

PAOLO BERTELLI, *Gli sparsi frammenti dell'anima : appunti sul Palazzo Ducale di Mantova tra i Gonzaga e gli Asburgo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 7 (2007), pp. 319-378.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



PAOLO BERTELLI

GLI SPARSI FRAMMENTI DELL'ANIMA
APPUNTI SUL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA
TRA I GONZAGA E GLI ABSBURGO

ABSTRACT - The paper is centred around the change of hands between Gonzaga and Habsburg that concerned the Dukedom of Mantua at the beginning of XVIII century. The new usage and function of the Ducal Palace are inquired by documents, inventories and the cataloguing of works of art.

KEY WORDS - Ducal Palace of Mantua, Inventory, Paintings, Gonzaga, Habsburg.

RIASSUNTO - Il contributo pone l'accento sul traumatico passaggio di consegne avvenuto nella Mantova di inizio '700 tra i Gonzaga e gli Asburgo. La rifunzionalizzazione del Palazzo Ducale, le demolizioni e le dispersioni sono indagate attraverso inventari, documenti d'archivio e la schedatura di numerose opere d'arte.

PAROLE CHIAVE - Palazzo Ducale di Mantova, Inventari, Dipinti, Gonzaga, Asburgo.

Sono stato al Palazzo Ducale, abitato dal Governatore. È una vera e propria città. È interamente smobiliato, eccetto la parte abitata dal Governatore, che è arredata con le suppellettili tolte a Mirandola. Si può dire che l'Imperatore sia veramente imperatore romano in grazie delle spoglie dei Principi che ha sottomessi. [...] Non c'è niente di così malconcio come il Palazzo. Ho visto dei quadri rovesciati a terra, che vi resteranno per sempre. Il resto è lasciato all'aria aperta. Nelle stanze in cui era la biblioteca vi sono ancora ossa di giganti, fossili e ossa di pesci, tutto quanto consunto dalla polvere...

(CHARLES LOUIS DE SECONDAT, barone di Montesquieu, 1729)

Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo per quanto riguarda le fotografie inerenti opere di proprietà statale.

Alla cara memoria di Luigi Pescasio ⁽¹⁾

Superet modo nobis Mantua. Purché ci resti Mantova. Così Virgilio (*Bucolica*, Ecl. IX, 27) sintetizzava, quattordici secoli prima dell'avvento al potere dei Gonzaga, l'amore di ogni mantovano per la sua terra. Mantova, splendida, ducale, «la fortissima» (come un antico adagio la descriveva, contrapponendola alla «bellissima» Venezia), città d'acqua e di arte. Nell'immaginario collettivo è l'aspetto «antico» della città ad illustrarne le glorie. Persino il suo profilo visto da San Giorgio è considerata la più bella «linea del cielo» del mondo insieme a quelli di New York e di Istanbul vista dal Bosforo. Mantova, dunque, la cui storia si rispecchia nella dominazione matildica, nell'epoca comunale, nelle signorie bonacolsiana prima e gonzaghessa poi, fino a giungere agli splendori austriaci della «Mantua felix». Un centro urbano scrigno il cui tesoro più prezioso è quella «città in forma di palazzo» (per dirla con Baldesar Castiglione) che è la reggia dei Gonzaga.

Proprio all'antica famiglia dei Corradi da Gonzaga, che dominò su Mantova per quasi quattro secoli, a partire dal colpo di Stato del 16 agosto 1328 fino alla morte del duca Ferdinando Carlo avvenuta nel 1708, si affidano le fortune della città di Virgilio. Furono loro, i Gonzaga, ad innalzare la gloria labirintica di Palazzo Ducale (che davvero percepiamo più come stato d'animo che come complesso di edifici) ⁽²⁾ e quel meraviglioso «giardino di pietra» che è il nucleo monumentale cittadino. Mantova, piccolo gioiello incastonato tra i laghi del Mincio, un tempo isola, Venezia della terraferma. Non fu una piccola città come è oggi. La sua popolazione poteva numericamente esser raffrontata con i maggiori centri italiani. La ricchezza dello Stato, soprattutto tra la seconda metà del Quattrocento ed i primi decenni del Seicento, era evidente e solida.

La capitale dei territori gonzagheschi vantava uno *status* politico, economico e amministrativo eminente tra le altre città italiane. L'imma-

⁽¹⁾ Luigi Pescasio (Mantova, 5 febbraio 1915 – Viareggio, 15 agosto 2000), personalità di spicco della vita civile e culturale mantovana. Dottore in legge e scienze politiche, avvocato, fu attento studioso della storia mantovana. Presidente e rivitalizzatore della «Società per il Palazzo Ducale di Mantova» dal 1908 fino alla scomparsa, già nel dopoguerra entrò nel direttivo del sodalizio culturale, del quale divenne segretario sotto la presidenza del «buon conte» Alessandro Magnaguti. Direttore della casa editrice «Padus», Pescasio è autore di circa 120 pubblicazioni per lo più dedicate a Mantova. Numerosissimi inoltre i momenti culturali da lui promossi (conferenze, convegni, restauri). Ideale coronamento della sua attività è stata la nomina a socio corrispondente per la Classe di Scienze Morali dell'Accademia Nazionale Virgiliana.

⁽²⁾ È, questa, la tipica espressione che l'avvocato Luigi Pescasio, al quale è dedicato questo scritto, usava per definire la reggia dei Gonzaga.

gine che Mantova dava di sé risalta nelle parole del Tasso: «Mantova è una città bellissima e degna c' un si mova di mille miglia per vederla» ⁽³⁾. Certo i Gonzaga non badavano a spese per magnificare la loro gloria: se ora gli antichi palazzi della famiglia ducale appaiono desolatamente vuoti pur nella loro magniloquente grandezza e nell'innegabile splendore delle loro decorazioni, un tempo racchiudevano la quintessenza della bellezza, un tesoro indescrivibile di somma raffinatezza e virtù. Il «mal della pietra» dei signori di Mantova aveva come specchio quello «insaziabile desiderio nostro de cose antique» ⁽⁴⁾ che resero le raccolte gonzaghesche le più ricche e affascinanti della loro epoca. Non collezioni d'arte, ma collezioni di capolavori.

Pensare oggi all'inebriante opulenza degli arredi e delle opere conservate nelle «regge» dei Gonzaga è affascinante ma riduttivo: quanto sopravvive alla svendita inglese, al barbaro sacco dei Lanzichenecchi, alla seconda alienazione che mise fine alle ricostituite raccolte ducali, agli «espropri» absburgici, alle razzie francesi e, non ultima, alla moderna indifferenza e malagestione postunitaria, è una sineddoche, un misero ricordo degli «splendori gonzagheschi». Una civiltà inimitabile fu quella dei Gonzaga, patrimonio dell'umanità tutta. Quello che era l'*umbilicus mundi* oggi vede sparsi i frammenti della sua anima. Il tempo della memoria si è fermato al sublime (in senso kantiano) inventario del 1628 (stilato alle soglie della vendita di parte della collezione ducale al mercante Daniel Nys e al successivo sacco portato dalle truppe imperiali) e del primo Settecento, quando la nuova raccolta ducale, riformatasi con i Gonzaga Nevers, salpò alla volta di Venezia. Qui, alla morte di Ferdinando Carlo, decimo e ultimo duca di Mantova, giunse nelle mani del duca Leopoldo di Lorena, nipote dell'imperatrice Eleonora Gonzaga ⁽⁵⁾, lasciando ai nuovi padroni dello Stato – gli austriaci – un palazzo vuoto e desolato.

PER ANTICHE CARTE

L'acquisita convinzione che la cessata fruizione della reggia gonzaghesca come residenza signorile e di rappresentanza, nonché come sede

⁽³⁾ Torquato Tasso, lettera ad Antonio Costantini, Mantova 7 agosto 1586. In: TASSO 1853, p. 13, n. 610.

⁽⁴⁾ ASMn, b. 2994, Libro 20, c. 8v. Isabella d'Este a Niccolò Frisio. Mantova 2 gennaio 1507 (Ringrazio Clifford M. Brown per la segnalazione). Il documento è trascritto in BROWN 2002, pp. 237-238.

⁽⁵⁾ Emblematico il riferimento a LUZIO 1913, p. 86.

di organismi centrali o periferici delle diverse amministrazioni statali, comporti la presa di coscienza di una nuova funzione del Palazzo Ducale (legata alla tutela e alla divulgazione delle cosiddette «belle arti»), implica un'attenta indagine delle fonti tra fine Ottocento ed inizio Novecento. In quell'epoca, infatti, la nascita di una Commissione conservatrice di belle arti (in base ad un regio decreto) ⁽⁶⁾, della «Società per il Palazzo Ducale di Mantova» ⁽⁷⁾ e della Soprintendenza ⁽⁸⁾ sono singola-

⁽⁶⁾ R. D. 2 maggio 1875 n° 2480 emanato sulla base del R. D. 7 agosto 1874 n° 2032. La prevista commissione conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte della provincia veniva strutturata sulla presenza di «sei commissari, tre eletti dal governo e tre dal consiglio provinciale, oltre il prefetto, che ne sarà il presidente, il quale nominerà un impiegato della prefettura a compiere l'ufficio di segretario» (dall'articolo 2). Occorre rammentare la nascita, sempre nel 1875, della Direzione Generale scavi e antichità (R. D. 28 marzo 1875 n° 12440) e, in ambito locale, la Commissione Consultiva Conservatrice dei Monumenti d'Arte e d'Antichità (ASMn, Prefettura, anno 1877, b. F9).

⁽⁷⁾ Fondata come Comitato per il Palazzo Ducale di Mantova il 25 maggio 1902 durante una «maggiorata» di beneficenza pro Croce Rossa allestita nella Sala dei Fiumi e nel Giardino Pensile della reggia gonzaghesca, la «Società» (che prese l'attuale denominazione nel 1912) risulta la più antica associazione di volontariato culturale d'Italia. In un clima di fervida collaborazione la «Società per il Palazzo Ducale di Mantova» portò a termine svariati interventi di recupero degli edifici gonzagheschi: rammentiamo i restauri del Corridoio dei Mori, di numerosi ambienti nell'Appartamento del Paradiso e nell'Estivale, dei camerini di Corte Nuova, della Sala dei Duchi, dei Gabinetti di Isabella d'Este e del Giardino Segreto, della Sala Novanta e di altre sale del complesso ducale. L'impegno della «Società» fu inoltre presente per il restauro della facciata della Magna Domus e per la realizzazione della Mostra Iconografica Gonzaghesca. Nonostante l'associazione abbia ampliato il suo raggio d'azione all'intera provincia, negli ultimi anni sono stati concreti gli sforzi a favore del Palazzo Ducale, che ha visto restaurata la volta lignea della grotta di Isabella in Castel San Giorgio e, in occasione del centenario del 2002, del Camerino dei Cesari e del contiguo Camerino dei Falconi in Corte Nuova.

⁽⁸⁾ Risaliva al 1884 la fondazione delle Delegazioni Regionali in base al D. M. 27 novembre 1884 sui monumenti nazionali, seguita nel 1891 dalla creazione di 10 Uffici Regionali per la conservazione dei monumenti. Tra Otto e Novecento Mantova dipenderà dall'ufficio della Lombardia, con sede a Milano, che nel 1897 volle, proprio per la capitale importanza della reggia gonzaghesca, una sede staccata mantovana affidata al «funzionario speciale» Achille Patricolo, il quale, nel 1899, ebbe l'Ufficio di Amministrazione del Palazzo che diresse fino al 1905. Con l'istituzione delle Soprintendenze nel 1907 (lg. 27 giugno 1907 n. 386 sul Consiglio Superiore, gli Uffici e il Personale delle Antichità e Belle Arti) Mantova fu dapprima legata a Milano, quindi, dal giugno 1910, insieme ai territori di Verona e Vicenza costituiti la nuova soprintendenza di Verona, dipendendo invece da Venezia per quanto riguarda la Soprintendenza alle Gallerie. Nel 1924 Mantova e Verona furono legate a Trento (R. D. 19 giugno 1924 n° 1210) per il brevissimo lasso di tempo di un anno, trascorso il quale vennero nuovamente separate dal capoluogo trentino con la costituzione nella città scaligera di una Soprintendenza per l'arte medioevale e moderna (R. D. 23 luglio 1925). Per una efficace indagine sulle istituzioni e sui lavori svolti in Palazzo Ducale tra Otto e Novecento vedi: SIGNORI 1998, pp. 173-216; CATELLANI & SELETTI 2000/2001.

ri evidenze di un nuovo atteggiamento da parte dello Stato Italiano e della comunità nei confronti dei palazzi gonzagheschi. E proprio in questi decenni prendono vita numerose campagne di restauro e integrazione, non scevre da atteggiamenti «integralisti» che comportarono la demolizione di alcune parti della reggia ritenute di dignità non adeguata al resto del complesso edilizio ⁽⁹⁾. Un'icastica descrizione del complesso gonzaghesco emerge nella *Guida del Palazzo Ducale di Mantova* di Achille Patricolo, edita nel 1908 ⁽¹⁰⁾. Ai fini del presente contributo riteniamo significativo accennare ad alcune dissomiglianze con l'aspetto attuale del palazzo. Diffomità dovute a successivi restauri e scoperte: si pensi, ad esempio, al ritrovamento del ciclo pisanelliano ⁽¹¹⁾, che comportò il conseguente stacco degli affreschi con le effigi dei Gonzaga in quella che era detta la «Sala di Duchi», l'assenza degli arazzi raffaelleschi nell'omonimo appartamento (ancóra detenuti a Schönbrunn dall'amministrazione statale austriaca che li aveva trasportati a Vienna nel 1866 e che dovette restituirli al termine della prima guerra mondiale), la parziale ricostruzione degli ambienti della Paleologa nelle stanze dell'Alcova o la presenza dei Gabinetti isabelliani nell'Appartamento del Paradiso ⁽¹²⁾.

Il fervore col quale si succedettero restauri, acquisizioni, integrazioni e donazioni emerge in successive descrizioni, quale quella di Guglielmo Pacchioni risalente al 1921 ⁽¹³⁾. In questo volumetto non solo trovano luogo più ampie citazioni relative alle opere d'arte mobili e agli arredi (valga per tutte la descrizione della *Cacciata dei Bonacolsi* di Domenico Morone, peraltro a quel tempo da poco riacquisita al palazzo) ma sono evidenti gli interventi di restauro avvenuti: dal ripristino della forometria del Palazzo del Capitano alla ricollocazione degli arazzi raffaelleschi nell'antico Appartamento Verde (riottenuti in virtù della vitto-

⁽⁹⁾ Si rammentano, ad esempio, l'abbattimento della Palazzina della Paleologa in fregio al castello di San Giorgio (tale scempio, perpetrato nel 1899, ebbe luogo in quanto si volle evidenziare l'aspetto medievale del maniero eliminando ostacoli visivi e sovrastrutture ritenute non funzionali) o del teatro di corte (demolito nel 1898 per far luogo al Mercato dei Bozzoli).

⁽¹⁰⁾ PATRICOLO 1908.

⁽¹¹⁾ Avvenuta nella seconda metà degli anni Sessanta del Novecento e resa nota con comunicato stampa del Soprintendente Giovanni Paccagnini del 26 febbraio 1969.

⁽¹²⁾ Sarebbero inoltre da rammentare le condizioni frammentarie del soffitto della Sala degli Arcieri, quelle del soffitto della Galleria della Mostra, l'aspetto degli ambienti isabelliani in Corte Vecchia, gli scaffali dell'Archivio di Stato e dell'Archivi Notarile accampati in castello.

⁽¹³⁾ PACCHIONI 1921.

ria italiana nella prima guerra mondiale), dal rinvenimento dei frammenti dei corami dipinti nell'attuale Sala del Labirinto al restauro della Galleria della Mostra, dal quasi completo abbattimento dell'Appartamento dell'Alcova (voluto al fine di riportare allo stato cinquecentesco gli ambienti isabelliani imperniati sul Giardino Segreto) alla conseguente ricollocazione dei gabinetti in Corte Vecchia ⁽¹⁴⁾.

LE PIETRE IN FILIGRANA

Se la storia recente, e soprattutto quella del Novecento, appare gravida di conseguenze nel segno di un recupero (seppur con fini diversi da quelli originari) della reggia gonzaghesca (e in quest'ottica si rivela emblematica la selezione di fonti qui sopra presentata), nei due secoli precedenti il Palazzo Ducale ha subito alterne, ondivaghe vicende che ne hanno trasformato caratteri e contenuti. Vale la pena in questo senso di menzionare brevemente le circostanze che tra tardo Settecento e Ottocento hanno mutato forma, uso e concezione del complesso di edifici ⁽¹⁵⁾. 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 dei sovrani o di quanti avevano in carico l'amministrazione del territorio, facendo cessare la pur limitata opera di rinnovamento degli ambienti in favore di un recupero di un passato ormai remoto. Prima che la cesura tra Absburgo e Italia venisse ad incidere profondamente anche sul Palazzo Ducale, l'amministrazione austriaca ha avuto il merito di dare continuità ai signori di Mantova nella vita della «reggia». Opere di ristrutturazione e rinnovamento decorativo mutano profondamente gli spazi destinati ad accogliere uffici, magistrature e residenze, secondo

⁽¹⁴⁾ Ci piace in questa sede ricordare come già Pacchioni desse per scontata la realizzazione di un progetto in séguito mai portato a termine ma di sicuro interesse e, peraltro, da tempo suggerito anche da parte nostra: la ricollocazione negli ambienti del Paradiso delle copie della Grotta e dello Studiolo di Isabella (gli originali furono rimontati in Corte Vecchia dopo il loro temporaneo spostamento avvenuto nel 1917, per motivi cautelativi, in séguito alla rotta di Caporetto) eseguite nel 1911 per l'esposizione di Roma e successivamente donate al palazzo dall'Amministrazione Provinciale. Tale riproposizione, oltre a conservare memoria dell'antica, secolare collocazione dei gabinetti isabelliani e ad utilizzare le copie d'inizio Novecento oggi collocate nei depositi del Palazzo, potrebbe accogliere i dipinti oggi ancora nella reggia gonzaghesca che arrearono tali ambienti sotto i Nevers.

⁽¹⁵⁾ Valga per tutti BONORA PREVIDI 2003.

una concezione di aggiornamento ad un nuovo linguaggio decorativo. Poco importa, in quest'ottica, che (ad esempio) l'Appartamento Verde venga completamente stravolto, assumendo l'aspetto attuale e relegando nei sottotetti l'antica decorazione gonzaghese. 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) è concentrata soprattutto sulla zona di Corte Vecchia, serbandone magre disponibilità al restauro di altre zone del palazzo, ormai lasciate in abbandono. Risalendo alla prima amministrazione austriaca si noti come, dopo una fase di stasi avvenuta all'estinzione della dinastia gonzaghese, seguita da una di riordino, 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⁽¹⁶⁾. L'impulso per tali provvedimenti si deve, 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⁽¹⁷⁾. 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 saggio l'analisi dettagliata della storia postgonzaghese della «Reggia», giovi però rammentare come, nelle diverse fasi susseguitesesi 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 rifunzionalizzazione 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 spogliazioni, conseguenti al mancato interesse (in

⁽¹⁶⁾ 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).

⁽¹⁷⁾ 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.

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. Eloquenti possono essere alcuni inventari noti, 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 asburgica, 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...* ⁽¹⁸⁾, 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). Eloquenti 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 d'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 supellettili 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 [...]* ⁽¹⁹⁾. 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

⁽¹⁸⁾ 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 indicazioni documentarie.

⁽¹⁹⁾ ASMn, MCA, b. 358 bis.

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: 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 da 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 ⁽²⁰⁾. 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 Absburgo, ossia dalla zona prospiciente l'antica piazza San Pietro. Ponendo attenzione ai dipinti le descrizioni appaiono relativamente sommarie, ciononostante da un lato si rivela curioso andare alla scoperta dei materiali giunti dal palazzo dei Pico in Mirandola ⁽²¹⁾, dall'altro la ridistribuzione delle opere in molti ambienti si mostra palese e certa. L'impressione data del palazzo è sicuramente distante, nell'apparenza, da quella avuta da Charles Louis de Secondat, barone di Montesquieu, durante la sua visita a Mantova nel 1729 (riportata in esergo al presente contributo). Nella descrizione risalta l'abbandono di buona parte del palazzo, che denuncia nel contempo l'implosione di un sistema politico e amministrativo dalla quale Mantova seppe solo in piccola parte risollevarsi.

⁽²⁰⁾ ASMn, S, b. 36.

⁽²¹⁾ A questo proposito fondamentale è la documentazione riportata in CAPPI 1984.

AVVERTENZE

Le opere qui proposte si ritengono significative tra quelle indicate e individuabili nei diversi inventari ed elenchi delle opere di Palazzo Ducale nel periodo compreso tra i Gonzaga e gli Absburgo. Spesso si tratta di dipinti poco conosciuti o studiati, ma che, proprio per questo, posseggono una quantità di dati scientifici degni di considerazione.

Ogni descrizione è suddivisa in una parte tecnica, nel testo scientifico e nella bibliografia specifica. Chiudono la sezione due 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.

CRISTO CROCEFISSO TRA SAN LONGINO E SANTA MARIA MADDALENA

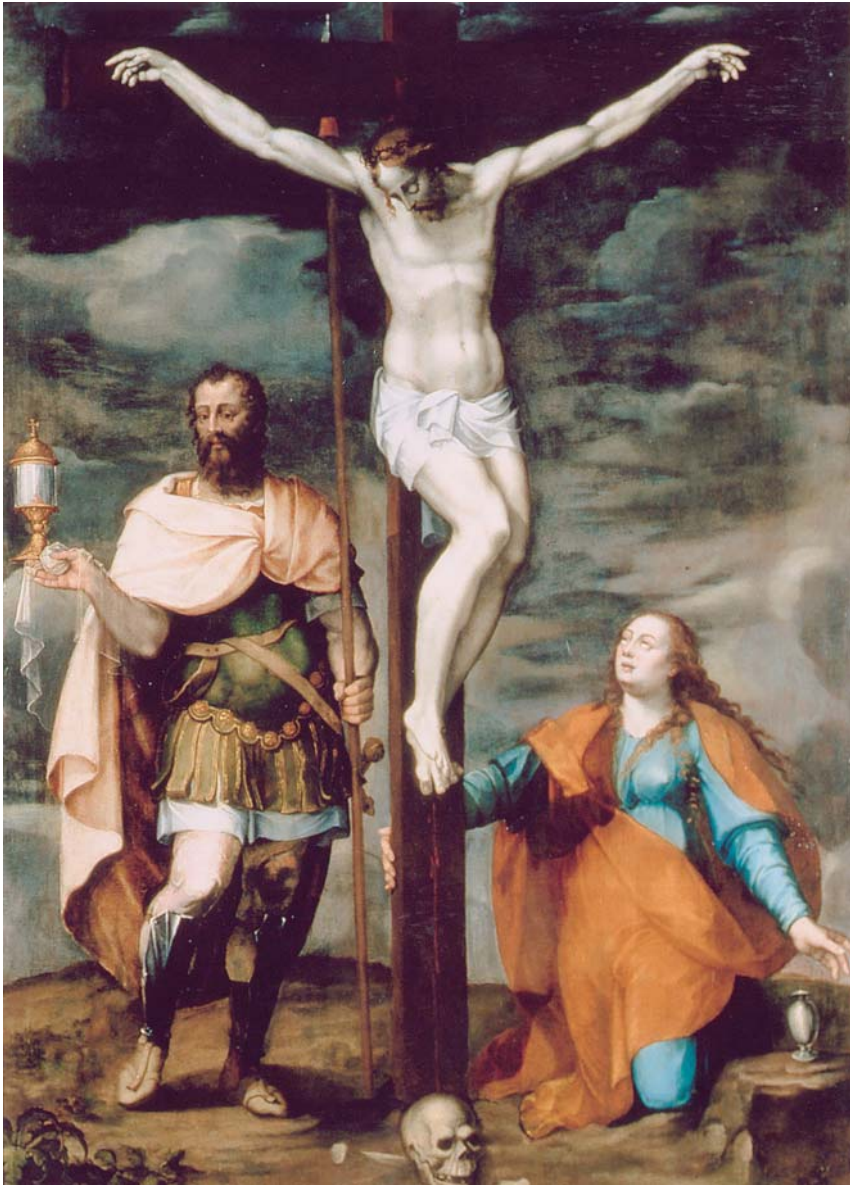
Teodoro Ghisi (Mantova 1536-1601), attribuito

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). Il dipinto è stato recentemente 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 haveva: 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 proveduti 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



Teodoro Ghisi (attribuito a) *Crocifissione tra San Longino e la Maddalena*. (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali)

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 peccatrice 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 gonzagesca. Evidenti le analogie con i dipinti di Sekau, col *Sinite parvulos* e gli evangelisti dipinti per cappella funeraria dell'arciduca; le forme si rivelano 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, è prossimo al *Crocefisso* di Fermo Ghisloni che compare come pala d'altare nella cappella Nuvoloni in Sant'Andrea.

BIBLIOGRAFIA

BERZAGHI 1992, p. 78.

BERZAGHI 2002, p. 613, scheda 204.

RODELLA 2002b, pp. 58-61.

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) alla successiva deposizione nei depositi del palazzo dove tuttora sono conservate senza numero d'inventario. 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. Nella ricca prosa dello scrittore si susseguono le descrizioni di un dipinto su «pelli adorate». Viene citata la scena della città in fiamme, 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



Pietro Mango, *Putto con un fiore* (Inv. St. 114762), particolare di un frammento dei corami dipinti già nel fregio della Sala del Labirinto (*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali*).

gioia, attorniato da strumenti musicali. Curiosa la descrizione di Tarachia, che dichiara le figure piccole «imperfettamente perfette», che «obbligano ogn'uno ad allontanarsi per discernere...», 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 si rivela fondamentale anche per altri riferimenti: anzitutto appare chiaro che il ciclo nell'ottobre 1646 se non era completo si presentava 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.



Pietro Mango, *Viso di soldato* (Inv. St. 114768), particolare di un frammento dei corami dipinti già nel fregio della Sala del Labirinto (*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali*).

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: probabilmente della «borasca di mare», considerando che praticamente tutti i lacerti rivelano in primo piano piante e personaggi (sempre che lo specchio d'acqua non fosse visto dalla riva verso il largo). Descriviamo qui sinteticamente le strisce di corame dipinto:

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.

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.

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 leggersi 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 si rivela di grande interesse e viene spontaneo domandarsi quale rapporto possa essere intercorso con quello, ormai ri-



Pietro Mango, *Giuditta si presenta all'accampamento*, scena dalle «Storie di Giuditta» al fregio della Sala di Giuditta (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).



Pietro Mango, *Il banchetto di Oloferne*, scena dalle «Storie di Giuditta» al fregio della Sala di Giuditta (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

dotto 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.



Pietro Mango, *Giuditta decolla Oloferne*, scena dalle «Storie di Giuditta» al fregio della Sala di Giuditta (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

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.

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)

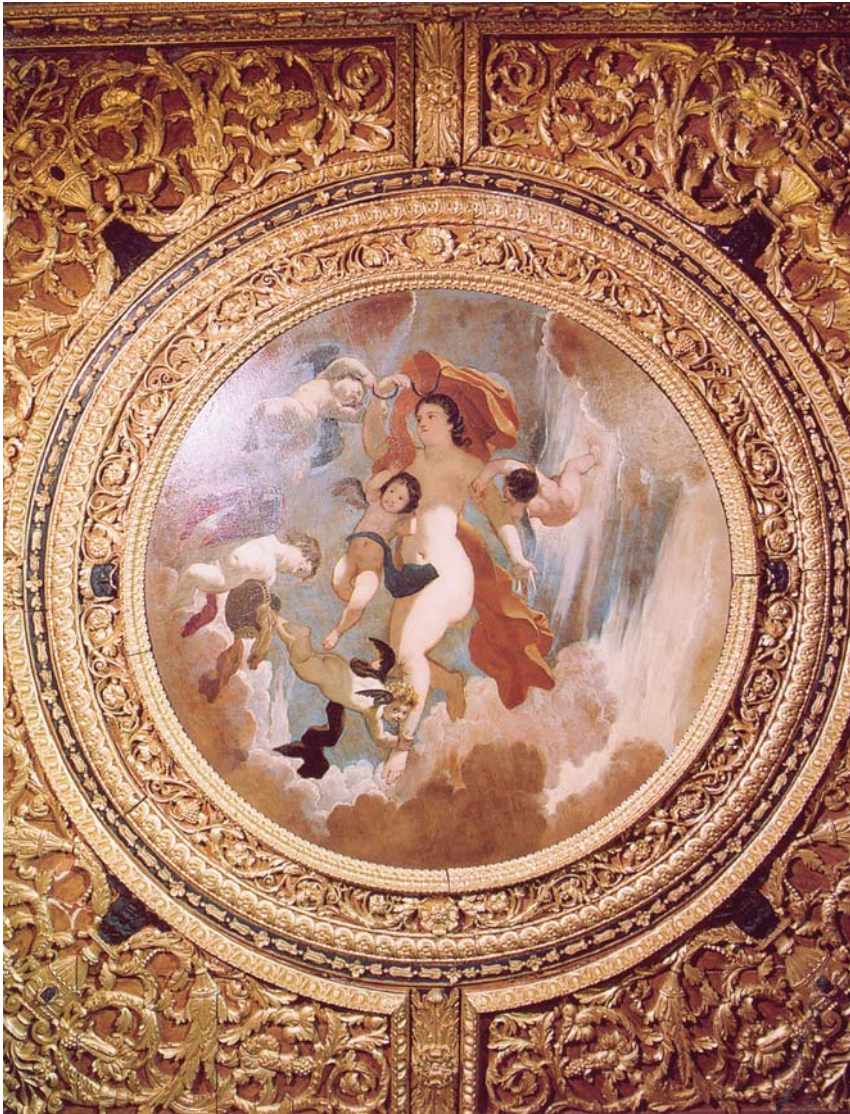
Il dipinto, incastonato nel ricco soffitto ligneo dorato del Camerino dei Mori, già riconosciuto come studiolo privato del duca Guglielmo, è una delle rare reliquie degli interventi decorativi effettuati all'epoca del nono duca di Mantova, Carlo II. Il pittore fiammingo-veneziano autore della tela sembra 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 armadii 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».

BIBLIOGRAFIA

MARINELLI 1988, pp. 85-87.

BERZAGHI 1988, pp. 92-93.

BERZAGHI 2003, pp. 257-258.



Daniel van den Dijck, *Venere sostenuta da amorini* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

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 (almeno: si veda, a questo proposito, BROWN 2005) un ulteriore trasferimento negli appartamenti del Paradiso, nei piccoli vani detti camerino delle Duchesse e camerino delle Ramate. 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 ferdinandea, 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 parallele 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



Anonimo seicentesco, *Il sogno di Ecuba (?)*, scena dalle *Storie di Troia*. Già nello Studio di Isabella (oggi nel Corridoio di Santa Barbara) (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

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 magazzini. Per quanto riguarda il ciclo di Troia (attualmente esposto nel primo tronco del corridoio di Santa Barbara) 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 del duca. Una situazione drammatica che vede nascosta nel suo seno la speranza della rinascita. In questo contesto si colloca anche il ritratto del cardinale, oggi posizionato nell'ultimo tronco del Corridoio di Santa Barbara, un tempo ampliato da due fasce

lateralmente sicuramente della stessa mano che dipinse il ciclo di Troia: un'effigie che potrebbe essere una chiave di lettura del ciclo è del quale diamo conto qui di séguito. 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 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'Ocaso 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 menzionato un non meglio noto pittore «Francesco francese», già precedentemente attivo a Mantova e che potrebbe rivelarsi come l'autore di questi cicli decorativi.

Problematica si rivela 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 in collezione mantovana 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 equiva-



Anonimo seicentesco, *Il banchetto di Atreo e Tieste (?)*, scena dalle *Storie di Troia*. Già nello Studiolo di Isabella (oggi nel Corridoio di Santa Barbara) (*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali*).

lente a quella delle tele che troverebbero luogo nella parete affrontata. Sempre per motivi legati alla successione degli eventi e ai formati dei dipinti non sembrerebbe fuori luogo posizionare, di fronte alla *Disputa* il dipinto con *Venere che chiede a Vulcano le armi per Enea* (si noti, oltre alla relazione tematica, anche le identiche dimensioni della tela). Per quanto riguarda la corretta disposizione delle altre opere appare plausibile che alla sinistra del dipinto testé citato si possa collocare quello con *Ulisse scopre Achille tra le ancelle*, 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. Una conferma di questa disposizione emerge dall'acquerello raffigurante lo Studiolo di Isabella di Ragnar Östberg, che riprende 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*) intorno al 1898, 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 (in questo contesto, come ricordato, ben si inserirebbe anche il ritratto del *Cardinale*), 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 Alesia Crestale si confermano almeno quattro soggetti del ciclo di Troia: *Ulisse scopre Achille tra le ancelle* (*Met.* XIII, 165-170), *Venere chiede a Vulcano le armi per Enea* (*Aen.* VIII, 369-463), *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 noti 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.

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.

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 potrebbero 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 di qualità 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 (o anche da altre residenze signorili) 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. Crediamo oltremodo significativo, 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, il noto *San Longino* della parrocchiale di Suzzara. Quest'ultima tela è un importante metro di paragone, riportando tracce della firma dell'autore, Francesco van den Dijck, ed offrendo spunti interessanti di confronto. Seppure resa pittorica e stato di conservazione siano differenti, emer-



Anonimo seicentesco, *Venere e satiro*, scena dal fregio con divinità già nella Grotta di Isabella (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

gono punti di contatto di sicuro interesse: si osservino, ad esempio, il disegno delle dita della mano sinistra di Venere e quella di San Longino, la muscolatura del braccio del santo e quella del satiro (con l'insistito divertimento delle masse), l'anatomia (e si noti quanto simili siano le alucce) dell'amorino e degli angiolotti, il cangiantismo serico dei tessuti e, più in generale, l'atmosfera teatrale e pienamente barocca che pervade i dipinti... Non ci stupirebbe se, alla base dei due dipinti, diversi per esecuzione e destinazione (e ai nostri giorni ancor più a causa delle vicende trascorse dalle opere) fosse possibile identificare l'intervento dello stesso autore.

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 Alinari 18786 e dell'acquerello di Aron Johansson, qui in séguito pubblicato, 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*.

BIBLIOGRAFIA

BERZAGHI 1988, pp. 88-96.

BROWN 2005, p. 161.

RITRATTO DI UN 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 séguito allo spostamento avvenuto almeno all'alba della stagione neveriana. 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. Il rilievo capitale dato all'effigie nell'ambito della risistemazione dello Studiolo potrebbe donare una chiave di lettura degli ambienti in un'epoca particolarmente trascurata dagli studiosi.

La convinzione che la collocazione del dipinto non sia stata casuale ma legata ad un'effettiva volontà di rappresentazione ha implicato uno spostamento dell'indagine sul versante iconografico. Una ricognizione relativa ai porporati della prima metà del Seicento ha portato all'identificazione del personaggio qui ritratto 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 collega-



Anonimo seicentesco, *Ritratto d'un cardinale (Rinaldo d'Este)*. Già nello Studiolo di Isabella (oggi nel Corridoio di Santa Barbara) (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

to 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 epi-

scopale). 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.

Sarebbe almeno curioso dare una corretta spiegazione intorno alla presenza del ritratto del cardinale Rinaldo d'Este all'interno della decorazione dello Studiolo di Isabella, magari ponendolo in relazione con il ciclo con le *Storie di Troia* secondo l'interpretazione già avanzata da Renato Berzagli. La decorazione dei gabinetti isabelliani al Paradiso in epoca neveriana ha da un lato sopperito 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. E non appare affatto peregrino 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* ha comportato il completamento della decorazione degli ambienti già isabelliani. A questo proposito giovi rammentare come sia alcuni scatti Alinari, sia gli acquarelli qui in séguito proposti, opera di un architetto svedese, mostrino il dipinto ampliato da due fasce laterali, che portano la tela a giustezza con il sopraporta del portalino dello Studiolo. Ampliamenti recentemente rimossi in occasione del restauro del dipinto, ma che rivelavano l'intervento della stessa mano che ha composto le altre opere qui collocate in epoca neveriana, denunciando implicitamente un'origine più antica per il ritratto (per inciso: l'addizione di due fasce laterali dipinte, come mi viene confermato da Berzaghi, dallo stesso creatore del ciclo di Troia pone più di una questione intorno all'inserimento del ritratto all'interno dello Studiolo *post* inventario del 1665 come avanzato in BROWN 2005). Purtroppo allo stato attuale delle ricerche non appare possibile offrire ulteriori ipotesi intorno al vero significato di tale presenza all'interno dello Studiolo ma sia la ritrovata identità del cardinale, sia la conseguente datazione almeno agli anni Quaranta-Cinquanta dell'intero ciclo delle *Storie di Troia* (e comunque non oltre agli anni Settanta, anche in relazione al dato stilistico) paiono essere importanti punti fermi.

BIBLIOGRAFIA

OZZOLA 1949, p. 35, n. 265.

BERZAGHI 1988, pp. 88-96.

BERZAGHI 2003, p. 258.

BROWN 2005, p. 161.

PAESAGGI (SALA DEI PAESAGGI)

Autore ignoto (prima metà 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 neveriano 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 alla prima metà del Seicento. L'ambiente, tra quelli meno indagati del Palazzo, rivela nove tele che Renato Berzaghi ha da tempo riconosciuto come opera dello stesso autore che dipinse le *Storie di Troia* per il corredo dell'allora prossimo Studiolo di Isabella. I dipinti rivelano scene di genere ambientate in luoghi selvatici, in ampi spazi ove l'elemento naturale prende il sopravvento sull'elemento umano. Non è dato conoscere allo stato attuale degli studi il racconto dettato dalla successione delle tele, ma parrebbe plausibile pensare ad una fonte letteraria moderna, in contrapposizione con l'allora finitimo ciclo di Troia. Potrebbe soccorrere, nell'individuazione dell'artista – non lontano da esperienze francesi e fiamminghe, come si può desumere dai paesaggi e dalle architetture rappresentate – la presenza di un monogramma, nascosto dalle balle di lana trasportate su di un carro in una delle tele del ciclo. I dipinti sono separati da pannelli lignei di taglio verticale con *grisaille* raffiguranti putti, animali, stemmi e festoni che Berzaghi definisce correttamente «di lontana derivazione vianesca». Come rammentato dallo studioso mantovano 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'analogha decorazione oggi perduta.

BIBLIOGRAFIA

BERZAGHI 1988, pp. 88-96.

BERZAGHI 2003, p. 258.



Sala dei Paesaggi: scena bucolica (*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali*).



Sala dei Paesaggi: particolare del dipinto precedente con le iscrizioni (*Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali*).

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. Secondo Franco Moro, infine, la maggiore qualità pittorica che emerge in alcune zone del dipinto (al di là delle aree nelle quali le condizioni di conservazione non appaiono ottimali, compromettendo pertanto un giudizio obiettivo) potrebbe indicare la presenza anche di un'altra mano, identificabile con quella di Bernardo Strozzi, accanto a quella di un allievo della bottega quale, appunto, Ermanno Stroiffi.



Ermanno Stroiffi, *Venditore di frutta* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

BIBLIOGRAFIA

MORTARI 1955, p. 331.

MANNING SUIDA 1985, p. 252, figg. 5-6.

CRISTANTE 1997, pp. 109-117.

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* di Lorenzo Costa il Giovane 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 Arciducale» 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»). Tale datazione cadrebbe, pertanto, pochi anni prima della morte di Lorenzo Costa il Giovane (1583), al quale vengono



Teodoro Ghisi, *L'Ascensione* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

attribuite le due pale laterali. 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).

Nel Settecento i tre dipinti (l'*Ascensione* e le due pale laterali attribuite al Costa) 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.

ADORAZIONE DEI PASTORI E RESURREZIONE

Lorenzo Costa il Giovane (1537 – 1583), attribuiti

Olio su tela

Adorazione dei pastori 171x85 (185x101 con cornice)

Resurrezione 171x85 (185x101 con cornice)

Paderno Dugnano (Milano), Santa Maria Nascente

(Deposito della Pinacoteca di Brera - Inv. Nap. 456 e 457 - Inv. Gen. 643 e 644)

Le due tele attribuite a Lorenzo Costa il Giovane (che con l'*Ascensione* attribuita a Teodoro Ghisi e precedentemente trattata, come abbiamo visto, un unico trittico) sono già state ricondotte ad un ambiente di culto in Palazzo Ducale da Chiara Tellini Perina (TELLINI PERINA 1998). Secondo la critica i dipinti si dovrebbero collocare intorno alla metà dell'ottavo decennio del Cinquecento, nella piena maturità artistica del pittore. Un periodo fervido che, non a caso, vide Costa il Giovane impegnato in numerosi cantieri per i Gonzaga: si rammentano, ad esempio, gli interventi per la Sala di Manto (seconda metà anni Settanta) e, più in generale, per la decorazione dell'intera addizione guglielmina in Corte Nuova. Esiste il disegno preparatorio della *Adorazione dei pastori* (si veda a questo proposito PESCARMONA 1986; dal 1811 l'opera è proprietà della Pinacoteca di Brera, proveniente dalla collezione del cardinale Cesare Monti), che appare di buona qualità nonostante sia «affaticato» da uno stato di conservazione non ottimale. Come ricordava Chiara Tellini Perina il disegno testimonia l'elevato livello della produzione grafica di Lorenzo Costa il Giovane, 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, probabilmente legata all'intervento della bottega. 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 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 del Costa oggi nel Milanese seguirono le vicende di molte altre opere provenienti non solo dal palazzo, quando ad inizio Ottocento furono scelti per arricchire la Pinacoteca di Brera. Lo stesso museo, forse non ritenendo le opere di



Lorenzo Costa il Giovane, *L'Adorazione dei pastori* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).



Lorenzo Costa il Giovane, *La Resurrezione* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

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 temporaneamente 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 con-

fronto diretto tra le opere: se l'*Ascensione* ha rivelato una maggiore monumentalità d'impianto rispetto agli altri due dipinti, una superiore libertà nelle movenze e nel disegno dei panneggi, dai cangiantismi più accesi, risulta comunque evidente il comune sostrato culturale alla base del trittico. Molti sono, senza dubbio, i punti di contatto tra l'*Ascensione* e le pale laterali attribuite a Lorenzo Costa, ma queste, rispetto alla prima, rivelano cangiantismi meno intensi e panneggi (ma 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 si rivela il confronto dell'*Adorazione dei pastori* con il disegno di Brera: come già notato da Pescarmona (1986) emergono alcune leggere differenze tra il foglio attribuito a Lorenzo Costa 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 da un punto di vista attribuzionistico, potendo confermare gli autori qui proposte ed eventuali interventi di bottega.

BIBLIOGRAFIA

PESCARMONA 1986, pp. 113-115.

PESCARMONA 1989, pp. 402-403.

TELLINI PERINA 1998, p. 120.

BERZAGHI 2002, p. 564, n. 44.

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 gonzaghese 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 gonzaghese 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 gonzaghesei* (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.

BIBLIOGRAFIA

TELLINI PERINA 1998, pp. 108-127.

BERZAGHI 2002, pp. 552-553 e scheda 202.2, p. 612 (con bibliografia completa).

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 Cotafavi. 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.



Luca da Faenza (?), *La caduta di Icaro* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).

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. Le tele realizzate su disegno del Pippi e raffiguranti i cavalli, apposte nelle nicchie alle pareti, risultano disperse nel XVIII secolo. Di queste 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.

BIBLIOGRAFIA

BERZAGHI 1989b, pp. 394-395 (con bibliografia).

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 affidata alla partenza dell'ultimo duca a Carlo Viola e successivamente giunta, con grande probabilità, ai Gonzaga di Guastalla.

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



Guido Cagnacci, *Marta rimprovera Maria Maddalena per la sua vanità* (da D. BENATI, M. BONA CASTELLOTTI (a cura di), *Guido Cagnacci*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 21 agosto - 28 novembre 1993), Milano, Electa, 1993, p. 167).

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 ripasmato 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 còlto 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.

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.

LA GROTTA E LO STUDIOLO DI ISABELLA
in due inedite vedute ottocentesche

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

Dati: 26 novembre 1886 (la veduta della Grotta)

Mantova, collezione Auro Bulbarelli

(già collezione Domenico Scarpari Forattini)

acquerello su carta, mm. 125x160

VEDUTA DELLA GROTTA

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

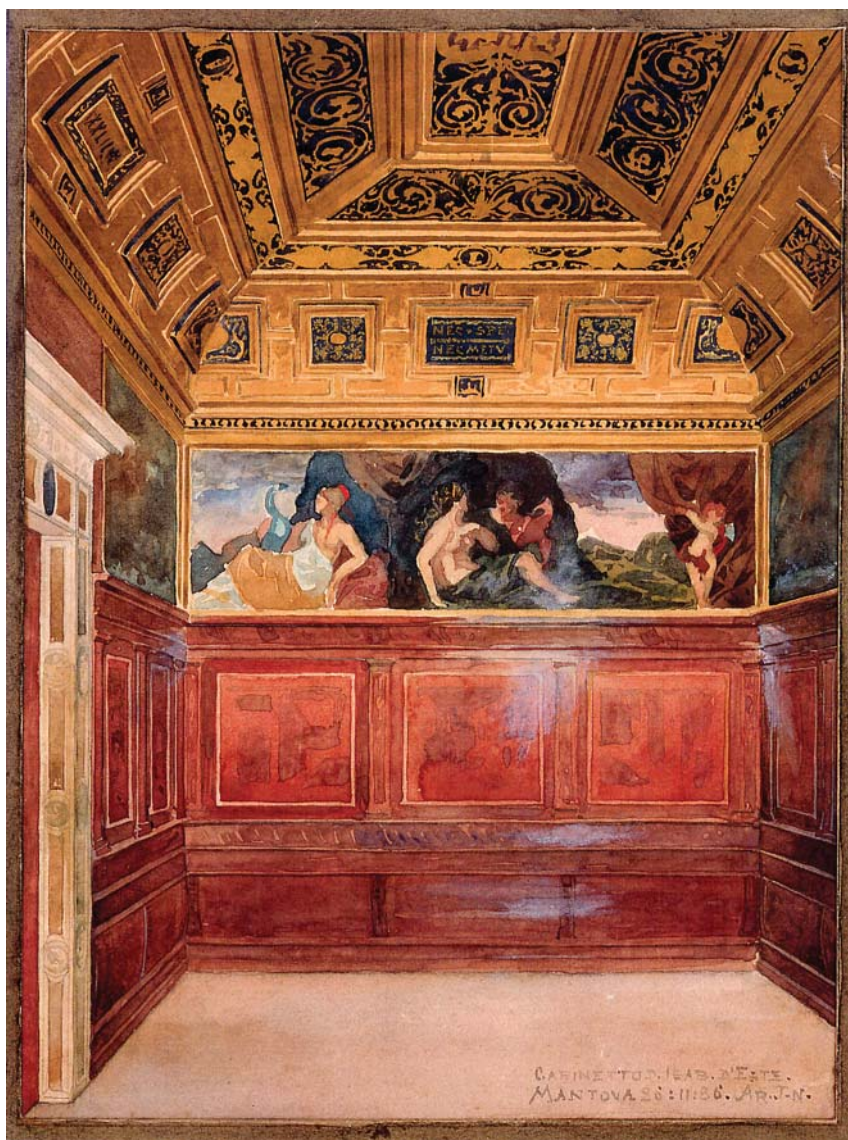
Al *verso*: «Domenico Scarpari Forattini» (timbro in cartella)

«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 recentissimamente 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 acquerelli sono appartenuti, come confermano i timbri in cartella, alla ricca collezione di Domenico Scarpari Forattini, oggi divisa in altre collezioni mantovane (giovì 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



La Grotta di Isabella d'Este nell'acquerello di Aron Johansson (1886) (Mantova, collezione Auro Bulbarelli).



Lo Studiolo di Isabella d'Este nell'acquerello di Aron Johansson (1886) (Mantova, collezione Auro Bulbarelli).

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'acquarello un piccolo errore del pittore-architetto 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.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1992, p. 26, n. 29.

BROWN 2005, pp. 29 e 31.

LO STUDIOLO DI ISABELLA
in una veduta ottocentesca

Ragnar Östberg, (1866-1945)

Datato 1898

acquerello su carta

La presente veduta dello Studiolo di Isabella è stata recentemente 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* 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.



Lo Studiolo di Isabella d'Este nell'acquerello di Ragnar Östberg (1898) (da F. MANGONE, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*).

ABBREVIAZIONI

ASMn	Archivio di Stato di Mantova
AG	Archivio Gonzaga
DPA	Documenti Patrii d'Arco
MCA	Magistrato Camerale Antico
S	Scalcheria
ASMi	Archivio di Stato di Milano
ASSMn	Archivio Storico della Soprintendenza di Mantova

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTI G., 1992 - *Le nozze di Perseo*, s.l. 1992.
- Album del Palazzo Ducale di Mantova*, s.d. (ma 1904)
- BERZAGHI R., 1985a - *La Corte Vecchia del duca Guglielmo: tracce e memorie*, «Quaderni di Palazzo Te», 3, pp. 43-64.
- BERZAGHI R., 1988 - *Cicli pittorici secenteschi nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Paragone», 459-461-463, pp. 88-96.
- BERZAGHI R., 1989a - *Pietro Mango, Storie di Giuditta* (scheda), in M. Gregori (a cura di) *La pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano, p. 262.
- BERZAGHI R., 1989b - *La camera dei Cavalli* (scheda), in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova), Milano, p. 394.
- BERZAGHI R., 1992 - *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano.
- BERZAGHI R., 1998 - *Teodoro Ghisi (1536? - 1601)*, in S. Marinelli (a cura di), *Il Manierismo a Mantova*, Cinisello Balsamo.
- BERZAGHI R., 2002 - *Decorazioni in Palazzo Ducale da Guglielmo a Vincenzo II*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova), Milano, pp. 549-617.
- BERZAGHI R., 2003 - *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, pp. 223-260.
- BONORA PREVIDI C., 2003 - *La rifunzionalizzazione di Corte Vecchia*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, pp. 291-314.
- BROWN C.M., 2002 - *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002.
- BROWN C.M., 2005 - *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma.
- CAPPI V., 1984 - *Sante Peranda. I tesori d'arte della reggia della Mirandola al Palazzo Ducale di Mantova*, Mirandola (MO).
- CATELLANI V. & SELETTI G., 2000/2001 - *Restauro e manutenzione nel Palazzo Ducale di Mantova dal 1815 al 1937*, tesi di laurea (relatore: A. Grimoldi), Politecnico di Milano, a.a. 2000/2001 (ASMn, Biblioteca, tesi di laurea, 226).
- CRISTANTE D., 1997 - *Novità e aggiornamenti per Ermanno Stroiffi*, «Arte Documento», 11, pp. 108-118.

- EIDELBERG M. & ROWLANDS E.W., 1994 - *The dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, «Gazette des Beaux-Arts», CXXIII, maggio-giugno, pp. 207-294.
- FACCIOLI E. (a cura di), 1966 - *Mantova vista dagli stranieri: il barone di Montesquieu*, «Civiltà Mantovana», I, 3, pp. 22-29.
- GIANNANTONI N., 1929 - *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Roma.
- IVANOFF N., 1958 - *Enrico Fallange e l'Oratorio dei Tedeschi nella Chiesa di San Bartolomeo a Venezia*, «Emporium», LXIV, 2, pp. 70-73.
- LUZIO A., 1913 - *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano.
- MANGONE F., 2002 - *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli.
- MANNING SUIDA B., 1985 - *Bernardo Strozzi as painter of still life*, «Apollo», vol. CXXI, n. 278, aprile, pp. 248-252.
- MARINELLI S., 1988 - *Mecenatismo e pittura nella Mantova dei Gonzaga Nevers*, «Paragone», 459-461-463, pp. 81-88.
- MARINELLI S., 1996 - *Giuditta* (scheda n. 41), in *Pietro Ricchi 1606-1675*, catalogo della mostra (Riva del Garda), a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996, pp. 316-317.
- Masterpieces from the Norton Simon Museum*, Pasadena 1989, p. 45.
- MERONI U. (a cura di), 1976 - *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento*, IV, Monzambano.
- MILANTONI G., 1992 - *Guido Cagnacci*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini-E. Negro, Modena, pp. 87-108.
- MILANTONI G., 1993 - scheda n. 41, in *Guido Cagnacci*, catalogo della mostra (Rimini), a cura di D. Benati-M. Bona Castelletti, Milano, pp. 166-168.
- MORSELLI R., 1993 - *Episodi di collezionismo*, in *Guido Cagnacci*, catalogo della mostra (Rimini), a cura di D. Benati-M. Bona Castelletti, Milano, pp. 188-194.
- MORTARI L., 1955 - *Su Bernardo Strozzi*, «Bollettino d'Arte», XL, pp. 311-333.
- OZZOLA L., 1949 - *La galleria di Mantova. Palazzo Ducale*, Cremona s.d. (ma 1949).
- PACCHIONI G., 1921 - *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Firenze.
- PASINI P.G., 1986 - *Guido Cagnacci, pittore (1601-1663)*, Rimini.
- PATRICOLO A., 1908 - *Guida del Palazzo Ducale di Mantova corredata di un album e d'una piccola pianta per cura del Comitato del Palazzo Ducale*, Mantova.
- PESCARMONA D., 1986 - *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1583). Adorazione dei pastori*, in *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, catalogo della mostra (Milano), a cura di D. Pescarmona, Firenze, pp. 113-115.
- PESCARMONA D., 1989 - Schede 280 e 281, in *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano, pp. 402-403.
- PETRUCCI F., 2005 - scheda n. 4, in *Mecenati e Dimore Storiche nella Provincia di Roma*, catalogo della mostra (Tivoli), a cura di F. Petrucci, Roma, pp. 42-43.
- PINETTI A., 1924 - *Notizie intorno a Pietro Mango e ad alcune sue opere*, «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», 4, 1924, pp. 146-148.
- RODELLA G., 2002b - scheda 7, in *I dipinti della Galleria Nuova*, a cura di G. Rodella, Mantova, pp. 58-61.
- SAUR K.G., 2003 - *Allgemeines Künstler lexicon*, vol. 10, München-Leipzig.
- SCHIZZEROTTO G., 1981 - *Mantova: 2000 anni di ritratti*, Mantova.

- SIGNORI S., 1998 - *Tra immagine e storia. La conservazione nella reggia dei Gonzaga a Mantova: interventi in Palazzo Ducale dal 1898 al 1935*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXVI, pp. 173-216.
- TASSO T., 1853 - *Le lettere disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti*, vol. III, Firenze.
- TELLINI PERINA C., 1998 - *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. Marinelli, Verona, pp. 109-127.