corridore di Santa Barbara ma alla metà del Seicento collocato come sovrapporta dello Studiolo) con il cardinale Rinaldo I d’Este. Tra le altre opere prese in considerazione nel presente studio appaiono il *Venditore di frutta* di Ermanno Stroiffi, che risulta uno dei rari lacerti delle antiche collezioni ducali, i dipinti raffiguranti l’*Ascensione* (di Teodoro Ghisi), l’*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione* (accostati recentemente ad Ippolito Andreasi) oggi divisi tra Palazzo Ducale (la tela attribuita a Ghisi) e la parrocchiale di Paderno Dugnano (quelle dell’Andreasino) ma un tempo arredi stabili di una cappellina in Corte Vecchia. E ancora: in Corte Nuova si descrive la *Caduta di Icaro* incastonata nel soffitto ligneo della Sala dei Cavalli e la *Battaglia notturna sul Po a Borgoforte*, dipinto oggi perduto (ma conosciuto attraverso il disegno preparatorio) e un tempo parte del fregio della Sala dei Capitani. Tra le altre opere un tempo in Palazzo Ducale viene rammentata *La conversione di Maria Maddalena*, capolavoro di Guido Cagnacci oggi a Pasadena (Norton Simon Museum) già di proprietà ducale ed indicata in copia nell’inventario del 1714, seguita dai globi terrestri e celesti della Biblioteca Teresiana di Mantova che, un tempo, almeno in parte erano nella reggia gonzaghesca. Chiudono la serie di approfondimenti alcune opere che non sono appartenute a Palazzo Ducale, ma che ne illustrano alcuni degli ambienti più esclusivi: si tratta di alcuni acquerelli realizzati nel secondo Ottocento e dedicati allo Studiolo e alla Grotta. Anzitutto due fogli raffiguranti *La grotta* e *Lo Studiolo* di Isabella d’Este nella veste che presentavano intorno al 1886 (vennero eseguiti in quell’anno dall’architetto svedese Aron Johansson). Insieme vengono illustrati il simile acquerello ritraente *Lo Studiolo*, eseguito da Ragnar Östberg nel 1898 e pubblicato nel 2002 da Fabio Mangone; un’ulteriore opera dedicata alla *Grotta*, realizzata da Aron Johansson e recentemente donata alla Soprintendenza di Mantova dalla Società per il Palazzo Ducale, e una vista dello *Studiolo* realizzata da Joseph Nash e passata sul mercato antiquario nel 2005. Immagini, queste ultime, che costituiscono un significativo paragone per la ricostruzione degli ambienti isabelliani in epoca neveriana.

Avvertenze

Le opere qui proposte si ritengono significative tra quelle indicate e individuabili nell'inventario del 1714. Si è ritenuto opportuno, inoltre, inserire alcune schede relative ad oggetti o opere d'arte non contemplate dalla descrizione degli edifici gonzagheschi ma ritenute oltremodo eloquenti in quanto poco conosciute e strettamente correlate con quelle qui delineate ed appartenenti all'elenco del 1714. Accanto ad ogni descrizione (suddivisa in una parte tecnica e nel testo scientifico) sono il riferimento all'inventario e la bibliografia specifica. Chiudono la sezione alcune schede relative ad acquerelli ottocenteschi raffiguranti interni del Palazzo Ducale che, per la loro importanza testimoniale e per il loro essere pressoché inediti, sono stati inseriti come riferimento ineludibile ad alcuni ambienti oggi ampiamente rimaneggiati.

IL COCCODRILLO

Coccodrillo del Nilo

Mantova, Museo Diocesano

Lunghezza: cm. 387

Testa parzialmente staccata dal corpo, parte terminale della coda parzialmente staccata, numerosi piccoli danni dovuti agli attacchi di insetti

Risale a tempi relativamente recenti l'acquisizione relativa alle Stanze delle Metamorfosi come luogo che nel passato ha ospitato la cosiddetta "Galleria del Passerino" (già erroneamente individuata nel corridoio – un tempo suddiviso in ambienti minori – del palazzo del Capitano) ed il museo naturalistico (*Kunst und Wunderkammer*) dei Gonzaga. Le fonti antiche (a questo proposito si veda *La scienza a corte* 1979, p. 137) narrano di ben cinque coccodrilli collocati in questo ambiente (giovì a ricordare anche la testimonianza di Joseph Fürtembach, le cui differenti versioni del racconto li rammentano scorticati o impagliati – vedi SCHIZZEROTTO 1981, p. 156). Sembra comunque plausibile individuare in uno di quei cinque coccodrilli quello oggi conservato al Museo Diocesano di Mantova. La sua provenienza recente è certa: prima di essere esposto nelle sale delle armature del Museo "Francesco Gonzaga" (come richiamo ideale a quello appeso nella navata del Santuario della Beata Vergine delle Grazie), il coccodrillo era conservato nel Seminario Diocesano e prima ancora nelle raccolte del Museo di Storia Naturale del Ginnasio-Liceo "Virgilio". Come correttamente ricostruito da Signorini nel suo saggio intorno ai coccodrilli conservati a Mantova, la cessione dei resti imbalsamati dell'animale custodito al Liceo "Virgilio" fu possibile in quanto un altro coccodrillo era recentemente giunto nelle collezioni del Museo di Storia Naturale: quello catturato da Giuseppe Acerbi nel suo viaggio in Egitto (spoglia che avrebbe voluto collocare nella parrocchiale di Castelgoffredo come sorta di "ex voto" per il buon fine del viaggio svolto). Memoria dell'ingresso nelle collezioni del Ginnasio-Liceo dell'esemplare cacciato da Acerbi sul Nilo rimane nelle pagine della *Gazzetta di Mantova* del 29 novembre 1830. Curioso appare, come già rilevato da Signorini in *Civiltà Mantovana*, che i cataloghi delle collezioni rivelino la presenza di due esemplari soltanto nel 1856, quando, per volere del Governo austriaco, i pezzi identici vennero donati al Gabinetto scientifico del "Ginnasio Diocesano". Fu in quest'occasione, pertanto, che al Seminario passò il coccodrillo più antico, che con ogni probabilità risulta essere quello già nelle collezioni Gonzaga. Tracce anteriori si seguono attraverso il *Catalogo degli oggetti scientifici componenti l'Imp. R. Museo di Storia Naturale di Mantova a tutto l'anno 1829, esteso in triplo originale* (datato Mantova, a dì 18 dicembre 1820 [*sic*, ma 1829!]), nel quale, alla voce "rettili", compare «Un Coccodrillo del Nilo / Molto vecchio e tarlato», e, ancor prima, nel *Catalogo degli oggetti esistenti nel Gabinetto di Storia Naturale dell'I.R. Liceo di Mantova* del 1821 (stilato da Giovanni Bendiscioli, responsabile del museo), dove, a c. 15v, alla voce "Anfibi" appare «un coccodrillo molto grande». In questa data, dunque, l'esemplare oggi al Museo Diocesano era già entrato a far parte delle collezioni del Liceo,

probabilmente tramite i Gesuiti il cui Ginnasio Pacifico aveva accolto (come si evince nell'Appendice 4), tra l'altro, alcuni dei mappamondi gonzagheschi ancor oggi individuabili tra quelli conservati nella Biblioteca Teresiana. Intorno alla presenza dei cocodrilli nelle chiese tra Medioevo ed età moderna, con riferimento anche alle Wunderkammer, rimandiamo al recente BERTELLI 2004, e in particolare alle pagine 61-68.

La presenza del cocodrillo nell'inventario del 1714 emerge a pagina 119, nel complesso della descrizione dello «Stato dell'Appartamento dei Cavalli». Relativamente alla quarta stanza della «Galleria detta del Passerino» si legge: «in detta soffitta un cocodrilli sostenuto da ferri».

Bibliografia:

- TARDUCCI 1909.
- *La scienza a corte* 1979, pp. 127 sgg.
- SCHIZZEROTTO 1981, p. 156.
- SIGNORINI 1986, pp. 53-67.
- BAZZOTTI-FERRARI 1991, p. 62.
- BERTELLI 2004, p. 66

IPPOPOTAMO

Ippopotamo (*Hippopotamus amphibius*)

Pavia, Museo Spallanzani

Dimensioni: cm. 304x101x123

Non presente nell'inventario del 1714 l'ippopotamo oggi nel Museo Spallanzani è certamente quello proveniente da Mantova, da dove venne prelevato nel 1783 dal custode del Museo di Pavia, il mantovano Serafino Volta. È acquisizione piuttosto recente, come ricordato a proposito del coccodrillo, che le Stanze delle Metamorfosi fossero in antico la cosiddetta "Galleria del Passerino" contenente il museo naturalistico dei Gonzaga. Curiosamente l'ippopotamo sarebbe strettamente legato a Passerino Bonacolsi: sulla schiena dell'animale era infatti collocato il cadavere imbalsamato dell'ultimo signore della Mantova pregonzaghese. La spoglia del mammifero acquatico rimase in Palazzo Ducale anche quando la Galleria delle Metamorfosi ebbe un cambio di destinazione d'uso: tra gli anni Dieci e Venti del Settecento divenne infatti biblioteca. Solo con la costituzione dell'Accademia di stampo illuminista, situata nel Palazzo degli Studi (precedentemente occupato dai Gesuiti, il cui ordine venne sciolto nel 1773), l'animale imbalsamato uscì dalla reggia dei Gonzaga. Occorre, in questo caso, rammentare l'impulso dato da Maria Teresa d'Austria agli studî e alle istituzioni culturali. Questo stimolo comportò la raccolta, l'analisi e il riordino delle collezioni già presenti nella "Regia corte" e nel palazzo di Sabbioneta. Gran parte delle collezioni naturalistiche dell'Accademia Mantovana confluirono successivamente nel liceo-ginnasio cittadino ed ancor oggi sono conservate nel piccolo museo del Liceo Classico "Virgilio". Una parte (si tratta di pezzi doppi, come nel caso del coccodrillo) venne ceduta al Liceo del Seminario. È lo stesso Volta, nel suo carteggio, a ricordare la polemica che i mantovani sollevarono nei suoi confronti per aver impoverito le collezioni cittadine. Una citazione antica la si trova in Fürttembach: «[...] Un vitello marino (lo si chiama anche cavallo marino o foca) grande quanto un bue, ma non così alto di piedi; si tratta di un animale goffo con grande testa ed ampie fauci, e con quattro grandi denti ricurvi lungo ognuno due palmi e mezzo. Questa bestia è messa come se fosse viva, è completamente imbottita [impagliata], la pelle ha lo spessore di un pollice. Su di essa sta completamente eretto il cadavere di Passarino Bonacorsio [...]». L'abate Gian Giacomo Carli (1719-1786), segretario dell'Accademia Virgiliana di Mantova, riconobbe la carcassa rinsecchita di un ippopotamo già conservata nel museo gonzaghese (fu lui a prelevarla?) e dedicò ad essa una memoria letta in una tornata accademica del 1775 (Archivio ANV, busta "memorie di storia naturale" E.IV.3, "Memoria sopra l'ippopotamo"). La mole imbalsamata del mammifero fu riconosciuta, già a Pavia, da Giovanni Andrè nel 1793 come la stessa già vista presso il museo del Palazzo degli Studi. Giova segnalare che il foglio di notizie della città di Mantova poi divenuto *Gazzetta* riporta la relazione dell'abate Carli (letta il 14 ed il 16 giugno 1775) nelle edizioni del 30 giugno, del 7 e del 14 luglio. Nella prima uscita, accanto al testo che descrive la "ben conservata spo-

glia di ippopotamo [che] esiste in questo nascente museo di storia naturale”, compaiono in due grandi fogli i disegni. Nella seconda uscita viene riportato il passo nel quale lo studioso dimostra come, tra i diversi ippopotami presenti nel Paese, la spoglia mantovana sia quella tratta in Italia da Federigo Zerenghi. Di un piede dell’ippopotamo si conosce un disegno conservato all’Accademia Nazionale Virgiliana (Archivio ANV, busta “memorie di storia naturale” E.IV.3, “Memoria sopra l’ippopotamo”).

Bibliografia:

- FÜRTEMBACH 1627, pp. 423-25.
- SCHIZZEROTTO 1975, pp. 15-16.
- *La scienza a corte* 1979, pp. 127 sgg.
- SCHIZZEROTTO 1981, pp. 155-157.
- BAZZOTTI-FREDDI 1983, pp. 98-103.
- BAZZOTTI-FERRARI 1991, p. 60.

CRISTO CROCEFISSO TRA SAN LONGINO
E SANTA MARIA MADDALENA

Teodoro Ghisi (Mantova 1536-1601), attribuito
Olio su tela 273x184
Mantova, Palazzo Ducale
Inv. St. 765

La pala d'altare, dalla connotazione spiccatamente mantovana, è a tutt'oggi conservata nella cappellina dell'Appartamento Ducale di Vincenzo per la quale venne probabilmente eseguita (ma giovi esaminare la riflessione di Berzaghi intorno alla decorazione dell'Oratorio di Castello in BERZAGHI 2002) e dove venne riscontrata in occasione dell'inventario del 1714. Il dipinto è stato oggetto di un approfondito studio da parte dello storico dell'arte Giovanni Rodella e ricondotto all'ambito di Teodoro Ghisi. La tela, seguendo il filo degli inventari e delle descrizioni, appare nella cappellina dell'Appartamento Ducale, dove rimase fino ad inizio Settecento. Alla partenza dell'ultimo duca di Mantova per Venezia, infatti, mobilia varia e diverse opere furono affidate a privati e notabili vicini alla corte di Mantova. Testimonianza ne rimane nell'elenco dei mobili affidati a privati e ordini religiosi da parte di Ferdinando Carlo Gonzaga conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza di Mantova (b. 1) e all'interno di un libello riguardante l'inventario e le destinazioni dei beni gonzagheschi alla partenza del decimo duca custodito nell'Archivio di Stato di Mantova tra i documenti patrii d'Arco (si veda a questo proposito BERZAGHI 2002). Il dipinto in questione venne affidato a Vincenzo Lanfredi («Vincenzo Lanfredi aveva: Un'ancona da altare della cappellina di Castello, con l'effigie d'un Crocifisso, un San Longino e Santa Madalena con cornice adorata e rossa», *Notta delle robbe che furono del fu serenissimo Duca di Mantova, rimaste in Mantova medesima e depositate in mano di diversi particolari* – ASMn, DPA, b. 102, c. 116). Rodella ha quindi proposto, nella sua ricostruzione delle vicende del dipinto, il recupero al Palazzo attraverso la mediazione dell'Università degli ebrei (la tela compare infatti in un *Inventario dei mobili provveduti dalla Università degli ebrei*, ASSMn, b. 1; 20 novembre 1714). La pala d'altare pare però già ricollocata al Ducale nel mese di giugno (ASSMn, b. 1, elenco 27 giugno 1714: «un'ancona dipintavi un Crocifisso, S. Maria Maddalena, S. Longino») e compare negli inventari del 1781 (ASMn, MCA) e 1787 (ASSMn). L'accurata disamina di Rodella rivela che con le trasformazioni neoclassiche del Palazzo Ducale il dipinto fu spostato: negli inventari napoleonici del 1803 (ASMn, S, b. 90) e 1806 (ASMi, Fondo di religione, b. 213/3) appare nella Sala dei Duchi (ora nota come Sala del Pisanello), quindi nell'attigua Sala dei Pontefici, infine in vari altri ambienti prima di tornare all'originaria collocazione. Il dipinto colpisce per l'essenzialità descrittiva, per l'assenza pressoché totale dei riferimenti paesaggistici per l'algida luce che stacca i personaggi dal fondo nebuloso e tormentato. San Longino e la Maddalena sono caratterizzati dagli attributi tipici: gli abiti militari, la lancia ed un vaso del Preziosissimo Sangue per l'Isaurico, le lunghe chiome ed il vasetto per l'unguento per la pecca-

trice convertita. L'atmosfera turbinosa trattenuta da queste figure ieratiche sottolinea la destinazione del dipinto ad un ambiente di culto privato destinato alla meditazione. Il lessico dell'artista appare piuttosto maturo, arricchito dall'esperienza vissuta in Stiria alla corte dell'arciduca Carlo II verso nel 1588 (si rammenti che l'aristocratico di Graz era fratello della duchessa di Mantova Eleonora d'Austria, né va dimenticato che il canale preferenziale con i territori d'Oltralpe porterà su queste strade anche Antonio Maria Viani, conducendo più tardi nella città dei Gonzaga Carlo Santner), tanto da pensare l'esecuzione del dipinto negli anni Novanta del Cinquecento. Periodo, peraltro, nel quale il pittore era legato a tematiche devozionali di sapore controriformistico commissionategli dal vescovo di Mantova frate Francesco Gonzaga e da personaggi della corte gonzaghesca. Evidenti le analogie con i dipinti di Sekau, col *Sinite parvulos* e gli evangelisti dipinti per cappella funeraria dell'arciduca; le forme appaiono monumentali, esaltate dai pesanti panneggi (dai toni complementari) che ammantano i personaggi. Come notato dalla critica San Longino appare esemplato sull'iconografia giuliesca riscontrabile nella *Natività con i Santi Giuseppe, Giovanni evangelista e Longino*, oggi al Louvre ma dipinta per la concattedrale di Sant'Andrea; il Cristo, a sua volta, appare prossimo al *Crocefisso* di Fermo Ghisioni che appare come pala d'altare nella cappella Nuvoloni in Sant'Andrea.

La presenza del dipinto nell'inventario del 1714 è ricordata alle pagine 4 e 5, relativamente alla descrizione della cappella nell'Appartamento detto "del Principe Padrone": «Quadro con Giesù Crocefisso, Santa Maria Maddalena e Apos/tolo di Mantova San Longino».

Bibliografia:

- BERZAGHI 1992, p. 78.
- BERZAGHI 2002, p. 613, scheda 204.
- RODELLA 2002b, pp. 58-61.
- BERTELLI 2007, pp. 329-331.

CORAMI DIPINTI DI PIETRO MANGO

Pietro Mango (in relazione con i Gonzaga dal 1646 al 1653)

Olio su cuoio; 1646 circa

Nove strisce: 40x415 (Inv. St. 114767); 40x380 (Inv. St. 114768); 44,5x355 (Inv. St. 114765); 40x335 (Inv. St. 114766); 64x335 (Inv. St. 114764); 48x287 (Inv. St. 114763); 40x210 (Inv. St. 114762); 40x125 (Inv. St. 114760); 40x85 (Inv. St. 114761)

Mantova, Palazzo Ducale

Questi sopravvissuti curiosissimi lacerti già appartenuti alla decorazione dell'attuale Sala del Labirinto dell'Appartamento Ducale rivelano la loro importanza nella duplice veste di testimonianza dell'opera di Pietro Mango alla corte gonzaghesca e di raffinata traccia di una tecnica inconsueta quale quella della pittura su corame. Le condizioni nelle quali sono pervenuti queste strisce dei dipinti inducono a pensare che si tratti delle fasce di corame rimaste inserite nella struttura lignea che le circondava nel momento in cui il resto dei dipinti fu tolto (tagliato?) dalle cornici. La serie delle fasce di corame, nonostante ponga numerose questioni, è stata praticamente ignorata da parte della storiografia contemporanea. Giovanni Agosti ne ha ricostruito le vicende recenti: dal rinvenimento avvenuto nei primi decenni del Novecento (PACCHIONI 1921, pp. 29-31) alla sistemazione in una delle Salette delle Città, (GIANNANTONI 1929, pp. 55, 61) al successivo ricovero nei depositi del palazzo dove tuttora sono conservate. Nelle attuali condizioni di conservazione appare difficile ricostruire il significato delle scene dipinte da Mango, se non in via generale attraverso i termini con i quali compaiono negli inventari e nelle descrizioni del palazzo. A questo proposito è significativa la citazione del viaggiatore Charles de Brosses, presidente del parlamento di Borgogna, il quale, narrando della seconda stanza dell'appartamento ducale, ricordava «quattro grandi e ammirevoli dipinti di Giulio Romano, che formano il fregio».

Di somma importanza, però, per la comprensione dei soggetti raffigurati dal pittore napoletano, è la descrizione che appare nell'opuscolo di A. Tarachia datato 1646, già segnalato in BERZAGHI 2002 e qui trascritto nell'Appendice 1 (del letterato e segretario di Stato di Carlo II riportiamo inoltre, nella sezione delle immagini, un suo ritratto, di anonimo, conservato nella Biblioteca Teresiana di Mantova). Nella ricca prosa dello scrittore si susseguono la descrizioni di un dipinto su «pelli adorate». Viene citata la scena della città in fiamme (terza nella descrizione dell'inventario 1714), descritta come l'incendio di Roma «fatto da Nerone» (*sic!*) al quale assistono dolenti i patrizi e le matrone. La città appariva con le architetture percorse dalle fiamme, mentre un fumo acre saliva al cielo ed il Tevere, rapido e «timoroso di consumarsi fra quegli ardori», rifletteva le lingue di fuoco. Sulle sue rive si trovavano molti romani accorsi verso la salvezza, mentre Nerone, dipinto al di sopra della Torre di Mecenate, era colto nella gioia, attorniato da strumenti musicali. Curiosa la descrizione di Tarachia, che dichiara le figure piccole «imperfettamente perfette», che «obligano ogn'uno ad allontanarsi per discernerle...», quasi ad indicare che i personaggi

furono delineati con rapidi tocchi e pennellate divise. Compare inoltre riferimento ad una scalinata di marmo, sulla sommità della quale era stante una matrona sofferente per tanta distruzione, mentre sui gradini erano assisi altri cittadini (e, come ricorda l'autore del libello, questo era l'atto supplice dei romani). A terra comparivano le macerie della città eterna; tra rocchi di colonne, capitelli e marmi alcuni personaggi (una madre col bambino al seno, un personaggio con un panno, un altro rivolto al cielo). E ancora vi erano soldati a cavallo, con lance e gli stendardi raccolti, un soldato addormentato, poggiato ad un cofano e coperto, a mo' di padiglione, da un drappo posto sopra una quercia; un cane accarezzato da un bambino che lo tenta con una ciambella, mentre altri bimbi assistevano alla scena; una donna detta di straordinaria bellezza, che allattava un bimbo; un'altra donna, in lacrime, con le spalle alla città in fiamme e nei pressi della quale era un vecchio. In capo al quadro era una figura nuda, forse d'atleta, con un sacco sulle spalle.

Questa fonte appare fondamentale anche per altri riferimenti: anzitutto appare chiaro che il ciclo nell'ottobre 1646 se non era completo appariva almeno in corso d'opera; inoltre l'indicazione del soggetto di uno dei quattro dipinti può essere la chiave di lettura per l'intero ciclo, certo rivolto alla storia, ai grandi personaggi, ai tiranni e agli oppressi. Verrebbe spontaneo chiedersi se, come nel caso delle *Storie di Giuditta* collocate nell'omonimo ambiente contiguo, vi fosse anche qui la denuncia del dramma vissuto da Mantova con l'assedio ed il sacco del 1630 contrapponendo un tema laico ad un tema sacro. Pare inoltre plausibile, pur conoscendo solo sommariamente i soggetti degli altri tre dipinti che componevano il ciclo, ipotizzare una serie dedicata alle storie dei cesari o comunque ai grandi avvenimenti della storia di Roma (in via dubitativa si potrebbe supporre che la "borasca di mare" possa essere un riferimento ad Azio e che il "trionfo" possa legarsi a Cesare; assai problematico sembra avanzare qualsiasi congettura relativamente alla "battaglia").

L'esame delle strisce di corame sopravvissute rivela anzitutto come le parti superstiti corrispondano alla fascia inferiore dei dipinti. Da quello che si può comprendere osservando i lacerti, i dipinti dovevano apparire simili nell'effetto a quelli della vicina Stanza di Giuditta: calati nell'oscurità, in una liquida tenebra, esaltati da tratti metallici e da riflessi luminosi capaci di far brillare personaggi, animali e piante. Avendo solo una descrizione generica delle scene appare problematico poter legare ogni frammento al giusto soggetto. Da una riflessione sommaria sulle dimensioni parrebbe lecito affermare che di almeno un dipinto in realtà ben poco rimane: si tratterebbe della "borasca di mare", considerando che praticamente tutti i lacerti rivelano in primo piano piante e personaggi e non scorci marini (sempre che, però, lo specchio d'acqua non fosse visto dalla riva verso il largo). Descriviamo qui sinteticamente le strisce di corame dipinte: *Ginocchio di un personaggio* (?) (Inv. St. 114761); *Piede di una figura, bosaglia, parte inferiore di altra figura ammantata, putto con un fiore* (Inv. St. 114762); *Ambiente lacustre (forse) con vegetazione e un parte inferiore di personaggio* (Inv. St. 114763); *Piedi di un personaggio con un bastone, seguiti da fogliame, da (forse) una seconda figura ammantata, da uno scudo e da una coppa* (Inv. St. 114764); *Personaggio addormentato* (Inv. St.

114765); *Una faretra, un uomo barbuto sdraiato e una figura riversa* (Inv. St. 114766); *Putto che gioca con un cane seguito dalla parte inferiore di un personaggio con un bastone (?) e (forse) da un'altra figura* (Inv. St. 114767), *Una corona gettata a terra con un personaggio sdraiato, seguito dagli zoccoli di un cavallo, dal viso di un soldato e dalle mani di una figura rivolta verso il basso, quella alla sinistra della composizione posata su uno scudo* (Inv. St. 114768). Non appare possibile individuare significative tracce sul frammento indicato con il numero di inventario 114760.

Sembrirebbe più che plausibile identificare almeno il frammento segnato all'inventario 114767 come parte del dipinto raffigurante *L'incendio di Roma* secondo la descrizione del Tarachia (il putto che gioca col cane è facilmente riconoscibile nel bambino che accarezza un cane e lo tenta con una ciambella alla presenza di altri bimbi).

Particolarmente preziosa era la tecnica con la quale vennero realizzati dipinti: come mi conferma Stefano L'Occaso dall'esame dei lacerti emerge costantemente, al di sotto del pigmento, una foglia d'argento meccata, sopra la quale è stata applicata la pellicola pittorica in più punti rimossa al fine di ricavare a risparmio lumeggiature, profili e cangiantismi metallici che sicuramente dovevano spiccare prepotentemente nell'atmosfera tenebrosa e densa nella quale erano ambientati i quattro grandi dipinti.

La presenza dei corami nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 2, relativamente alla descrizione della "Anticamera detta degli Uscieri" nell'Appartamento detto "del Principe Padrone": «Quattro gran quadri incastrati nella muraglia e stabili come sopra, rappresentanti: il primo una battaglia; il secondo un trionfo, il terzo una città incendiata con varie figure, il quarto una borasca di mare con legni in parte sommersi».

Bibliografia:

- PACCHIONI 1921, p. 30.
- PINETTI 1924, pp. 146-148.
- GIANNANTONI 1929, pp. 55, 61.
- FACCIOLI 1966, pp. 30-38.
- MERONI 1976, p. 41.
- SCHIZZEROTTO 1981, pp. 226-230.
- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- AGOSTI 1992, p. 18, n. 13.
- BERZAGHI 2003, p. 258.
- BERTELLI 2007, pp. 332-335.

STORIE DI GIUDITTA DI PIETRO MANGO

Pietro Mango (in relazione con i Gonzaga dal 1646 al 1653)

Olio su tela 302x842

Giuditta si presenta all'accampamento (Inv. St. 186)

Banchetto di Oloferne (Inv. St. 185)

Decapitazione di Oloferne (Inv. St. 187)

Esposizione della testa di Oloferne dalle mura di Betulia (Inv. St. 188)

Mantova, Palazzo Ducale

La significativa presenza del pittore napoletano alla corte di Mantova intorno alla metà del XVII secolo sembra lasciare testimonianze evidenti nel riallestimento dell'Appartamento Ducale di Vincenzo I. Attivo sotto la reggenza di Maria, la serie delle *Storie di Giuditta*, ancora miracolosamente conservata nell'omonima sala, e i corami dipinti che arredavano la finitima Sala del Labirinto, risultano registrati a fregio dell'Anticamera degli Staffieri nell'inventario dei quadri di Carlo II (BERZAGHI 1988). L'identità di Pietro Mango, il cui nome emerge nell'inventario di Carlo II Gonzaga del 1665, risulta correttamente identificata nell'intervento di Pinetti (1924, p. 148) con l'artista napoletano al servizio dei duchi di Mantova.

I quattro dipinti che ornano il fregio della Sala di Giuditta raffigurano *Giuditta che si presenta all'accampamento assiro*, *Il banchetto di Oloferne*, *La decapitazione di Oloferne*, *La testa di Oloferne è esposta dalle mura di Betulia*. Come correttamente ricorda Berzaghi (1989a, p. 262) la narrazione ha luogo «in tenebrose atmosfere notturne rischiarate da deboli luci rossastre. Impaginato con sicurezza compositiva, gusto scenografico, ma anche attenzione alla piacevolezza grafica del dettaglio, il fregio di Giuditta, trasposizione di soggetto biblico in dramma barocco, potrebbe convenientemente spettare agli anni della reggenza di Maria Gonzaga». Può essere di qualche significato ricordare come le vicende di Giuditta e Oloferne (Gdt 8-14) siano un riferimento esplicito ad una vittoria ottenuta da un debole (Giuditta, cittadina di Betulia) attraverso l'intelligenza e l'astuzia (e non senza il consenso divino) contro il tiranno (Oloferne, comandante dell'esercito Assiro mosso contro gli Israeliti) assediante la città. Parrebbe plausibile pertanto leggervi da un lato un riferimento all'assedio di Mantova del 1629-1630 e al successivo istaurarsi della dinastia dei Gonzaga-Nevers, dall'altro una possibile allusione a Maria Gonzaga, reggente per Carlo II fino alla maggiore età (1647). Il ciclo appare di grande interesse e viene spontaneo domandarsi quale rapporto possa essere intercorso con quello, ormai ridotto a lacerti, dipinto sui corami nell'attigua Sala del Labirinto. I teleri appaiono affogati in una liquida tenebra, forse memore di una certa pittura napoletana che ha caratterizzato la formazione dell'artista arricchita dalla necessaria riflessione intorno agli spunti romani, veneti e fiamminghi che Mango ebbe modo di maturare durante la sua attività nel Nord d'Italia. A questo proposito piace sottolineare la presenza di identici effetti luministici e d'impostazione generale sia nei dipinti mantovani di Mango, sia in alcune opere di Pietro Ricchi che parrebbero solo di qualche anno anteriori, sebbene non siano testimoniati contatti diretti tra i due artisti (MARINELLI 1996).

E ancora: simili riferimenti paiono emergere negli artisti gravitanti intorno all'area cremasca nel Seicento, quali Tomaso Pombioli e, soprattutto, Gian Giacomo Barbelli.

La presenza dei teleri nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 2, relativamente alla descrizione della "Sala degli Staffieri" nell'Appartamento detto "del Principe Padrone": «Quattro gran quadri incastrati e stabili nella muraglia che servono di freggio, rappresentanti la storia di Giudita».

Bibliografia:

- PINETTI 1924, pp. 146-148.
- OZZOLA 1949, p. 23 e fig. 183 (come Pietro Menghi di Viadana).
- MERONI 1976, p. 41.
- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- BERZAGHI 1989a, p. 262, immagine n. 131, p. 189.
- BERZAGHI 2003, p. 258.
- BERTELLI 2007, pp. 336-338.

VENERE SOSTENUTA DA AMORINI

Daniel van den Dijck (a Mantova dal 1657 al 1663)
 Olio su tela Ø 190, 1659 ca.
 Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 100939)

Il dipinto, incastonato nel ricco soffitto ligneo dorato del Camerino dei Mori, già riconosciuto come studiolo privato del duca Guglielmo, è una delle rare reliquie degli interventi decorativi effettuati all'epoca del nono duca di Mantova, Carlo II. Il pittore fiammingo-veneziano autore della tela sembra sia entrato in relazione con i Gonzaga nella primavera del 1657 (BERZAGHI 2003) per la spedizione da Venezia a Mantova, attraverso il residente mantovano Antonio Bosco, di un dipinto di fiori per il Gabinetto Dorato. In giugno l'artista giunse in città dove si stabilì e divenne un importante riferimento per la pittura mantovana nella seconda metà del secolo. Nella sua produzione (che annovera alcune opere riconosciute sul territorio, compreso uno *Sposalizio della Vergine*, già dato a Jacob Jordaens, acquisito nel 1941 da Palazzo Ducale ed oggi esposto nel Salone degli Arcieri) spiccano altri dipinti di vasi di fiori che andarono a decorare i dodici sportelli degli armadi del Gabinetto Dorato (mobilia peraltro ancora presente nel 1763 ma già privata dei dipinti nei primi anni del Settecento) ed il tondo tuttora infisso nel soffitto (ricchissimo cielo dorato peraltro soprammesso ad un'altra copertura a cassettoni tinta in bianco). Il tondo con *Venere sostenuta da amorini*, fresco di un recente restauro (si notino peraltro le condizioni di conservazione ad inizio Novecento, descritte in una rara fotografia Premi pubblicata nell'*Album del Palazzo Ducale di Mantova* edito dalla "Società per il Palazzo Ducale di Mantova" nel 1904) denuncia, secondo Marinelli, «la caratterizzazione delle tipologie precisamente riscontrate negli affreschi della Villa Venier a Mira e nell'incisione del "Baccanale" di ancor evidente matrice rubensiana». Il tondo viene ricordato nell'inventario del 7 dicembre 1752 (ASMn, S, b. 36) come «Un sottoinsù rotondo grande, che rappresenta Venere con diversi amorini».

La presenza del tondo nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 12, relativamente alla descrizione del "Camerino" nell'Appartamento detto "contiguo a quello delle Principesse Sovrane e che abbitavasi dal Principe padrone dandogli l'ingresso dalla parte del Reffettorio": «Soffitta tutta dorata e diversamente lavorata, nel mezzo della quale vedesi una tela di figura ritonda rapresentante una Diana con arco in mano fra nubi e vari puttini all'intorno».

Bibliografia:

- MARINELLI 1988, pp. 85-87.
- BERZAGHI 1988, pp. 92-93.
- BERZAGHI 2003, pp. 257-258.
- BERTELLI 2007, pp. 339-340.

STORIE DI TROIA

Autore ignoto (prima metà XVII sec.)

Olio su tela

Venere chiede a Vulcano le armi per Enea, 149x192 (Inv. St. n. 697)

La disputa per le armi di Achille, 152x192 (Inv. St. n. 698)

Enea abbandona Troia col padre Anchise e il figlio Ascanio, 149x241 (Inv. St. n. 699)

Ulisse scopre Achille fra le figlie del re di Sciro, 148x185 (Inv. St. n. 700)

L'apoteosi di Achille, 150x317 (Inv. St. 701)

Ecuba sogna di diventare schiava, 140x190 (Inv. St. n. 702)

La cena di Atreo, 154x306 (Inv. St. n. 703)

Mantova, Palazzo Ducale

Particolarmente significative sono le vicende legate agli arredi dello Studiolo e della Grotta di Isabella d'Este. I due intimi ambienti, già traslati dal Castello alla Corte Vecchia durante la vedovanza della marchesa, videro nei primi decenni del Seicento un ulteriore trasferimento negli appartamenti del Paradiso, nei piccoli vani detti camerino delle Duchesse e camerino delle Ramate (si veda, a questo proposito, BROWN 2005 e il recente e riassuntivo BROWN 2008, nel quale, però, il trasloco degli ambienti viene collocato con certezza *post* 1630, e ancora successivo viene ritenuto l'arredo pittorico). Le conosciute vicende storiche hanno visto la rimozione delle decorazioni del periodo isabelliano e la loro sostituzione (relativamente alla Grotta) con le *Parabole* di Domenico Fetti. Un corredo d'epoca ferdinanda, atto ad arredare gli ambienti dove dimorava il figlio naturale del sesto duca di Mantova, don Giacinto. Dopo il sacco della città e la diaspora del patrimonio artistico fu compito dei Gonzaga Nevers il riallestimento del Palazzo. Non appare casuale, come già ricordato da Renato Berzaghi, la scelta iconografica: le vicende della guerra di Troia, collocate nello Studiolo, appaiono come sorte parallela delle sventure del sacco di Mantova; alle armi e agli eroi (cui sono riservati tre pannelli) vanno accostati i protagonisti della guerra del 1629-30. Sempre Berzaghi ha denotato come allo stesso autore delle *Storie di Troia* si debbano almeno le figure inserite nelle nove tele con *Paesaggi grandi dipinti a olio con rappresentazione di varie favole*, fregio della sala dei Paesaggi, contigua ad altro locale un tempo decorato con altri nove dipinti simili oggi perduti. L'elaborazione di una nuova scansione della parte inferiore della *boiserie* dello Studiolo può essere stato l'*incipit* per il riarredo pittorico dei Gabinetti di Isabella. Si deve far risalire con grande probabilità ai tempi di Carlo I l'intervento sulle parti lignee: in particolare il basamento venne spartito da lesene con arabeschi dorati su fondo azzurro. Riferimento al primo dei duchi Gonzaga Nevers è certo l'iscrizione dedicatoria e la presenza di emblemi e sigle (il sole, l'aquila con le iniziali C e G tra gli artigli, e forse altre non decifrate che potrebbero rimandare a Maria Gonzaga, reggente per conto di Carlo II). Purtroppo quando negli anni immediatamente seguenti la prima guerra mondiale i due ambienti furono smontati e ricollocati in Corte Vecchia, i materiali lignei di Carlo I subirono manomissioni e spostamenti fino all'attuale ricovero nei ma-

gazzini. Per quanto riguarda il ciclo di Troia occorre ricordare come non venga citato nelle carte d'archivio che a partire dal 1665. Se, come ricordava Berzaghi, non è certa la creazione del ciclo direttamente sotto Carlo I (ma, anzi, sembrerebbe formalmente plausibile uno spostamento cronologico verso la metà del secolo, sotto la reggenza di Maria o ai primi anni di governo di Carlo II) è tuttavia più che plausibile leggere nelle scene un riferimento alle vicende del sacco di Mantova, agli intrighi, più che alle scene d'armi, che condussero alla *Fuga di Enea da Troia incendiata*, quasi perfetta allusione alla personale vicenda dell'ottavo duca. Una situazione drammatica che vede nascosta nel suo seno la speranza della rinascita. Non appare facile individuare l'identità dell'artista che attese a questa narrazione: nel recente volume sul Palazzo Ducale, curato dalla soprintendente Giuliana Algeri, Berzaghi sottolineava come dall'esame stilistico dei dipinti emergano indizi di una di cultura franco-fiamminga postrubensiana (ed intrisa di citazioni e modelli derivati da van Dyck), ma d'altra parte, le diverse proposte di identificazione dell'autore (da "Antonio Van Dyck", citato da Ozzola, ad Enrico Fallange, fino a Daniel o Francesco van den Dijck), appaiono tutte venate dall'incertezza. Una risposta potrebbe essere data dall'analisi di un monogramma presente nelle tele della contigua Sala dei Paesaggi, che verosimilmente cela l'identità dell'artista attivo in entrambi gli ambienti. Potrebbe soccorrere – ancora in via dubitativa – una segnalazione archivistica pubblicata nel recente volume *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*. Come suggerito anche da Stefano L'Occaso può essere significativa una citazione tratta da una lettera inviata dal marchese Giulio Fontanelli alla duchessa di Mantova Isabella Clara il 21 dicembre 1653 (ASMn, AG, b. 1298). In questo documento viene citato un non meglio noto pittore "Francesco francese", già precedentemente attivo a Mantova e che potrebbe rivelarsi (il condizionale è d'obbligo) come l'autore di questi cicli decorativi.

Problematica appare l'individuazione del significato puntuale e del ciclo e delle singole tele. Dall'esame dei soggetti, effettuato da Alessia Crestale, sembra emergere una duplice fonte latina per la maggior parte delle opere: le *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Eneide*. La commistione tra le due fonti non pare inficiare uno svolgimento della narrazione che, curiosamente, appare confermata anche dalle dimensioni e dalle testimonianze legate all'ambiente. Le proporzioni, infatti, accampano due tele alle testate dello Studiolo, mentre le fotografie Alinari o gli acquerelli ottocenteschi che qui presentiamo certamente individuano al di sopra della porta d'accesso la tela comunemente conosciuta come l'*Apoteosi di Achille*, seguita, alla sua destra (all'estremità della parete più lunga), dalla *Disputa sulle armi di Achille* e, sopra il portalino verso la Grotta, dal *Cardinale* (del quale pure si dà conto in queste pagine). Parrebbe, a questo punto, logico collocare, verso la fine della narrazione, la tela raffigurante *Enea con Anchise e Ascanio in fuga da Troia*. Il suo posizionamento sulla parete con il portalino che conduce allo studiolo, al lato opposto della *Disputa*, parrebbe essere confermato non solo dalla cronologia degli eventi, ma anche dalle dimensioni: la somma delle lunghezze delle tele qui collocate risulta essere equivalente a quella delle tele che troverebbero luogo nella parete affrontata. Qui alcune testimonianze pittoriche collocano, di fronte alla *Disputa*, il dipinto con *Ulisse scopre Achille tra le ancelle* (si noti anche la coincidenza tema-

tica). Per quanto riguarda la corretta disposizione delle altre opere, alla sinistra del dipinto testé citato trova luogo quello con *Venere che chiede a Vulcano le armi per Enea* (ma plausibile è l'individuazione proposta, da Stefano L'Occaso, come *Teti chiede le armi per Achille*), preceduto, a sua volta, dalla tela comunemente riconosciuta come il *Sogno di Ecuba*.

Le tele, così posizionate, si snoderebbero pertanto dall'inizio alla fine della vicenda di Troia avendo come soggetto principale Achille. Conferma di questa disposizione emerge dagli acquerelli raffiguranti lo Studiolo di Isabella realizzati da Ragnar Östberg (intorno al 1898) e da Joseph British Nash (qui in séguito proposti), che riprendono buona parte della parete alla sinistra del portale d'accesso, descrivendo la collocazione precisa di due dipinti (*Venere chiede le armi a Vulcano* e *Achille tra le ancelle*) e rendendo verosimile la collocazione delle opere qui proposta. Risulta più problematico individuare il rapporto tra questi dipinti e la settima tela del ciclo, quella col *Banchetto di Atreo e Tieste*. Il sospetto è che, alla base dell'intera narrazione, possa esservi una rappresentazione teatrale presa a modello per la serie di dipinti. Se non sembrano sussistere dubbî intorno al rapporto tra la vicenda qui narrata e le circostanze storiche, anche recenti, di Mantova, più problematico appare riconoscere puntualmente i singoli soggetti delle tele. Alcuni dipinti, infatti, sono perfettamente individuabili, altri lasciano adito a più di un dubbio.

Grazie alla ricognizione delle fonti compiuta da Alessia Crestale si confermano almeno quattro soggetti del ciclo di Troia: *Venere chiede a Vulcano le armi per Enea* (*Aen.* VIII, 369-463), *Ulisse scopre Achille tra le ancelle* (*Met.* XIII, 165-170), *La disputa sulle armi di Achille* (*Met.* XIII, 1-398) e *Enea abbandona Troia con Anchise e Ascanio* (*Aen.* II, 721-729). Maggiori incertezze emergono relativamente alle altre tele: scarsa attinenza pare esserci, ad esempio, tra fonte letteraria e illustrazione relativamente al *Sogno di Ecuba*.

In realtà, a meno di una raffigurazione allegorica o desunta da una rappresentazione teatrale, gli attributi della donna sdraiata parrebbero essere quelli di Venere, mentre il personaggio che entra con le catene in mano potrebbe, in via dubitativa, essere individuato in Vulcano (e chissà se il riferimento letterario potrebbe essere quello in *Met.* IV, 171-189, dove Vulcano, avvisato dal Sole, incatena al giaciglio Venere e il suo amante Marte, anche se l'attinenza dei dipinti al Ciclo di Troia parrebbe però limitare questa prospettiva).

Allo stesso modo appare poco praticabile individuare il dipinto al di sopra dell'ingresso con *L'apoteosi di Achille*. Il riferimento potrebbe essere quello, piuttosto, della *Morte di Achille* (*Met.* XII, 580-619), dove l'eroe, colpito dalla freccia di Paride guidata da Apollo, appare incoronato da Atena (si notino lo scudo e la civetta) e da una Vittoria sotto le mura di Troia, mentre infuria la battaglia. L'eroe è colto in atto di calpestare una pelle di leone e quella che parrebbe una clava, o, forse, più semplicemente un masso. Elementi che non contrastano col soggetto raffigurato ma che potrebbero suggerire, insieme alla presenza del *Banchetto di Atreo e Tieste*, che alla base della narrazione vi possa essere la mediazione dalle fonti letterarie svolta da una rappresentazione teatrale. Proprio a riguardo di quest'ultima tela rimandiamo al contributo di Stefano L'Occaso per quanto riguarda la sua rimozione

dalla sede avvenuta intorno alla metà del Settecento e per la proposta di lettura iconografica come *L'ira di Achille contro Agamennone*, che certamente avrebbe senso compiuto.

La presenza dei dipinti nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 81, relativamente alla descrizione del "Camerino dorato" nell'Appartamento "nominato del Paradiso": «Sette quadri in tela con favole diverse di Venere, V[u]lcano, Marte, Mercurio e di Enea con Anchise che fugie dall'incendio di Troia, incastrati superiormente a dette scan- cie, fra colonnette indorate».

Bibliografia:

- OZZOLA 1949, pp. 22-24 e figg. 166-172 (come Antonio Van Dyck).
- IVANOFF 1958, pp. 70-73.
- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- AGOSTI 1992, pp. 24-25, nn. 27-28.
- BERZAGHI 2003, pp. 257-258.
- BROWN 2005, p. 161.
- BERTELLI 2007, pp. 341-345.

FREGIO CON DIVINITÀ

Autore ignoto (XVII sec.)

Olio su tela

Giunone 97,3x110 (Inv. St. 776 a)*Puttino che tira una tenda svelando Apollo (?) con una figura femminile* 98x212 (Inv. St. 776 b)*Europa col toro* 98x149 (Inv. St. 694)*Venere e satiro* 97x152 (Inv. St. 772)*Marte con lo scudo di Atena e un cammeo con un ritratto di imperatore* 97,6x435 (Inv. St. 777)

Mantova, Palazzo Ducale

Il fregio con divinità si rivela tra i soggetti meno studiati di Palazzo Ducale e, probabilmente, ciò si deve sia alla grave mancanza di documenti, sia alla qualità tutt'altro che elevata dei dipinti. Le tele sembrano mancare nell'inventario del 1665, collocandosi idealmente nella seconda metà del secolo. L'esame dei dipinti rivela alcuni elementi che parrebbero suggerire come tali opere siano probabilmente state adattate a questa nuova collocazione: cuciture di più pezzi, soggetti limati ai bordi e altri indizi sembrano confermare questa ipotesi. Si tratterebbe, pertanto, dell'utilizzo di brani di altra decorazione qui risistemati. L'esame stilistico delle opere sembra inoltre suggerire (come mi conferma Berzaghi) la presenza di due mani distinte, una di qualità più alta ed una meno adeguata, caratterizzata piuttosto da spunti che si potrebbero addire ad uno scenografo. L'indagine intorno ai dipinti dovrebbe, pertanto, correre su un duplice binario. Accanto a quello che vede le tele realizzate per questo ambiente, andrebbe presa in considerazione anche l'ipotesi che vede le opere eseguite per altri spazi e qui collocate successivamente, magari con l'intervento di un'altra mano. In questo caso poco indicativo potrebbe essere il fatto che le tele non appaiano nella Grotta del Paradiso nell'inventario del 1665; certamente i dipinti dimostrano tutti i caratteri formali che le collocano in un arco temporale che, dagli anni intorno alla metà del Seicento, si inoltra verso la fine del secolo. Può essere interessante, in questo contesto, avanzare il confronto tra alcune delle opere già nella Grotta (quale, ad esempio, quella rappresentante *Venere e un satiro*) ed un dipinto recentemente sottoposto a restauro (anche in seguito ad un maldestro tentativo di furto), il noto *San Longino* della parrocchiale di Suzzara firmato da Francesco van den Dijck (intorno all'artista rimandiamo al contributo di Stefano L'Occaso). Resa pittorica e stato di conservazione sono chiaramente differenti, emergono comunque alcuni interessanti punti di contatto, che suggerivo in BERTELLI 2007, pp. 346-347. Evidenze, comunque, che non costituiscono prova certa di un intervento di Francesco van den Dijck nel ciclo della Grotta, dove, in effetti, compare una mano più modesta, con fare compendiaro (si consideri, comunque, la destinazione e lo stato di conservazione delle tele), ma che potrebbero indirizzare la ricerca in ambienti prossimi (non solo cronologicamente) a quelli nei quali era attivo il figlio di Daniele.

Certo è che, al di là delle vicende attributive, può almeno sembrare

strana la presenza tra le divinità del dipinto raffigurante *Europa col toro*, che, piuttosto, si potrebbe legare ad un ciclo con gli amori di Giove. Stante l'eterogeneità dell'insieme pittorico, vale la pena di ricordare quanto riportava Agosti nella sua pubblicazione dedicata alle *Nozze di Perseo*. In questo contesto lo storico dell'arte rammentava di aver ritrovato «ridotti a straccio, nei Magazzini del Palazzo» le tele già negli ambienti isabelliani della Grotta al Paradiso, che indicava come un *Bacco e Arianna* (le cui misure riportate, 98x213, farebbero pensare alla tela col *Puttino che tira una tenda svelando Apollo (?) con una figura femminile*), *Giunone*, *Europa col toro*, *Venere ed un satiro* e un *Fregio con putti, armi e stemma* (anche qui le dimensioni riportate, 98x437, alludono alla grande tela con *Marte*). L'esame della foto Ali-nari 18786 e degli acquerelli di Aron Johansson, qui in séguito pubblicati, rivela la collocazione, all'immediata destra del portalino della Grotta, del dipinto con *Europa e il toro*. Alla testata era collocata la tela con *Giunone*, giustapposta a quella raffigurante il *Puttino che tira una tenda svelando Apollo (?) con una figura femminile*, mentre, sulla parete opposta all'ingresso, era la lunga tela con *Marte*. I rapporti dimensionali parrebbero ampiamente giustificare la presenza, alla sinistra del portalino, della tela con *Venere e un satiro* (che si accamperebbe alla perfezione nello spazio lasciato libero). Per il momento senza soluzione appare il problema relativo all'appartenenza o meno al ciclo della tela con *Europa e il toro*.

La presenza dei dipinti nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 81, relativamente alla descrizione del "Primo camerino contiguo al detto indorato" nell'Appartamento "nominato del Paradiso": «Fregio in tela superiormente all'intorno con Giunone, Venere e Marte».

Bibliografia:

- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- BROWN 2005, p. 161.
- BERTELLI 2007, pp. 346-348.

RITRATTO DEL CARDINALE RINALDO D'ESTE

Autore ignoto (*post* 1644)

Olio su tela 100x83 cm (124x127 cm prima della decurtazione – dall'Ozzola)

Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 737)

Il dipinto in questione, oggi collocato al termine del Corridore di Santa Barbara insieme ad altri ritratti (preminentemente di personaggi gonzagheschi), deve la sua importanza al fatto di essere documentato all'interno dei camerini isabelliani tra il Seicento ed i primi del Novecento attraverso carte d'archivio, alcuni acquarelli (realizzati da architetti nordici dell'Ottocento e che qui di seguito presentiamo) e fotografie d'epoca. In particolar modo la tela viene rammentata e testimoniata all'interno dello Studiolo, al di sopra del portalino marmoreo che immette nella Grotta. Questa sistemazione risale al periodo nel quale i gabinetti di Isabella erano collocati nell'Appartamento del Paradiso, nuova sistemazione assunta in seguito allo spostamento avvenuto all'alba della stagione neveriana o negli anni immediatamente precedenti. Il dipinto in questione si deve ad un anonimo artista operante negli anni Quaranta-Cinquanta del Seicento ed evidentemente doveva rivelarsi come riferimento importante per la comprensione della nuova decorazione degli ambienti.

Circa la presenza della tela nello Studiolo risultano essere, effettivamente, due i sentieri percorribili. Da un lato si può ritenere che l'inserimento del dipinto sia avvenuto durante la signoria dei Gonzaga Nevers, con risvolti simbolici proposti in BERTELLI 2007. Dall'altro può ritenersi fondata l'idea, proposta in questa sede da Stefano L'Ocaso, che il ritratto fosse pertinenza delle collezioni provenienti da Mirandola nel 1716 e che sia quindi stato collocato nello Studiolo durante il riallestimento del Palazzo Ducale effettuato con le opere mobili già dei Pico. Secondo questa ipotesi sarebbe evidentemente arduo ricercare significati pertinenti la presenza del cardinale nell'ambiente isabelliano.

Per quanto riguarda l'identità dell'alto prelato qui raffigurato, una ricognizione relativa ai porporati della prima metà del Seicento ha portato all'identificazione nel cardinale Rinaldo d'Este. Il riconoscimento è senz'altro avallato dal confronto con l'incisione di Giuseppe Testana stampata da Giovangiaco De Rossi e presente nel volume (datato 1658) *Effigies Nomina et Cognomina S. D. N. Alexandri VII et RR. DD. Cardinalium nunc viventium*. L'incisione si presenta, ovviamente, in controparte rispetto al ritratto dal quale deriva. In tempi recenti si deve alla perizia di Francesco Petrucci (2005, pp. 42-43) l'individuazione di un altro ritratto del cardinale d'Este, di elevata qualità e praticamente sovrapponibile al nostro dipinto. Solo il formato risulta diverso: il porporato infatti, nel dipinto appartenente ad una collezione privata romana, appare inscritto in un ovale che esclude, tra l'altro, la mano sinistra reggente una lettera (come invece è visibile nel dipinto di Palazzo Ducale). Il ritratto romano, studiato da Petrucci, viene collegato a Guidubaldo Abbatini, pittore discepolo di Bernini. Relazione peraltro, quella tra il cardinale d'Este e il celeberrimo artista

barocco, assai stretta: basti rammentare i lavori per la sistemazione di Villa d'Este a Tivoli o l'incarico, affidato dal cardinale a Bernini, per l'esecuzione di un paliotto (purtroppo distrutto nell'Ottocento) per la cattedrale di Reggio Emilia (di questa città il cardinale d'Este ebbe la cattedra episcopale). Tornando al dipinto dell'Abbatini, appare importante in questo contesto sottolineare come Petrucci collochi l'ovale intorno al 1642, poco dopo la nomina di Rinaldo d'Este a cardinale, avvenuta nel dicembre 1641. Significativo è senza dubbio il *curriculum* del porporato, anche in relazione alla storia di Mantova: nato nel 1617, venne creato cardinale da Urbano VIII e assunse il titolo di Santa Maria Nuova il 28 novembre 1644. Prese successivamente i titoli di San Nicola in Carcere (12 dicembre 1644), Santa Pudenziana (12 marzo 1668), San Lorenzo in Lucina (18 marzo 1671), Prenestina (24 agosto 1671). Morì il 30 settembre 1672. È perlomeno curioso rilevare come anche la *Hierarchia Catholica* lo indichi cardinale "dei duchi di Mantova" in quanto possessore dello stesso titolo che solitamente assumevano i cardinali Gonzaga in un momento in cui, a causa della porpora così repentinamente restituita da Vincenzo II, non esistevano più cardinali provenienti dalla casa dei signori di Mantova. Né è da dimenticare una certa vicinanza politica tra gli Este, filofrancesi, e i Gonzaga Nevers (ramo della famiglia proveniente dalla Francia) e non è da escludere una tutela in Roma degli interessi mantovani grazie alla famiglia dei duchi di Modena e Reggio o, in particolare, per mezzo dello stesso cardinale d'Este. È inoltre da sottolineare la stretta parentela tra i duchi di Mantova ed il porporato: Rinaldo d'Este era, infatti, figlio di Alfonso III d'Este e di Isabella di Savoia, sorella di Margherita di Savoia. Questa fu, a sua volta, moglie di Francesco IV Gonzaga nonché madre di Maria Gonzaga, che portò col suo matrimonio i ducati mantovani al ramo dei Gonzaga Nevers. Il dipinto di Mantova si presenta di formato diverso da quello dell'Abatini, rivelando ulteriori dettagli, in particolar modo una traccia di apertura con uno scorcio di paesaggio (sulla destra) e la mano sinistra posata su un tavolino e reggente una lettera. Purtroppo il tempo non pare esser stato clemente col dipinto e i numerosi danni della pellicola pittorica non hanno permesso la lettura di un'eventuale scritta sulla lettera; più in generale le diffusissime cadute hanno reso assai più rigida e piatta l'immagine, non consentendo di ricollegare il dipinto ad un determinato autore. Il taglio più ampio potrebbe anche suggerire la derivazione da un prototipo dal quale l'Abatini, per il proprio dipinto, avrebbe tratto solo la parte centrale, a sua volta modello per la già citata incisione.

Intorno alla collocazione nello Studiolo vi possono essere almeno due distinte ipotesi. La prima prende le mosse dall'osservazione pertinente un antico ampliamento del dipinto, effettuato grazie ad una fascia di tela rimossa (e purtroppo perduta) durante il restauro svolto alla metà degli anni Settanta del '900. Secondo Renato Berzaghi, infatti, tale ingrandimento sarebbe stato dipinto dallo stesso autore delle *Storie di Troia*, già accolte nelle specchiature dello Studiolo e che, in base a tale osservazione, si collocherebbero necessariamente *post* 1641. L'intero arredo pittorico, dunque, risalirebbe all'epoca dei Gonzaga Nevers, e la presenza del ritratto sarebbe legata ad un'effettiva volontà di rappresentazione. Secondo tale interpretazione la decorazione dei gabinetti isabelliani al Paradiso in epoca neveriana ha da un lato sop-

perito alla sparizione dei precedenti cicli di dipinti, dall'altro ha sottolineato una vera e propria *renovatio* degli antichi ambienti. In particolare lo Studiolo ha visto la collocazione di nuovi dipinti nelle vuote specchiature che già avevano accolto i capolavori rinascimentali oggi al Louvre. Se la collocazione cronologica delle opere dovesse effettivamente cadere nel torno di tempo proposto, non sarebbe affatto peregrino ritenere che le *Storie di Troia* possano esser lette come un'allusione alle vicende della guerra 1629-30 e del sacco di Mantova: grazie al matrimonio tra Maria, figlia di Francesco IV e di Margherita di Savoia, con Carlo di Rethel, combinato dal settimo duca Vincenzo II (e celebrato il 25 dicembre 1627, poche ore prima della morte del duca), i ducati italiani del ramo principale dei Gonzaga giunsero nelle mani dei Nevers, scatenando la lotta per la successione di Mantova e del Monferrato. L'inserimento del ritratto di Rinaldo d'Este nel ciclo delle *Storie di Troia* sarebbe stato il completamento della decorazione degli ambienti già isabelliani. Non è però possibile dare giustificazione precisa della presenza di tale effigie nell'ambiente, se non ricorrendo ai riferimenti sopra proposti circa la relazione tra Rinaldo I d'Este e i Gonzaga Nevers.

Meno suggestiva da un punto di vista simbolico, ma probabilmente più razionale, è invece la proposta (che trova luogo nella presente sede) di Stefano L'Occaso. L'ampliamento del ritratto, secondo tale ricostruzione, non si dovrebbe affatto allo stesso autore delle *Storie di Troia*. I dipinti avrebbero pertanto vicende e collocazioni cronologiche diversissime. Il ciclo ispirato ai fatti della saga omerica sarebbe pertinente alle collezioni mantovane d'epoca gonzaghesca (per questo rimandiamo al saggio di Stefano L'Occaso e alla nostra scheda pertinente tale gruppo di dipinti), mentre il ritratto sarebbe stato inserito assai più tardi. Questo giustificherebbe l'assenza di ogni riferimento nell'inventario del 1665 (per questo si veda BROWN 2005, p. 161), come pure in quello del 1714. La tela potrebbe davvero essere pertinente alle raccolte dei Pico di Mirandola, giunte nel 1716 a Mantova. L'inserimento del ritratto nella decorazione degli ambienti isabelliani risalirebbe, pertanto, ai momenti successivi a tale data. Tale ipotesi spiegherebbe, peraltro, i silenzi degli inventari precedenti e solo al caso (o all'intervento di qualche erudito ordinatore delle poche opere sopravvissute agli eventi d'inizio Settecento) si dovrebbe una collocazione che può suggerire qualche significato da un punto di vista simbolico.

Bibliografia:

- OZZOLA 1949, p. 35, n. 265.
- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- BERZAGHI 2003, p. 258.
- BROWN 2005, p. 161.
- BERTELLI 2007, pp. 349-352.

PAESAGGI (SALA DEI PAESAGGI)

Autore ignoto (terzo decennio del XVII sec.)

Olio su tela

Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 215-223)

Il ciclo pittorico della Sala dei Paesaggi affonda le sue radici nel clima di riqualificazione degli ambienti dell'Appartamento del Paradiso, dove si succedeva una serie di ambienti (partendo dai Gabinetti isabelliani) riccamente arredati. Riportati in Corte Vecchia Grotta e Studiolo e perduti alcuni arredi degli altri spazi, la Sala dei Paesaggi si configura come testimonianza importante delle scelte decorative effettuate intorno al secondo quarto del Seicento. L'ambiente, tra quelli meno indagati del Palazzo, rivela nove tele che Renato Berzaghi (1988) ha riconosciuto come opera di due distinte mani: una limitatamente ai paesaggi, l'altra relativamente alle figure, riconoscendovi lo stesso autore che dipinse le *Storie di Troia* per il corredo dell'allora prossimo Studiolo di Isabella.

Si deve all'attenta disamina di Stefano L'Occaso, presentata in questa sede, una plausibile collocazione cronologica e interpretazione dei soggetti. La retrodatazione del ciclo al decennio precedente il sacco di Mantova (e in particolare agli anni compresi tra la fine del ducato di Ferdinando e l'inizio di quello di Carlo I) ha necessariamente stretti legami con la realizzazione delle *Storie di Troia*, considerando l'identica mano attiva per entrambi. Di fatto, come a breve si dirà, le incisioni alla base dei *Paesaggi* risalgono per lo più agli anni Ottanta del Cinquecento, mentre il ciclo già collocato nello Studiolo si rifa a prototipi di Anton van Dijck (Stefano L'Occaso ha, infatti, denotato come la scena con *Teti che chiede le armi a Vulcano* attinga ad un'opera di analogo soggetto dovuta al maestro di Anversa e conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna). Appare pertanto evidente come la decorazione già nell'Appartamento del Paradiso non possa scostarsi eccessivamente dalle fonti e inoltrarsi nel pieno Seicento, per evidenti motivi di aggiornamento stilistico. L'insieme dei dipinti, che tutt'oggi correda una delle stanze della Domus Nova, rivela scene ambientate in luoghi selvatici, in ampi spazi ove l'elemento naturale prende il sopravvento sull'elemento umano. L'Occaso ha individuato le fonti iconografiche di alcuni dei dipinti del ciclo: si tratta di incisioni risalenti per lo più agli anni Ottanta del Cinquecento, realizzate da artisti fiamminghi (Johan e Aegidius Sadeler) sulla base di dipinti o disegni di autori delle stesse terre (Maarten de Vos, Roelant Savery). Lo storico dell'arte ritiene che il pittore delle tele mantovane sia «un nordico a conoscenza della pittura del Van Dijck dei primi anni Venti». Potrebbe soccorrere, nell'individuazione dell'artista la presenza di un monogramma, nascosto dalle balle di lana trasportate su di un carro in una delle tele del ciclo. Relativamente all'iconografia, sempre L'Occaso ritiene, partendo dai temi raffigurati nelle incisioni, che le tele mantovane possano nascondere un programma iconografico veterotestamentario, certo adeguato alla committenza ferdinandea e al riallestimento della Grotta con le *Parabole* di Fetti. I dipinti, infine, sono separati da pannelli lignei di taglio verticale con *grisaille* raffigu-

ranti putti, animali, stemmi e festoni che Berzaghi definisce correttamente «di lontana derivazione vianesca». Anche la camera successiva conservava, almeno fino al tardo Settecento (quando le due stanze erano dette “delle Acque” per una magistratura che vi aveva sede), un’analogia decorazione oggi perduta.

La presenza dei dipinti nell’inventario del 1714 è ricordata a pagina 80, relativamente alla descrizione della “Sala” nell’Appartamento “nominato del Paradiso”: «Nove quadri in tela di paesi diversi all’intorno, con cornisamenti incastrati nella muraglia».

Bibliografia:

- BERZAGHI 1988, pp. 88-96.
- BERZAGHI 2003, p. 258.
- BERTELLI 2007, pp. 353-354.

VENDITORE DI FRUTTA

Ermanno Stroiffi (Padova 1616 – Venezia 1693)

Olio su tela 137x167

Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 6786)

Il dipinto oggi collocato nella parte terminale del Corridoio di Santa Barbara è stato recentemente riconosciuto come opera del periodo giovanile di Ermanno Stroiffi da Diana Cristante. La tela ha gravitato per diverso tempo nell'orbita di Bernardo Strozzi prima di essere assegnata all'artista padovano d'origini fiamminghe cresciuto nell'orbita dei Padri dell'Oratorio e nella bottega dello Strozzi. Gli esordi dello Stroiffi lo vedono in qualche maniera legato alla città dei Gonzaga: negli anni Cinquanta del Seicento partecipa alla realizzazione del ciclo dell'oratorio di San Filippo Neri presso l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti, dove, tra gli altri, è attivo anche Daniel van den Dijck, trasferitosi a Mantova intorno al 1657. Boschini, inoltre, nella sua *Carta del Navegar Pitoresco* testimonia il suo viaggio di studi in diverse città del centro nord d'Italia (e tra queste Mantova) collocato dalla critica tra il 1645 ed il 1654 (ma svoltosi probabilmente a ridosso della prima data). Appunto agli anni dell'apprendistato risale la creazione del dipinto oggi a Mantova. Si tratta di un dipinto derivato dal prototipo del maestro (Stanley Moss collection, Riverdale on Hudson, N.Y.) mediato – come correttamente ricorda Diana Cristante – dal gusto personale che lo porta a rielaborare le fisionomie. Se, ad esempio, il volto femminile appare ingentilito simile a quello delle *Madonne* dipinte dall'artista padovano, il profilo maschile compare in una serie di opere precedentemente attribuite al maestro e recentemente ricollocate dalla Cristante nel *corpus* dello Stroiffi. La stessa storica dell'arte ha sottolineato, nel suo intervento sul dipinto, come «Il distacco dallo Strozzi si avverte nel modo di rendere le stoffe che, gonfie e croccanti nel prototipo, diventano cadenti e più appiattite nella realizzazione del discepolo». Rispetto all'originale dello Strozzi la pala mantovana appare arricchita dalla presenza ragguardevole di frutta e verdura, quasi a ribadire l'attenzione dell'artista per la natura morta, genere, peraltro, da lui lungamente approfondito nello studio del maestro.

La presenza del dipinto nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 154, relativamente alla “Descrizione di Mobili diversi di ragione della Camera Arciducale”: «Un quadro più piccolo con due meze figure rapresentanti una frutariola con diversi frutti».

Bibliografia:

- MORTARI 1955, p. 331.
- MANNING SUIDA 1985, p. 252, figg. 5-6.
- CRISTANTE 1997, pp. 109-117.
- BERTELLI 2007, pp. 355-356.

ASCENSIONE

Teodoro Ghisi (Mantova 1536-1601), attribuito
 Olio su tela 90x140 (101x152 con cornice)
 Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 655)

La teletta dell'*Ascensione* (unitamente ai dipinti dell'*Adorazione dei pastori* e della *Resurrezione* accostati recentemente ad Ippolito Andreasi ed oggi a Paderno Dugnano, deposito della Pinacoteca di Brera) è quanto sopravvive della decorazione di una cappellina oggi soppressa e un tempo sita in Corte Vecchia. Come rilevato da Renato Berzaghi (BERZAGHI 1998, p. 130) i tre dipinti compaiono nella "Notta (...) de mobili ritrovati nel Apartam.to a tereno che riguarda da una parte la piazza grande di Corte e dal altra il giardino mediante la loggia, e contigua alle stanze ad uso della Cancellaria Arciduciale" e vengono descritti in una «camera superiore (...) che ha la vista sopra la già descritta piazza» (ASSMn, 1713, 10 dicembre). Nonostante questo cenno, che cronologicamente si colloca in un momento immediatamente precedente all'inventario oggetto della pubblicazione, l'ubicazione dell'ambiente non è individuabile con sicurezza tra i vani oggi presenti nei pressi dell'attuale Sala dei Fiumi, anche a causa dei rimaneggiamenti che hanno investito parte degli spazi tra Sette e Ottocento. D'altra parte sempre Berzaghi ha segnalato come nel fondo d'Arco (ASMn, DPA, b. 102) il "Ristretto di tutte le robbe (...) che son restate a Mantova (...)" sembri suggerire un'indicazione perlomeno contraddittoria: tre dipinti, che si identificano con i presenti, compaiono nella "capellina da basso della Ser.ma", citazione che rimanda ad un luogo di culto sito al pian terreno del palazzo. Lo storico dell'arte ha inoltre proposto (BERZAGHI 1985a, p. 52) che l'insieme possa esser stato eseguito originariamente per la cappella della Camera dei Cani, luogo di devozione privata che doveva collocarsi negli spazi compresi tra l'Appartamento Verde e la zona di Santa Croce, immediatamente alle spalle della Sala dei Segni (oggi Sala dello Zodiaco), per la quale venne creato il portalino marmoreo oggi collocato al centro della Sala dei Fiumi ed il cui interno fu decorato, nel secondo decennio del Seicento, con una serie di dipinti di Domenico Fetti raffiguranti *I misteri del Rosario*. La decorazione originaria risalirebbe al ducato di Guglielmo (1550-1587) e si collocherebbe, con maggiore precisione, intorno al 1580 (i documenti dell'epoca raccontano della presenza di un'*Ascensione* e altri dipinti eseguiti secondo "un disegno che è appresso di ms. Hippolito Andreasi"). In questo contesto l'*Ascensione* di Teodoro Ghisi potrebbe esser stata dipinta per sostituire un quadro di ugual soggetto realizzato da Sebastiano Vini, ma ritenuto di qualità inadeguata dai consiglieri di Corte. Da un punto di vista formale appare interessante rilevare quanto la tela, che mostra Cristo mentre sale al cielo attorniato da sei profeti assisi su una corona di nubi, possa essere avvicinata all'esperienza oltremontana. Ghisi fu in Stiria intorno al 1588 ed un rimando immediato è alla volta della cappella da lui affrescata nella chiesa abbaziale di Seckau, in particolare agli angeli musicanti che, posti su gonfie e levigate nubi, attorniano il Padre Eterno nel culmine del cielo. I punti di contatto appaiono qui molteplici: da

alcune “cifre” nel disegno al cangiantismo dei panneggi; certo è che l’esperienza austriaca del pittore mantovano risale, necessariamente, a poco meno di un decennio di distanza dalla realizzazione del ciclo per la cappella guglielmina in Corte Vecchia, ossia proprio nel momento in cui (1580) il duca Guglielmo mise mano alla ristrutturazione degli ambienti prossimi al Giardino Pensile chiedendo, peraltro, al pittore mantovano un dipinto ad olio con un “pianeta” per il soffitto della Sala Nuova (lavoro poi rifiutato dal Ghisi).

Dal 1714 i tre dipinti (l’*Ascensione* e le due pale laterali) furono più volte spostati, perdendo il rapporto di unitarietà del ciclo che comportò, infine, l’invio a Brera nel 1811 delle tele oggi nel Milanese.

Bibliografia:

- OZZOLA 1949, p. 12 e fig. 96 (come Antonio Maria Viani).
- BERZAGHI 1985a, pp. 43-64.
- BERZAGHI 1998, pp. 130 e 159, n. 28.
- BERTELLI 2007, pp. 357-359.

ADORAZIONE DEI PASTORI E RESURREZIONE

Ippolito Andreasi detto l'Andreasino (1548 – 1608), attribuiti
Olio su tela

Adorazione dei pastori 171x85 (185x101 con cornice)

Resurrezione 171x85 (185x101 con cornice)

Paderno Dugnano (Milano), Santa Maria Nascente (sagrestia)
(Deposito della Pinacoteca di Brera – Inv. Nap. 456 e 457 – Inv. Gen. 643 e 644)

Le due tele, recentemente ricollegate all'Andreasino (L'Occaso 2007b, p. 78 n. 100; allo storico dell'arte si deve un'ampia riflessione, ora in corso di stampa, sull'opera dell'Andreasi) dopo esser state per lungo tempo attribuite a Lorenzo Costa il Giovane, formano con l'*Ascensione*, ritenuta opera di Teodoro Ghisi e precedentemente trattata, un unico trittico. Sono già state ricondotte ad un ambiente di culto in Palazzo Ducale da Chiara Tellini Perina (TELLINI PERINA 1998) e tale collocazione appare suffragata dalla notazione dell'Inventario del 1714. Dell'*Adorazione dei pastori* esiste un disegno preparatorio (si veda a questo proposito PESCARMONA 1986), ricondotto a Lorenzo Costa il giovane (ma su tale attribuzione sarà necessario avviare una riflessione), dal 1811 proprietà della Pinacoteca di Brera, e proveniente dalla collezione del cardinale Cesare Monti. Come ricordava Chiara Tellini Perina il disegno (che appare di buona qualità nonostante sia "affaticato" da uno stato di conservazione non ottimale) testimonia l'elevato livello della produzione grafica dell'autore, in particolar modo nell'insistito gioco di lumeggiature. Al contrario la tela, pur ricalcando pedissequamente l'impostazione iconografica del disegno (ma, come vedremo, con qualche piccola licenza), rivela una fattura più "ordinaria". Sempre la studiosa mantovana ravvisava una qualità superiore e una composizione più mossa nella pala raffigurante la *Resurrezione*, dove le figure di soldati all'antica rammentano soluzioni precedenti, quali quelle dei dipinti eseguiti per la basilica palatina di Santa Barbara. Va inoltre rilevato come i due dipinti non siano immemori (sia da un punto di vista compositivo, sia per i giochi luministici) delle pitture ad olio eseguite da Lorenzo Costa il Giovane sulle pareti della cappella del Preziosissimo Sangue nella concattedrale di Sant'Andrea e raffiguranti la *Visita dei pastori* e *L'adorazione dei Magi*.

I dipinti oggi nel Milanese seguirono le vicende di molte altre opere provenienti non solo dal palazzo, quando ad inizio Ottocento (si veda a questo proposito il contributo di Stefano L'Occaso) furono scelti per arricchire la Pinacoteca di Brera. Lo stesso museo, forse non ritenendo le opere di adeguata qualità, optò per il loro deposito presso la chiesa di Santa Maria Nascente di Paderno Dugnano (avvenuto il 22 gennaio 1847) ove sono collocate nella sagrestia; anche alla luce di questa dislocazione impropria sarebbe auspicabile un ritorno delle due tele nel Palazzo Ducale di Mantova. In quest'ottica oltremodo significativa è stata l'esposizione organizzata dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Mantova in occasione della VII settimana della cultura e protrattasi fino alla fine del giugno 2005: nella prima Sala dell'Alcova in Corte Vecchia sono state temporanea-

mente esposte le due tele provenienti da Paderno Dugnano, ricomponendo dopo quasi duecento anni il ciclo formato anche dal dipinto rimasto in Palazzo Ducale, l'*Ascensione*. L'occasione è stata importante anche per un confronto diretto tra le opere: se l'*Ascensione* ha rivelato una maggiore monumentalità d'impianto rispetto agli altri due dipinti, una maggiore libertà nelle movenze e nel disegno dei panneggi, dai cangiantismi più accesi, risulta comunque evidente il comune sostrato culturale alla base del trittico. Alcune divergenze sono comunque visibili tra le opere: le pale laterali rivelano cangiantismi meno intensi e panneggi forse più "lenti" e in genere l'intera composizione più "bloccata", calligrafica, meno aperta ad un ampio respiro. Le due tele di Paderno Dugnano appaiono certamente offuscate da un consistente strato di vernici ingiallite, e ad esame diretto a distanza ravvicinata le opere denunciano piccole ma numerose cadute di colore. Curioso appare il confronto dell'*Adorazione dei pastori* con il disegno di Brera: come già notato da Pescarmona (1986) appaiono alcune leggere differenze tra il foglio ed il dipinto. Non compare nella tela, ad esempio, l'angelo reggicroce nel cielo della composizione, mentre un più decoroso agnello (che retto da un pastore si affaccia alla greppia di Gesù bambino) ha sostituito un capretto. E ancora: l'elegante levriero in primo piano è stato surrogato con un più simpatico (ed assai meno costesco, come mi ricorda Renato Berzaghi) ma anonimo cagnetto (ritratto di qualche "fido favorito" di corte?). Un accorto restauro sarebbe significativo anche per confermare l'attribuzione all'Andreasino. A questo proposito giovi rammentare come una prima riflessione intorno alla paternità delle pale laterali si riscontra in BERZAGHI 2005, p. 181. In questo contesto lo storico dell'arte denotava la somiglianza tra il paesaggio che caratterizza la *Resurrezione* e quello che si sviluppa alle spalle della *Madonna Assunta con la beata Osanna Andreasi*, opera dell'Andreasino proveniente dalla chiesa di Carbonara di Po. Anche in quest'ultimo dipinto emergono contemporaneamente spunti palesemente riconducibili a Ippolito Andreasi, ma anche elementi di chiara derivazione costesca, fonte di aggiornamento nella pittura mantovana *post* giuliesca. In quest'ottica i dipinti si dovrebbero collocare intorno alla seconda metà dell'ottavo decennio del Cinquecento, contestualmente all'arredo della cappellina voluta da Guglielmo Gonzaga.

La presenza dei dipinti nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 153, relativamente alla "Descrizione di Mobili diversi di ragione della Camera Arciduciale": «Due quadri alti in piede; uno rappresentante la Natività, l'altro la Resurrezione del Signore».

Bibliografia:

- PESCARMONA 1986, pp. 113-115.
- PESCARMONA 1989, pp. 402-403.
- TELLINI PERINA 1998, p. 120.
- BERZAGHI 2002, p. 564, n. 44.
- BERZAGHI 2005, p. 181.
- BERTELLI 2007, pp. 360-362.
- L'OCCASO 2007b, p. 78 n. 100.

BATTAGLIA NOTTURNA SUL PO A BORGOFORTE

Lorenzo Costa il Giovane (1537 – 1583)?

Olio su tela 400x720 circa (il dipinto, perduto)

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce di gessetto nero, quadrettato in gessetto nero 261x532 mm (il disegno preparatorio, Londra, British Museum, Department of Printings and Gravings, n. 1946-7-13-525)

Il dipinto, che allo stato attuale delle ricerche non pare sopravvissuto, apparteneva all'insieme di opere necessarie per la *renovatio* pittorica dell'Addizione Guglielmina avvenuta tra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento. In breve la Sala di Manto e buona parte degli ambienti edificati verso il Lago Inferiore furono arricchiti con mirabili soffitti lignei ed adeguate decorazioni a stucco e pittoriche. Lorenzo Costa il Giovane si rivela una delle personalità più attive in questi spazi. Nel pieno dell'età di Guglielmo l'articolazione della reggia gonzaghesca vede, dopo l'elevazione della basilica palatina di Santa Barbara, un intenso programma di sviluppo mirato alla celebrazione della città e della famiglia ducale. In questo contesto si inserisce la decorazione della Sala dei Capitani, dove trovava luogo anche l'ampia tela che decorava "la facciata d'ingresso". Se del dipinto ai nostri giorni sembra se ne siano perdute le tracce, la critica da tempo ha individuato quello che pare essere il disegno preparatorio. La composizione (che peraltro è quadrettata) appare fresca e dinamica: da destra (sullo sfondo compare il castello della località rivierasca, oggi demolito ma sicuramente attentamente riprodotto se chiaramente riconosciuto nelle carte d'archivio) si muovono le truppe mantovane. I cavalieri, che ostentano l'antico stemma gonzaghesco a fasce, si avventano sui legni che, approdati, stanno sbarcando le truppe nemiche. Come ha giustamente ricordato Chiara Tellini Perina «Lorenzo Costa il Giovane [...] mostra di risentire, nella dinamica luministica dei bagliori delle armi e degli incendi, dell'insegnamento di Tintoretto, presente con i *Fasti gonzagheschi* (ora a Monaco, Alte Pinakothek), terminati nel 1580, in ambienti contigui alla Sala dei Capitani». Costa dimostra qui senza dubbio la sua abilità compositiva e l'attenzione per l'antico. Riferimenti pregnanti potrebbero essere inoltre quelli con le pale monumentali di Santa Barbara e, per quanto riguarda il notturno, con il *Martirio di San Lorenzo* nel santuario della Beata Vergine delle Grazie. L'episodio rappresentato appare individuato nello scontro avvenuto nel 1368 tra i Gonzaga e le truppe di Bernabò Visconti. Rafforza tale identificazione anche il rapporto dimensionale del disegno, che collocherebbe l'opera in uno dei lati corti della sala, e il fatto che tale scontro sarebbe avvenuto all'epoca di Guido Gonzaga (1360-1369), il cui busto si presenta a sinistra nella parete con il camino (cfr. BERZAGHI 2002). Appare quantomeno curioso, però, come lo scontro celebrato nel dipinto in questione non si rivelò a favore dei Gonzaga e anche la pace successiva con Visconti e Scaligeri fu in effetti ambigua e capace di scontentare tutte le parti. Per quanto riguarda il posizionamento del dipinto nella sala e le vicende che portarono alla sua alienazione a Milano nel 1853 si rimanda al contributo di Stefano L'Occaso.

La presenza dei dipinti nell'inventario del 1714 è ricordata a pagina 104, relativamente alla "Sala dei Giganti" all'interno dello "Stato dell'Appartamento Reggio di Castello": «Quadro grande che occupa tutta la facciata dell'ingresso di detta sala rappresentante una battaglia noturna sul Po a Borgoforte».

Bibliografia:

- TELLINI PERINA 1998, pp. 108-127.
- BERZAGHI 2002, pp. 552-553 e scheda 202.2, p. 612 (con bibliografia completa).
- BERTELLI 2007, pp. 363-364.

LA CADUTA DI ICARO

Luca da Faenza?

Olio su tela

Mantova, Palazzo Ducale

Penna e inchiostro bruno, matita bruna con lumeggiature di bianco su schizzo a carboncino nero, in due fogli riuniti al centro in verticale, bordo sinistro irregolarmente tagliato, 405x573 mm

Parigi, Louvre (inv. 3499)

Come ricorda Berzaghi nella fondamentale scheda stilata per il catalogo della mostra di Giulio Romano, la tela venne ritrovata nei depositi di Palazzo Ducale e collocata nella sua sede nel 1928 da Clinio Cottafavi. Il dipinto giuliesco, perfettamente inserito nella complessa struttura lignea del soffitto, svela così l'imprecisione di Vasari, il quale, nelle *Vite*, descrive l'ambiente di Palazzo Ducale inserendolo però nella illustrazione di Palazzo Te, lasciando pertanto dietro di sé una lunga scia di speculazioni intorno all'esatto significato della narrazione. La tela si data intorno al 1536, nello stesso periodo nel quale l'artista stava attendendo all'esecuzione della parete sud della vicina Sala di Troia. In tempi relativamente recenti è stata riconosciuta la relazione tra il dipinto al Ducale e il disegno giuliesco (peraltro già appartenuto allo stesso Vasari) oggi conservato al Louvre. Vale la pena di rammentare, inoltre, come nell'inventario del 1714 vengano individuati i dipinti giulieschi raffiguranti i cavalli. Tele, pertanto, disperse successivamente a tale data e delle quali non pare rimanere memoria se non (in accordo con quanto affermato da Hartt) in due disegni di cavalli conservati al Museo Nazionale di Stoccolma, che ben si adattano per il taglio di inquadratura compatibile con le proporzioni degli incavi alle pareti e per le fantasiose bardature. Queste ultime troverebbero riferimento, secondo Berzaghi, nelle elaborate cornici in stucco ed avrebbero testimonianza nei documenti.

La presenza del dipinto nell'inventario del 1714 emerge a pagina 115, nel complesso della descrizione dello «Stato dell'Appartamento dei Cavalli» relativamente alla «Sala dei cavalli»: «Un sotto un su in tela con varie figure». Allo stesso luogo si legge il riferimento ai dipinti con i cavalli: «Nove pezzi di quadri di tela con dipinto sopra vari cavalli superiormente all'intorno di detta sala».

Bibliografia:

- BERZAGHI 1989b, pp. 394-395 (con bibliografia).
- BERTELLI 2007, pp. 365-366.

MARTA RIMPROVERA MARIA MADDALENA PER LA SUA VANITÀ

Guido Cagnacci (1601 – 1663)

Olio su tela 229,4x265,5

Pasadena (California, Usa), Norton Simon Museum

Firmato in basso a destra: GVIDVS C[A]GNACCIU[S] [I]NVENTOR

Il dipinto, di importanti dimensioni e di elevata qualità, ha visto ricostruita in tempi recenti la propria storia da parte di Gabriello Milantoni. Dipinta dall'artista di Santarcangelo di Romagna durante il soggiorno viennese, l'opera coincide, secondo lo storico dell'arte, con la "S. Maria Maddalena pentita, con quattro figure intire con li piedi" promessa all'imperatore Leopoldo I. D'altra parte non vanno dimenticati gli stretti legami familiari intessuti in quegli anni tra la casa d'Asburgo e i Gonzaga Nevers: Isabella Clara d'Austria aveva, infatti, sposato nel 1649 Carlo II Gonzaga, mentre la sorella del duca, Eleonora, nel 1651 divenne la terza moglie di Ferdinando III d'Asburgo (che a sua volta aveva sposato in prime nozze Maria Anna di Spagna, madre dell'imperatore Leopoldo II). Il quadro venne, nel volger di brevissimo tempo, acquisito da Carlo II Gonzaga che lo collocò nella villa della Favorita, dove è presente nell'inventario del 1665 (steso alla morte del nono duca di Mantova). La tela fu quindi portata in Palazzo Ducale, dove è testimoniata nel 1706, e successivamente spedita a Venezia con le proprietà di Ferdinando Carlo. Il dipinto appare, infine, nell'inventario del palazzo di Santa Sofia in Padova, ultima dimora del duca, stilato nel 1709 (valga per tutti: MERONI 1976, p. 57). Insieme ad altre opere d'arte appartenute al decimo e ultimo duca di Mantova (comprese in una lista risalente al 1711) il dipinto fu inviato in Inghilterra, dove riapparì nel 1809 a Bulstrode House.

Dopo alcuni passaggi di proprietà (un'accorta ricostruzione è in EIDELBERG-ROWLANDS 1994) la tela fu esitata dalla casa d'aste Christie's di Londra l'11 dicembre 1981 (lotto 52) giungendo, infine, all'attuale collocazione. Del dipinto venne tratta una copia, citata nell'inventario del 1714, affidata alla partenza dell'ultimo duca a Carlo Viola e successivamente giunta, con grande probabilità, ai Gonzaga di Novellara: Stefano L'Occaso, infatti, la riconosce in una buona copia da Cagnacci, realizzata alla fine del Seicento, oggi in collezione privata (ma proveniente da Mantova) e pubblicata da Pasini (*Seicento inquieto* 2004, p. 256).

Il dipinto si rivela impostato scenograficamente, con un uso accorto e teatrale delle luci e delle ombre, degli scorci e delle posture, spunti certamente debitori non solo alla tradizione romagnola ma capaci di rivelare sguardi all'arte veneta e del nord europeo. A terra, seminuda, attorno a sé sparse gioie e preziosi tessuti, è la Maddalena, confortata e consigliata da Marta. Alle loro spalle, nello scorcio della porta aperta verso una terrazza luminosa, sono due figure piangenti che paiono in atto di lasciare la stanza. Campeggia al centro della tela, morbidamente illuminato dalla finestra ed esaltato dalla diffusa penombra dell'ambiente, l'arcangelo Michele, pronto a percuotere e scacciare il demone, presenza fluttuante che pare dirigersi verso l'apertura della parete.

La tela appare, curiosamente, ambientata in un'architettura per certi versi simile a quella della Favorita progettata da Nicolò Sebregondi: si

veda, ad esempio, lo scorcio (invero presentante qualche debolezza) sull'altana, dove una balaustrata contiene una colonna in marmo (la radiografia della tela mostra in suo luogo un pilastro successivamente nascosto e riplasmato dall'artista). Il profondo studio condotto da Milantoni sul dipinto non lascia spazio ad incertezze: nell'oscurità, alla base della parete, s'intravedono un tappeto di disegno fiammingo e due cuscini in broccato con nappe di seta; in primo piano si spargono, tra le figure, gioie e abiti di grande valore. Il riferimento al soggetto corre alle diverse fonti medievali narranti la vita mondana della Maddalena, ma ancor più, come sottolineato da Milantoni, all'azione drammatica *La Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini edita a Milano nel 1652. Numerosi particolari del dipinto rimandano, infatti, alla composizione letteraria: oltremodo significativa appare la presenza, nel testo di Andreini, di tre cameriere (Aurora, Rosa e Stella) che si disperano alla conversione della Maddalena. Ebbene, le radiografie rivelano una terza figura, oltre alle due sullo sfondo, posta tra Maddalena e Marta, probabilmente soppressa dall'artista per ragioni compositive. E ancora: presente nella finzione letteraria e, contemporaneamente nel dipinto, è l'arcangelo Michele, nell'opera del Cagnacci colto nell'atto di scacciare il demonio (in origine pensato in piedi sotto la finestra e non fluttuante), la cui presenza pare essere l'unica licenza alla rappresentazione dell'Andreini.

Del dipinto (o, meglio, della copia di grandi dimensioni, assai probabilmente eseguita a Mantova) compare menzione nell'inventario del 1714 a pagina 153, nella «Descrizione di mobili diversi di ragione della Camera arciduciale»: «Un quadro grande con Santa Maria Maddalena la penitente e altre figure, copia del originale del Cagnaci, con sua cornice e diversi intaglia dorati».

Bibliografia:

- MERONI 1976, pp. 48, 50, 57, 72.
- PASINI 1986, pp. 285-286, n. e fig. 71.
- *Masterpieces* 1989, p. 45.
- MILANTONI 1992, pp. 92-93, 94 note 44-45, figure sulle pp. 100-101.
- MILANTONI 1993, pp. 166-169.
- MORSELLI 1993, pp. 188-194.
- EIDELBERG-ROWLANDS 1994, pp. 216-217.
- *Seicento inquieto* 2004, p. 256.
- BERTELLI 2007, pp. 367-369.

GLOBI TERRESTRI E CELESTI

Il museo eclettico dei Gonzaga non poteva non considerare le importanti scoperte scientifiche e geografiche che, dal limitare del Medioevo, avevano rivoluzionato la percezione del mondo e dello spazio. Tra le numerose testimonianze mantovane di questo nuovo sentire sono senz'altro da rammentare alcuni dei globi – terrestri e celesti – ora conservati nella Biblioteca Teresiana di Mantova e che possono aver riscontro con quelli citati negli inventari di Palazzo Ducale. Una schedatura scientifica di questi mappamondi ha avuto luogo solo in tempi recenti (fondamentale il contributo di Silvino Salgaro). Si tratta di quattro coppie di globi (ognuna composta da una sfera terrestre ed una celeste) seicenteschi dovuti a Mathias Greuter (Strasburgo 1556 – Roma 1638) e a Vincenzo Maria Coronelli (Venezia 1650-1718). Dei mappamondi oggi conservati nella Biblioteca Teresiana non appare certa la provenienza; sicuramente plausibile è una precedente collocazione di almeno parte di questi presso l'Archivio Storico Gonzaga (cfr. FIORINI 1899) all'epoca conservato negli ambienti di Palazzo Ducale. L'inventario del 1714 ricorda la presenza di almeno sei “mapamondi” nella “Descrizione di mobili diversi di ragione della Camera arciducalciale”; la “Nota delle robbe” già del duca Ferdinando Carlo e affidate a privati segnala presso Giuseppe Bosio, già bibliotecario ducale, due globi “piccioli e rotti”; l'elenco delle “robbe” ducali recuperate dal conte di Castelbarco e riportate in Corte rivela inoltre “Sei mapamondi grandi coperti di tela” già presso i padri Gesuiti. Non appare impossibile che, come nel caso di alcuni esemplari del museo naturalistico dei Gonzaga, anche alcuni dei globi oggi alla Teresiana siano in realtà quelli già di proprietà ducale, passati poi nelle raccolte del Ginnasio Pacifico dei Gesuiti e, una volta soppresso l'ordine (1777), al Regio Liceo di Mantova, poi Liceo-Ginnasio “Virgilio” e infine all'attuale proprietà. Più complessa pare essere l'identificazione dei mappamondi: i sei globi consegnati ai Gesuiti tornarono ben presto tra le pareti del Palazzo Ducale e, come ricorda L'Occaso nel suo contributo, i quattro maggiori furono affidati nel 1838 ai padri Minori Osservanti di San Francesco. Furono i due più piccoli, pertanto, a passare al Regio Ginnasio e, successivamente, alla Biblioteca Teresiana. Secondo una tradizione attestata (FIORINI 1899, p. 344, SALGARO 1996, pp. 136, n. 3) si tratterebbe della coppia coronelliana del 1693. Problematico si rivela individuare con certezza la provenienza dei globi più piccoli, ossia della coppia coronelliana del 1696 e dei quattro mappamondi Greuter. Dei globi si propone un'essenziale schedatura rimandando per maggiori approfondimenti allo studio di Salgaro.

- Mathias Greuter

- Globo terrestre, 1632
- Stampa a bulino applicata su cartongesso
- cm. 50 ca. di diametro
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

Il globo è sorretto da quattro sobrie colonnine, sulle quali poggia il piano dell'equatore, e a loro volta congiunte in basso da due assicelle incrociate che reggono un piano circolare di circa 40 cm di diametro su cui è infisso il meridiano celeste in ottone. Salgaro, nella sua esauriente descrizione, nota, riferendosi in particolar alle iscrizioni, l'affinità con le opere di Blaeuw, dalle quali Greuter si allontana non tracciando, ad esempio, le linee lossodromiche e migliorando la definizione. Il globo, che si avvale della proiezione Mercatore, è firmato in una cornice, contenente la lettera al lettore, posta sotto il Tropico del Capricorno tra i 180° ed i 210° di longitudine Est: «*Matthaeus Greuter auctor. Anno MDCXXXII*». Nella toponomastica compaiono lingue diverse: in latino sono solitamente i toponimi dei mari, dei fiumi e delle regioni, viceversa città e località recentemente scoperte o fondate hanno dizione spagnola, portoghese o indigena. Sono presenti anche alcune rose dei venti: Da notare il palese errore che ha portato Greuter a segnare solo 350° di longitudine. Il globo di Mantova è privo del meridiano celeste e tocca quindi sull'equatore con la fascia centrale che si è parzialmente deteriorata; illeggibile a tratti è il piano in legno.

- Globo celeste, 1636
- Stampa a bulino applicata su cartongesso
- cm. 50 ca. di diametro
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

Il globo celeste, strutturalmente identico a quello terrestre, riporta nel medaglione presso il circolo polare la datazione cronica e topica: «*Romae, 1636, M. Greuter exc. permissu superior.*» Sempre all'interno della stessa cartella l'autore dichiara di riferirsi alle osservazioni svolte dall'astronomo danese Tycho Brahe (1546-1601) integrate dagli studi relativi all'emisfero Sud svolti dal navigatore Pietro Theodorico. Anche in questo globo Greuter segue abbastanza fedelmente il modello di Blaeuw (nella legenda riportato "Janson" come autore della fonte, ma probabilmente non coglie che sotto i due nomi si cela la medesima identità), mentre se ne discosta per la disposizione delle stelle australi ed in alcune legende. I nomi delle costellazioni appaiono in latino e talora in arabo. La conservazione appare migliore di quella del globo terrestre.

- Globo terrestre e globo celeste, 1696
- Stampa applicata su cartongesso
- cm. 50 ca. di diametro
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

La seconda coppia di globi Greuter, stampata a Roma nel 1695, risulta pressoché identica a quella più antica. A differenziare le due edizioni, tirate a sessant'anni di distanza, sono solo piccole omissioni: manca, ad esempio, la parte finale della lettera al lettore riportante l'anno di edizione ed il privilegio della stampa. In questa tiratura tale testo è stato sostituito da una nuova scritta. Il globo terrestre rivela un apparato decorativo costituito da animali, mostri marini e navi. Le due opere appaiono comunque ben conservate e montano supporti identici a quelli della coppia più antica: Salgaro avanza l'ipotesi che quelli risalenti al 1636 siano stati successivamente rimontati sui supporti dell'edizione del 1696.

• Vincenzo Maria Coronelli

- Globo terrestre, 1693
- Stampa applicata su cartongesso
- cm. 108 ca. di diametro (3 piedi e mezzo)
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

La struttura portante consiste in un piedistallo ottagonale in legno che si rastrema piramidalmente verso l'alto, convergendo a sostenere il ceppo sul quale è infisso il meridiano celeste, in legno, e dal quale si dipartono i quattro bracci portanti (realizzati con un quarto cerchio di ferro battuto). Il piano in legno ottagonale reca la partizione in gradi, i segni zodiacali e la rosa dei venti. Il globo riporta cinque cartigli decorati, tra i quali spicca quello col ritratto del doge Francesco Morosini, al quale è dedicato, e quello con il ritratto dell'autore. Come ha notato Salgaro studiando le iscrizioni, nonostante compaia la data MDCLXXXVIII, il fatto che questo mappamondo sia accompagnato dal globo celeste, strutturalmente identico ma risalente al 1693, spingerebbe a quest'edizione più tarda anche questo planisfero. Il globo è costruito con 12 fusi e presenta numerose iscrizioni, scene di vita quotidiana, costumi dei popoli locali, animali, relazioni commerciali, scene di caccia. L'impiego, alla base dell'opera, di numerose carte di altri autori, comporta la presenza di alcuni errori, quali quello riguardante la California (raffigurata come un'isola) o riportando terre inesistenti (l'isola di Frislanda). Ulteriori indicazioni riguardano i percorsi seguiti da viaggiatori, tracciati con linee affiancate da didascalie.

- Globo celeste, 1693
- Stampa applicata su cartongesso
- cm. 108 ca. di diametro (3 piedi e mezzo)
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

Appare omogeneo a quello terrestre, insieme al quale era commercializzato. Si rivela assai più sobrio nella presenza delle didascalie; i cartigli sono sostituiti da medaglioni, comprendenti la dedica al doge Francesco Morosini e il saluto al lettore. La presenza poi del riferimento all'*Epitome cosmografica* (Venezia 1692) conferma la datazione all'edizione del 1693 e, per affinità, concorre a datare anche il globo terrestre. Riporta 83 costellazioni, indicate in italiano e latino, spesso anche in greco e arabo. Anche le stelle talvolta sono segnate col nome proprio ed indicate con un numero romano riferentesi ad una tabella delle grandezze (alla quale si aggiunge quella delle nebulose). Sono infine evidenziate anche alcune comete, riportanti il nome dell'astronomo che le ha scoperte e data di avvistamento.

- Globo terrestre e globo celeste, 1696
- Stampa applicata su cartongesso
- cm. 48 ca. di diametro (1 piede e mezzo)
- Mantova, Biblioteca Comunale, seconda sala teresiana

Idue globi del 1696 appaiono sorretti ciascuno da una statua lignea di Atlante. Furono realizzati a Londra con la dedica a Guglielmo III re di Gran Bretagna. D'altra parte Coronelli aveva intuito che la sua edizione precedente, estremamente lussuosa, aveva un mercato assai limitato anche nei confronti delle edizioni più tarde (ed assai più imprecise) di Greuter. Per questo motivo decise di pubblicare una serie di globi di dimensioni più ridotte ma assai più accessibili. Sul globo terrestre compare il medaglione con la dedica e datazione; assai ridotte appaiono le legende e le scritte in genere rispetto ai globi di maggiori dimensioni. Praticamente scomparsi sono i cartigli (tutti tranne uno), sostituiti da scene di vario genere. Il globo celeste nella configurazione grafica appare assai più vicino a quelli da 3 piedi e mezzo che non quello terrestre: Poche sono, infatti, le varianti, sostanzialmente limitate alle didascalie.

I mappamondi qui sopra citati ed oggi potrebbero essere individuati, nell'inventario del 1714, a pagina 152, nella «Descrizione di mobili diversi di ragione della Camera arciducale»: «Sei mapamondi con suoi tellari e piedestalli, quattro grandi e due piccoli coperti; quattro grandi di tela usata».

Bibliografia:

- FIORINI 1899, p. 344
- SALGARO 1996, n. 7, pp. 119-138 (con bibliografia precedente).
- GUERRA 2001, p. 37.

LA GROTTA E LO STUDIOLO DI ISABELLA
IN DUE VEDUTE OTTOCENTESCHE DI JOHANSSON

Aron Johansson, architetto (Ryssby, Småland 11 gennaio 1860 –
Stockolm 2 aprile 1936)

Datati: 26 novembre 1886 (la veduta della Grotta)

Mantova, collezione Auro Bulbarelli

(già collezione Domenico Scarpari Forattini)

acquerello su carta, mm. 160x125

VEDUTA DELLA GROTTA

- Al *recto*: «GABINETTO D. ISAB. D'ESTE. / MANTOVA 26:11:86. AR. J.N.»

- Al *verso*: «Domenico Scarpari Forattini» (timbro in cartella)
«Aron Johansson architetto / Svezia / 26 novembre
1886» (manoscritto)

VEDUTA DELLO STUDIOLO

- Al *verso*: «Domenico Scarpari Forattini» (timbro in cartella)

Due vedute ottocentesche (ricordate in AGOSTI 1992, p. 26, n. 29, ma non pubblicate, e solo recentemente inserite in BROWN 2005, il quale si è avvalso della nostra segnalazione per sciogliere la sigla che appare al *recto* della *Veduta della Grotta*) mai adeguatamente studiate appaiono testimonianze importanti per comprendere la sistemazione degli arredi all'interno della Grotta e dello Studiolo di Isabella d'Este prima dello spostamento dall'appartamento del Paradiso in Corte Vecchia. I due acquarelli sono appartenuti, come confermano i timbri in cartella, alla ricca collezione di Domenico Scarpari Forattini, oggi divisa in altre collezioni mantovane (giovi inoltre rammentare la citazione dell'Ozzola secondo il quale nel 1921 Virgilio Scarpari Forattini donò a Palazzo Ducale i *Paesaggi* di Giuseppe Zais, tuttora conservati nella collezione del Palazzo). I due Gabinetti appaiono ancora all'interno dei camerini detti delle Duchesse e delle Ramate, nell'aspetto verosimilmente conferito grazie agli interventi svolti tra l'epoca di Carlo I e quella di Carlo II. Si notino, ad esempio, le lesene decorate che suddividono il basamento ligneo dello Studiolo, probabilmente dovute a Carlo I. "Pilastrini" lignei, questi, che, come ricordava Agosti, «...sono stati ritrovati da Isabella Marelli in un magazzino del Palazzo Ducale». In effetti tali elementi furono rimossi durante la ricostruzione in Corte Vecchia e tuttora giacciono in attesa di recupero nei depositi del Palazzo. Significativa è la disposizione dei dipinti: negli spazi già occupati dalle celebri tele isabelliane si riconoscono i quadri con le *Storie di Troia* ed il *Cardinale* dei quali abbiamo già trattato, oggi collocati nel Corridoio di Santa Barbara. Come confermato dalla foto Alinari 18785 (ricordata da Agosti) la grande tela posta sull'accesso dal corridoio è quella ricordata dall'Ozzola come *L'apoteosi di Achille* (OZZOLA 1949, n. 151, fig. 170), mentre, immediatamente alla sua destra, è riconoscibile *La disputa per le armi di Achille* (OZZOLA 1949, n. 148, fig. 171), seguita dal *Ritratto di Cardinale*. Si noti nell'acquerello un piccolo errore del pittore-archi-

tetto che ha eliminato il basamento dalla prima lesena sulla destra, immediatamente oltre il portalino che immette nella Grotta, mentre appare fondamentale ricordare come la cornice che si sviluppava al di sopra del basamento ligneo dello Studiolo (e che quindi correva appena al di sotto dei dipinti) era a quel tempo allineata con il coronamento del portalino d'ingresso (oggi, invece, svettante al di sopra della cornice), permettendo il perfetto inserimento della tela soprastante. Se il piccolo studio dedicato allo Studiolo appare preso dall'identica posizione della foto Alinari, diversa è l'angolazione dalla quale è tolta la veduta della Grotta. L'acquarello è, infatti, perfettamente centrale; al contrario la foto Alinari 18786 e la foto Premi riportata nell'*Album del Palazzo Ducale di Mantova* (s.d. ma voluto dalla "Società per il Palazzo Ducale di Mantova", a quel tempo costituita in Comitato, nel 1904 per attingere fondi per il restauro della reggia gonzaghesca) dedicano maggiore attenzione al portalino marmoreo. Anche qui è riconoscibile, nel lato corto dell'ambiente, uno dei dipinti dell'antico corredo neveriano.

Particolarmente attenta l'esecuzione, pulita, essenziale, luminosa, orchestrata secondo un uso certamente accorto della tecnica. I due acquarelli si rivelano come rarissima testimonianza della sistemazione degli ambienti isabelliani come concepiti e riallestiti in epoca neveriana e prima del restauro e della ricollocazione negli antichi vani di Corte Vecchia.

Circa l'identità dell'artista (ricordato come architetto ed acquerellista) si rimanda a SAUR 2003, p. 547 (maggiori notizie si ricavano dal volume XIX, p. 70 del Thieme-Becker).

Pregnante, infine, il confronto tra queste opere e l'acquerello di Ragnar Östberg che presentiamo qui di séguito.

Grotta e Studiolo nell'inventario del 1714 sono ricordati alle pagine 80 e 81, nel complesso della descrizione dello «Stato dell'Appartamento nominato del Paradiso». Per quanto riguarda gli arredi allora presenti, il "Gabinetto dorato" presentava «Sette quadri in tela con favole diverse di Venere, Vulcano, Marte, Mercurio e di Enea, con Anchise che fugie dall'incendio di Troia, incastrati superiormente a dette scancie, fra colonnette indorate». A sua volta il "Primo Camerino contiguo al detto indorato" vedeva una decorazione composta da un «freggio in tela superiormente all'intorno con Giunone, Venere e Marte».

Bibliografia:

- AGOSTI 1992, p. 26, n. 29.
- BROWN 2005, pp. 29 e 31.
- BERTELLI 2007, pp. 370-373.

LO STUDIOLO DI ISABELLA
IN UNA VEDUTA OTTOCENTESCA DI ÖSTBERG

Ragnar Östberg, (1866 – 1945)
Datato 1898
acquerello su carta

La presente veduta dello Studiolo di Isabella è stata resa nota in MANGONE 2002 (ringrazio Paolo Carpeggiani per la segnalazione e Fabio Mangone per i cortesi suggerimenti) e risulta un felice termine di paragone per i due acquerelli inediti in collezione privata mantovana come pure per comprendere la disposizione degli arredi nello spazio. Il dipinto, realizzato una dozzina d'anni dopo quelli mantovani, appare più attento ai particolari minuti: si notino, ad esempio, le decorazioni sulle specchiature comprese tra le lesene dell'alto basamento. Il pregio dell'acquerello è, inoltre, quello di illustrare la parete dello Studiolo affrontata a quella ritratta nel dipinto di Johansson. Si noti la tela di fondo, sopra l'accesso all'ambiente, con l'*Incoronazione di Achille*, descritta qui nella metà sinistra, quasi a completare quanto tratteggiato nel dipinto di collezione mantovana. Fondamentale è l'accento ai due dipinti affiancati sul lato lungo: si riconoscono chiaramente, partendo dall'estremità sinistra, *Venere che chiede le armi a Vulcano* (*Teti chiede le armi per Achille*) e *Achille riconosciuto tra le ancelle*. La descrizione conferma, pertanto, la disposizione delle tele all'interno dell'ambiente secondo l'ipotesi avanzata in base alla narrazione degli eventi e alle dimensioni delle opere stesse. Ragnar Östberg è una figura di spicco tra gli studiosi-viaggiatori nordici che giungono in Italia. Il suo itinerario triennale (1896-1899) lo vide presente in Italia tra il febbraio 1897 ed il febbraio 1898. Östberg si portò quindi in Grecia, dove rimase per solo un mese, ritornando quindi in Italia settentrionale per passare le Alpi. Proprio in questo ultimo periodo ebbe probabilmente l'occasione di realizzare l'acquerello qui presentato. L'esperienza italiana ebbe, come d'altra parte per molti dei viaggiatori del tempo, importanti influssi sulla successiva opera dell'architetto.

Bibliografia:

- MANGONE 2002, p. 68.
- BERTELLI 2007, pp. 374-375.

LA GROTTA DI ISABELLA
IN UNA VEDUTA OTTOCENTESCA DI JOHANSSON

Aron Johansson, architetto (Ryssby, Småland 11 gennaio 1860 –
Stockolm 2 aprile 1936)
Novembre 1886 (?)
acquerello su carta, 329x181 mm.
Mantova, Palazzo Ducale (Inv. St. 118699)

Questa veduta della Grotta di Isabella è una recente acquisizione al mondo degli studi. Rimasto fino alla primavera 2008 in una collezione privata di Mantova, il dipinto è stato acquisito dalla Società per il Palazzo Ducale di Mantova e donato alla Soprintendenza durante l'assemblea annuale dell'associazione, tenuta il 19 aprile dello stesso anno nell'atrio degli Arcieri. L'opera è stata individuata e fatta acquistare dagli storici dell'arte Stefano L'Occaso e Paolo Bertelli; fondamentale, inoltre, è stata per la buona riuscita dell'operazione la disponibilità di Bruno Garilli. L'acquerello è stato poi consegnato al Soprintendente Filippo Trevisani. Dal *ductus* si può legare senza troppi dubbi la carta all'opera di Aron Johansson, che risulta attivo a Mantova nel novembre del 1886 e del quale sono noti i due acquerelli, sempre relativi agli ambienti isabelliani, precedentemente presentati (a questo proposito si osservi che il tratto qui è più libero e meno calligrafico rispetto all'omologa veduta della *Grotta*, certamente più simile a quello che caratterizza lo *Studiolo*). Il foglio ha un taglio verticale, l'impaginazione si limita alla parete di fondo della Grotta di Isabella, partendo dalla volta a schifo in legno dorato (al centro dello spicchio del lato breve privo della finestra è ben visibile la targa con l'impresa delle pause), scendendo lungo la parete (dove si notano le tele con *Giunone* e con il *Puttino che tira una tenda svelando Apollo (?) con una figura femminile*), fino a comprendere la *boiserie* della parte inferiore, con i tre sportellini degli armadi sui quali sono appena alluse le tarsie lignee. Al *verso* dell'acquerello è stata posta, in matita, una scritta a memoria della donazione.

Bibliografia:

- BERTELLI 2008

LO STUDIOLO DI ISABELLA
IN UNA VEDUTA OTTOCENTESCA DI NASH

Joseph Nash (Great Marlow, Buckinghamshire 1808 – London 1878)
acquerello su carta, 380x495 mm.

La presente veduta dello Studiolo di Isabella è passata recentemente sul mercato australiano (Sotheby's Melbourne, asta LAU0696, 28 novembre 2005, lotto 196, aggiudicato per 1440 dollari australiani), appare preziosa non soltanto per la qualità pittorica, ma proprio in quanto capace di completare la ricostruzione dell'ambiente rinascimentale soprattutto se posta in sinossi con le illustrazioni precedenti. Lo spazio è attentamente descritto, con minuzia calligrafica e colori caldi. Curiosa è la scena raffigurata: in uno Studiolo che si immagina assai più largo di quanto effettivamente non sia, sono collocati alcuni mobili, e in particolare un lungo tavolo, posto quasi al centro. Su questo diverse suppellettili, tra le quali una grande cornice in argento. Sorprende quanto l'ambiente sia (diversamente dagli acquerelli precedentemente descritti) animato: innanzi al tavolo, seduta, una figura femminile in abito bianco e serico (la celeberrima marchesa di Mantova, evidentemente), che stringe a sé un bambino mentre si rivolge ad un nobile signore (il marchese Francesco II, plausibilmente), munito di spadino al fianco e piuma sul cappello. Una serva, velata, è alle loro spalle, mentre un paggio, al centro della scena, si muove verso il gruppo principale portando quello che parrebbe essere un vassoio con un calice ed un'alzatina da tavola. Sulla sinistra, poi, una credenza, appoggiata alla parete e sormontata da alcuni piatti, mentre sullo sfondo sembra potersi intuire un altareo portatile, con tanto di immagine mariana al centro e ante laterali raffiguranti santi. Al di là della ricostruzione fantasiosa e immaginaria della scena (anche l'abbigliamento sembra addirsi ad un *revival* consumato in altri tempi ed in altri luoghi), la descrizione dello spazio appare di grande interesse: alle pareti sono evidenti le pannellature a fondo bianco che anche Ragnar Östberg avrà poi modo di ritrarre, mentre il gioco di luci che compare oltre la porta sul fondo suggerisce senz'altro la presenza di una finestra, incompatibile con la localizzazione attuale dello Studiolo ma plausibile pensando alla precedente collocazione nell'Appartamento del Paradiso. Evidente, infine, l'esatta dislocazione del ciclo pittorico: da sinistra si scorgono *Il sogno di Ecuba*; *Venere chiede le armi per Enea* (o *Teti chiede le armi per Achille*); *Achille scoperto tra le figlie di Licomede*; *Morte ed apoteosi di Achille*; *La disputa per le armi di Achille*; il *Ritratto del cardinale Rinaldo I d'Este* e, ultima, la *Fuga di Enea da Troia*. Il quarto lato, quello non in vista, accoglieva, come sappiamo, la grande tela raffigurante *La cena di Atreo* (o *L'ira di Achille contro Agamennone*, come giustamente ha denotato Stefano L'Occaso). Il confronto tra gli acquerelli ottocenteschi e le fotografie realizzate a cavallo tra i secoli XIX e XX pare, a questo punto, aver dissipato molti dei dubbi intorno alla collocazione dell'arredo pittorico.



Stemma della casata Speroni degli Alvarotti Cardi