

STEFANO L'OCCASO, *Su alcuni apparati pittorici del Palazzo Ducale di Mantova, tra Sei e Settecento*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 8/2 (2008), pp. 91-115.

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.



STEFANO L'OCCASO

SU ALCUNI APPARATI PITTORICI
DEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA,
TRA SEI E SETTECENTO (*)

ABSTRACT - The present paper is aimed at discussing some problems of the rare XVI and XVII century paintings of the Ducal Palace of Mantua surviving the dispersal occurred at the beginning of the XVIII century, with the flight of Ferdinando Carlo, last Duke of Mantua. Some observations are made concerning iconography, style and authorship of such paintings, still exposed in the Mantuan Gallery.

KEY WORDS - Ducal Palace of Mantua, Inventories, Collections, Gonzaga, Habsburg.

RIASSUNTO - Il presente contributo intende affrontare alcuni problemi relativi ai rari dipinti del XVI e XVII secolo sopravvissuti alla dispersione del patrimonio gonzaghesco, avvenuta al principio del XVIII secolo, con la fuga di Ferdinando Carlo, ultimo duca di Mantova. Vengono proposte alcune osservazioni relative all'iconografia, lo stile e l'attribuzione di queste opere, ancora appartenenti alla Galleria mantovana.

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

(*) Abbreviazioni:

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

Desidero ringraziare Paolo Bertelli e Renato Berzaghi, con i quali ho discusso vari aspetti di questa ricerca, e mia moglie Elena, che con la solita pazienza ne ha migliorato la stesura.

Sono ben note le vicende che hanno portato, entro gli inizi del XVIII secolo, alla perdita di amplissima parte del patrimonio artistico mantovano: per l'esattezza quello accumulato dai Gonzaga, dai primi anni del Trecento, nel gigantesco Palazzo Ducale. Dopo i fasti del collezionismo cinquecentesco, le spoliazioni del primo Seicento (la vendita del 1627 e il sacco del 1630-1631), nuove opere d'arte e nuove decorazioni furono acquistate o commissionate da Carlo I (1627-1637) e Carlo II Gonzaga-Nevers (1637-1665). Questa rinascita fu vanificata nel 1707, quando Ferdinando Carlo (1665-1708), l'ultimo duca della casata, fuggì da Mantova portandosi dietro tesori e vettovaglie. Dal palazzo Michiel dalle Colonne si mosse nella villa a Mira e infine nel palazzo di Padova dove si spense il 5 luglio 1708. Mantova passò quindi al governo austriaco, il cui primo rappresentante fu il conte Gian Battista di Castelbarco, giunto a Mantova alla fine del 1707 e morto nel 1713 ⁽¹⁾. Questa è la fase sulla quale desidero soffermarmi: la definitiva spoliazione del Palazzo e l'analisi di quanto oggi ci rimane di quel patrimonio.

Il Palazzo Ducale di Mantova, teatro della storia locale sin dal Trecento, rimase tremendamente vuoto. Gli austriaci, che ne presero possesso, ben presto si adoperarono per il suo restauro e per nuove decorazioni, commissionate *ex novo* o ivi trasportate dal palazzo dei Pico di Mirandola ⁽²⁾.

L'arrivo delle opere d'arte dalla cittadina emiliana si data al 1716: da ciò si evince l'importanza di un inventario del 1714, ritrovato alcuni anni fa in una collezione privata e in corso di pubblicazione ⁽³⁾. Grazie a esso si ha la precisa misura di quanto rimasto dopo la fuga a Venezia

⁽¹⁾ G. RODELLA, *Il Palazzo dopo i Gonzaga: da residenza governativa a museo. Il Settecento*, in *I dipinti della Galleria Nuova*, a cura di G. RODELLA, Mantova 2002, pp. 13-32:15; M. CALZOLARI, *La spoliazione del Palazzo Ducale di Mirandola nel 1716*, in *Il castello di Mirandola. Inventari di arredi, quadri e armi (1469-1714)*, a cura di M. CALZOLARI, Mirandola 2006, pp. 115-144:117. L'inventario dei suoi beni *post-mortem*, redatto il 6 marzo 1714, si trova in: ASMn, AN, not. Giuseppe Mancini, b. 5664.

⁽²⁾ Sull'arrivo delle opere dei Pico a Mantova, oltre allo studio di Calzolari citato alla precedente nota, mi permetto di rimandare anche a S. L'OCCASO, *Le opere della Mirandola a Mantova: dal 1716 a oggi*, in *Il castello di Mirandola* 2006, pp. 145-156, con ulteriore (ma non esaustiva) bibliografia.

⁽³⁾ Il merito della valorizzazione di questo inventario spetta a Giancarlo Malacarne; lo studio del documento è stato effettuato, nel 2004, da lui stesso, Paolo Bertelli, Renato Berzaghi e me, ma non ha ancora visto luce. Nella speranza che l'utile inventario sia al più presto a disposizione degli studiosi, presento questo contributo che a quel lavoro è collaterale. L'inventario, di per sé, non era sconosciuto: lo menziona N. GIANNANTONI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1929, p. 97.

di Ferdinando Carlo. Un elenco estremamente sintetico e laconico delle opere che l'ultimo duca di Mantova portò con sé nella Serenissima è invece conservato in copia nel fondo Documenti patrii d'Arco dell'Archivio di Stato di Mantova ⁽⁴⁾. Il documento è suddiviso in due sezioni: una relativa alle opere asportate e una a quanto rimasto in città. Questo secondo elenco è ben più dettagliato. Immediatamente successive sono le stime approntate dai pittori Niccolò Cassana e Sebastiano Ricci, relative ai beni del fu Ferdinando Carlo ritrovati nel palazzo veneziano «di Santa Sofia» ⁽⁵⁾, sul Canal Grande, nel 1709 ⁽⁶⁾.

L'inventario del 1714, tuttora inedito, enumera poche dozzine di dipinti e pochissime sculture, la cui descrizione è estremamente sommaria. Altri documenti sia anteriori che successivi permettono di chiarire quanto rimase in palazzo dopo la fuga di Ferdinando Carlo. Il confronto va fatto, a monte, con l'inventario redatto alla morte di Carlo II Gonzaga-Nevers (1665) ⁽⁷⁾ e con quello approntato al principio del 1704 e relativo ai beni della fu duchessa Anna Isabella di Guastalla ⁽⁸⁾, moglie di Ferdinando Carlo. Anna Isabella portò con sé in dote un'interessante parte delle collezioni del duca Ferdinando III Gonzaga di Guastalla ⁽⁹⁾; essa morì nel 1703.

⁽⁴⁾ ASMn, DPA, b. 102. L'inventario è stato studiato, in tempi recenti, da C.M. BROWN, *Duke Ferdinando Carlo and the dispersal from Venice of the Gonzaga collection of Greco-Roman art*, in «Source», 8/9, 4/1, 1989, pp. 25-33.

⁽⁵⁾ M. EIDELBERG & E.W. ROWLANDS, *The dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXIII, 1994, pp. 207-294:265 nota 26.

⁽⁶⁾ U. MERONI, a cura di, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura*, IV, *Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento*, Monzambano 1976, pp. 56-70. Per quanto riguarda le collezioni di statuaria raccolte nel palazzo Michiel dalle Colonne, si veda: C.M. BROWN, *Duke*, cit., 1989.

⁽⁷⁾ C. D'ARCO, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, 2 voll., Mantova 1857-1859, II, pp. 182-185; A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913, pp. 314-318; ASMn, AG, b. 331.

⁽⁸⁾ ASMn, MCA, Bb II, 1558-1704, fasc. 19.14. I membri della Confraternita della Morte di Mantova dedicarono alla morte di Anna Isabella un opuscolo a stampa intitolato *Il Trionfo virtuoso di morte*, stampato a Mantova da Alberto Pazzoni nel 1704. Se ne conserva copia in: ASMn, AG, b. 393, c. 217ss.

⁽⁹⁾ ASMn, AG, b. 214, fasc. 25. In particolare il fascicolo cartaceo (c. 367, con numerazione interna) del 1679 illustra la divisione dei beni del defunto duca tra gli eredi. Ad Anna Isabella spettarono tutti i beni elencati nella «Nota A», recentemente pubblicata da C.M. BROWN & G. DELMARCEL, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, Seattle and London 1996, pp. 135-137 doc. 71. Ma si veda ora anche: C.M. BROWN, con la collaborazione di A.M. LORENZONI, *Dipinti delle collezioni dei Gonzaga di Guastalla negli inventari del 1590 e 1678. Tra questi, opere di Bernardino Campi, di Guido Reni e della sua scuola*, in «Civiltà Mantovana», 118, settembre 2004, pp. 9-24:14-19.

Si devono inoltre prendere in considerazione una serie di documenti degli anni 1714-1718 ⁽¹⁰⁾, conservati presso la Soprintendenza e di complemento all'inventario del 1714, ma anche altre testimonianze successive. Di grande importanza sono gli elenchi di opere giunte nel 1716 da Mirandola ⁽¹¹⁾, un inventario del Palazzo del 1752 ⁽¹²⁾, la descrizione inventariale del 1763 di Giuseppe Bianchi, un inventario del 1781 ⁽¹³⁾ e un elenco di beni demaniali venduti all'incanto alla metà dell'Ottocento.

Sarà bene presentare quest'ultimo documento, nel quale figurano 145 dipinti, in parte già arredo fisso del Palazzo Ducale e in parte lì raccolti entro il principio dell'Ottocento con le soppressioni di chiese e conventi mantovani. Nel 1846 i quadri furono stimati dal «signor professor Sabatelli», giunto da Milano, evidentemente Luigi Sabatelli ⁽¹⁴⁾. Il Dipartimento delle Finanze tentò nel 1847 di venderli a Mantova; andata deserta l'asta, nel 1853 i dipinti furono inviati a Milano per essere alienati dall'Accademia delle Belle Arti di Brera ⁽¹⁵⁾. Proprio da lì si perdono le tracce di queste opere, tra le quali troviamo dipinti della «ex-Camera» (un paio sono anche menzionati nell'inventario del 1714) e dipinti provenienti dalle soppressioni ⁽¹⁶⁾. Questa documentazione – che sarà pubblicata in altra sede – getta uno spiraglio di luce sulla scomparsa di tante opere d'arte dalla città ⁽¹⁷⁾.

Questo saggio si propone, ove possibile, di seguire la storia delle poche opere rimaste in Palazzo dopo la fuga di Ferdinando Carlo e

⁽¹⁰⁾ ASSMn, b. 1.

⁽¹¹⁾ ASSMn, b. 2; edito da V. CAPPI, *Sante Peranda. I tesori d'arte della reggia della Mirandola al Palazzo Ducale di Mantova*, Mirandola 1984, pp. 169-174.

⁽¹²⁾ ASMn, S, b. 36.

⁽¹³⁾ Rispettivamente, questi due: Archivio di Stato di Milano, Fondi Camerali, parte antica, b. 159, e ASMn, MCA, Fondi Camerali, b. 358bis.

⁽¹⁴⁾ ASMn, S, b. 149, 1 ottobre 1846.

⁽¹⁵⁾ ASMn, S, b. 149. Se n'è accennato in S. L'OCCASO, scheda 1, in *I dipinti della Galleria Nuova*, cit., pp. 34-37:37; ma uno spunto è già in M. OLIVARI, *Contributi documentari sulla prima attività degli istituti di tutela: Molteni «ispettore» di Brera*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra (Milano 2000-2001) a cura di F. Mazzocca, Milano 2000, pp. 59-67: 66. Il 5 aprile 1853 venne saldato alla «ditta speditrice Cesare Capra Borgati» il conto per il trasporto a Milano di 457 braccia di damasco e dei 145 dipinti.

⁽¹⁶⁾ Per l'identificazione dei quadri descritti nell'avviso d'asta torna particolarmente utile il confronto con un inventario dei quadri presenti in Palazzo Ducale nel 1803: ASMn, S, b. 90.

⁽¹⁷⁾ Sono attualmente rintracciabili con sicurezza solo due opere, delle 145 portate a Milano: la *Madonna col Bambino e santi* del 1531 conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano e attribuita anche a Ippolito Costa, e l'*Andata al Calvario* riferita ad Antonio da Pavia e posseduta ora dalla Cassa di Risparmio di Carpi (su cui: G. AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 259).

risalenti, quindi, al mecenatismo o al collezionismo dei Gonzaga e dei Gonzaga-Nevers.

Possiamo iniziare il nostro ideale percorso nel Palazzo dall'Appartamento Ducale, in cui troviamo, nella stanza già detta «degli Staffieri», i quattro teleri del napoletano Pietro Mango, rappresentanti *Storie di Giuditta*, ancora oggi nella loro originaria collocazione. Le quattro enormi tele, dipinte con un gusto fortemente scenografico, sono databili attorno al 1650 e costituiscono un'importante traccia delle decorazioni pittoriche realizzate in Palazzo dopo il Sacco di Mantova.

Nell'anticamera detta degli Uscieri, ossia nell'attigua sala del Labirinto, l'inventario del 1665 menziona «quattro pezzi sopra il corame di mano del pittore Pietro Menghi»⁽¹⁸⁾. La decorazione venne esaltata in un rarissimo opuscolo del 1646 di Angelo Tarachia, segnalato da Sergio Marinelli a Renato Berzagli e conservato presso la biblioteca Luigi Polletti di Modena⁽¹⁹⁾.

Sono stati rintracciati da Giovanni Agosti alcuni frammenti di questo ciclo⁽²⁰⁾, che nel 1781 era ancora in sito e integro⁽²¹⁾. Di queste opere, l'aspetto più interessante è a mio avviso quello tecnico: il cuoio è preparato con una foglia d'argento meccato; il Tarachia nell'opuscolo citato parla di un quadro «formato di pelli adorate». Il pittore, dopo aver steso il colore ed essendo questo ancora fresco, deve averlo rimosso lasciando così affiorare le lumeggiature dorate: una tecnica non dissimile dal graffito, rara quanto costosa, che deriva dalla decorazione del cuoio, comune sin dalla fine del Quattrocento ma diffusasi particolarmente nel tardo Cinquecento. Con «corami d'oro» si rivestivano le pareti delle più lussuose abitazioni, e i parati erano ottenuti giuntando «pelli», cioè pannelli rettangolari di cuoio o più genericamente di pelli conciate⁽²²⁾. Non si ha notizia di simili decorazioni istoriate, di ampiezza paragonabile, in altri contesti e l'effetto d'insieme delle pitture del Mango doveva essere realmente sorprendente. Scriveva il Tarachia che «i colori hanno accesa in così orrido modo quella Città, che, se al foco

⁽¹⁸⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 41.

⁽¹⁹⁾ R. BERZAGHI, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. ALGERI, Mantova 2003, pp. 223-260:285 nota 128.

⁽²⁰⁾ G. AGOSTI, *Le nozze di Perseo*, s.l. 1992, p. 18.

⁽²¹⁾ ASMn, MCA, Fondi Camerali, b. 358bis, c. 33, n. 1079 («dipinti sul corridoro»).

⁽²²⁾ P. THORNTON, *Interni del Rinascimento italiano*, Milano 1992, pp. 85-89. Credo che nel nostro caso specifico (cfr. *ibidem*, p. 376 nota 2) si tratti di pelle bovina e credo inoltre che i corami usati dal Mango potessero essere di reimpiego, tra i molti che l'elenco del 1626-1627 e la relazione Piccolomini segnalano proprio nell'Appartamento Ducale.

non usurpano le facultà naturali, puono almeno emulargli stintamente gli spaventevoli effetti. S'aprono mille bocche di foco, che non parlano d'altro, che di crudeltà». Bagliori e riflessi metallici erano raggiunti tramite la doratura di fondo; e null'altro, se non l'oro musivo, può rendere la vibrazione serpentina del fuoco. Un espediente simile era stato adottato – seppure in misura assai più limitata – da Rubens in anni non troppo anteriori: proprio con la foglia d'oro il grande pittore rese la luce delle torce nel maestoso *Miracolo di san Francesco Saverio* ora a Vienna (e prima ancora pare l'adoperasse sull'«arazzo» su cui è rappresentata la Trinità, nella pala del 1605 ora nel Palazzo Ducale di Mantova).

Come già è stato precisato da Agosti, lo stile del Mango ricorda la pittura di Pietro Ricchi assai più che i «caravaggeschi» napoletani (Massimo Stanzione, Battistello Caracciolo...) solitamente chiamati in causa, per via delle origini partenopee dell'artista ⁽²³⁾. L'intuizione di Agosti è confermata dal fatto che un «Pietro Mango Romao», evidentemente il nostro artista, è documentato nel 1639 a Venezia ⁽²⁴⁾. D'altronde egli si trovava lì nel 1643, avendo realizzato parte della scenografia per l'opera teatrale *La Finta Savia*, di Giulio Strozzi (come leggo alla p. 184 del relativo libretto, pubblicato in quell'anno); e forse proprio nella Serenissima gli nacque – verso il 1638 – il figlio Silvestro, anch'egli pittore e anch'egli lì documentato dal 1683 ⁽²⁵⁾.

Nella cappellina dell'Appartamento Ducale, nel 1714 come oggi, era una *Crocifissione tra san Longino e la Maddalena*, recentemente assegnata a Teodoro Ghisi ⁽²⁶⁾. L'altare risulta invece ornato, nell'inventario del 1665, con una «ancona del Costa vecchio con diversi santi» ⁽²⁷⁾, a conferma che la *Crocifissione* – un dipinto certamente commissionato dai Gonzaga e forse dal duca Guglielmo – vi viene trasportata solamente nel primo Settecento.

⁽²³⁾ G. AGOSTI, *Le nozze*, cit., p. 24; S. MARINELLI, scheda 41, in *Pietro Ricchi. 1606-1675*, catalogo della mostra (Riva del Garda, 1996-1997), a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996, p. 316.

⁽²⁴⁾ Cfr. E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 151.

⁽²⁵⁾ E. FAVARO, *L'arte*, cit., pp. 198, 202, 210 e 216. Nel 1690 Silvestro è detto 52enne.

⁽²⁶⁾ P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti dell'anima. Appunti sul Palazzo Ducale di Mantova tra i Gonzaga e gli Asburgo*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», s. VIII, a. 257, vol. VII, 2007, pp. 319-378:329-331, con bibliografia. Sembra che in origine l'ancona ornasse un oratorio di Corte Nuova: R. BERZAGHI, *Decorazioni in Palazzo Ducale da Guglielmo a Vincenzo II*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova), Milano 2002, pp. 549-617:613 n. 204.

⁽²⁷⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 41.

L'inventario del 1665 ricorda nella «camera contigua al Gabineto», assieme a un *Sant'Antonio da Padova* di suor Orsola Caccia, la cui attività nel Mantovano è oggi abbastanza ben nota ⁽²⁸⁾, ben «dieci pezzi nel sito del freggio della Camera di mano del Motta alevo del Fetti rappresentante Davide con sue opere». È stato supposto, ed è ipotesi plausibile, che una tela di questo ciclo sia finita nella chiesa di San Maurizio; il dipinto rappresenta *Davide che suona l'arpa* ⁽²⁹⁾. Il «Motta» pittore dev'essere identificato con Andrea Motta (1602-1630?), cui si riferiscono alcuni documenti d'archivio che desidero presto pubblicare. Il citato inventario del 1714 non menziona la decorazione del Motta, che doveva essere ancora al suo posto: ma è possibile che ciò si debba, come in altri casi analoghi, all'esclusione dall'inventario delle tele infisse nel muro, considerate alla stregua di arredo fisso. Nel 1752 sei tele di quel ciclo sono ancora esistenti ⁽³⁰⁾. Nell'inventario del 1803 figura, proprietà della «ex Camera», un «Davide nell'atto d'aver ucciso il gigante Golia, l'armata in distanza che fugge, ma molto patito». Il dipinto è tra le opere messe all'asta nel 1847 e nel 1853: «Un quadro dipinto in tela, alto metri 2,40, largo metri 3,30, con cornice inverniciata color d'oro, rappresentante il Gigante Golia decapitato da Davide. D'ignoto autore» ⁽³¹⁾. Si trattava però, apparentemente, di un dipinto di Sante Peranda ⁽³²⁾.

Nel vicino camerino dei Mori, realizzato in origine per Guglielmo Gonzaga, rimane sul soffitto la tela di Daniel van den Dijck rappresentante *Venere e Amorini*, collocata sul soffitto del camerino nel 1657 e da allora sempre rimasta in sito: lo stesso pittore realizzò anche dodici disperse nature morte di fiori ⁽³³⁾.

⁽²⁸⁾ A. GHIRARDI, *Un episodio mantovano per Orsola Maddalena Caccia, monaca pittrice del Monferrato*, in «Arte Cristiana», 736, 1990, pp. 59-66.

⁽²⁹⁾ C. TELLINI PERINA, *Davide che suona l'arpa*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, catalogo della mostra (Mantova), a cura di Archivio di Stato di Mantova-Italia Nostra, Brescia 1982, p. 100. Un ciclo di dodici *Storie di Davide* era nel 1680 nel palazzo delle Segnate del fu Carlo Aldegatti: ASMn, AN, not. Ottavio Mazzi, b. 5595, 6 marzo 1680 (vi compaiono anche «Otto altri quadri più piccioli con cornici nere, et sopra dipinte historie del Testamento Vecchio»). Altri «Dodici quadri grandi räsentanti la vita del re David, con cornice dipinta a scuro, e frizi indorati» erano nella galleria del palazzo mantovano del fu Luigi Gonzaga, nel 1744: ASMn, AN, not. Stefano Bondoni, b. 2042, 19 ottobre 1744, c. 9v. Che vi fosse una relazione col ciclo di Palazzo Ducale?

⁽³⁰⁾ R. BERZAGHI, *Cicli pittorici secenteschi nel Palazzo Ducale di Mantova*, in «Paragone», 459-461-463, 1988, pp. 88-96: 90.

⁽³¹⁾ ASMn, S, b. 149.

⁽³²⁾ S. L'OCCASO, *Le opere*, cit., pp. 146 e 153.

⁽³³⁾ Queste nature morte nella relazione Bianchi del 1714 (ASMn, AG, b. 3168, c. 12r) sono riferite a un Michelangelo pittore (evidentemente il Cerquozzi, come già no-

L'altro *ensemble* di stanze in cui, tra Sei e Settecento, si poteva ancora trovare un completo apparato ornamentale di epoca gonzaghesca è quello della Domus Nova, che costituisce, fondamentalmente, una continuazione dell'Appartamento Ducale. Nel primo ambiente, contiguo alla sala dei Paesaggi, erano nove tele incassate nel muro e rappresentanti *Paesaggi*. Questi quadri erano lì almeno dal 1665, come attesta l'inventario steso alla morte di Carlo II Gonzaga-Nevers⁽³⁴⁾, e dovettero essere piuttosto simili agli altri nove tuttora ospitati nella sala dei Paesaggi, descritti anch'essi nel 1665: «nove pezzi di paesaggi grandi, dipinti a oglio con rappresentazione di diverse favole»⁽³⁵⁾. Le due serie erano probabilmente nate assieme, ma solo una delle due ci è giunta; le tele sono inframmezzate da paraste lignee, con ogni verosimiglianza coeve alle pitture.

Problematica è la datazione di queste tele. La prima attestazione bibliografica sembra quella di Clinio Cottafavi, che nel 1933 allude allo «stanzone con le tele dipinte a paesaggi, probabilmente dal Viani»⁽³⁶⁾. Ancora Cottafavi, l'anno appresso, descrive i restauri lì operati: «In questa ultima sala non avemmo che a fermare i pannelli del Viani, dai quali la stanza prende il nome»⁽³⁷⁾. Nel 1988 Berzaghi si occupa dei dipinti che suppone realizzati in occasione del restauro dell'Appartamento del Paradiso avvenuto in seguito al Sacco del 1630; egli ritiene quindi che essi vadano datati agli anni di Carlo II Gonzaga-Nevers, e che spettino a due diversi artisti. Esclude su basi stilistiche (a ragione) la possibilità di un intervento del Geffels – suggerito da un inventario del Palazzo Ducale del 1860 – e ritiene invece che nelle nove tele abbiano collaborato due pittori di cultura fiamminga: un paesaggista e un figurista cui assegna anche le *Storie di Troia* tuttora conservate in Palazzo Ducale, di cui si discuterà tra breve⁽³⁸⁾. Recentemente lo studioso è tornato a occuparsi dei *Paesaggi*, ammettendo che i pannelli lignei che separano le scene sono «di lontana derivazione vianesca», e facendo oscillare la da-

tava R. BERZAGHI, *Cicli*, cit., p. 92). Risulta estremamente difficile identificare, come pure si è tentato, le *Nature morte* lì oggi conservate, con quelle dipinte dall'anversano. R. BERZAGHI, *Cicli*, cit., pp. 92-93, segnalava la mancanza delle dodici nature morte già nel primo Settecento.

⁽³⁴⁾ ASMn, AG, b. 331, c. 198v.

⁽³⁵⁾ ASMn, AG, b. 331, c. 198v; R. BERZAGHI, *Cicli*, cit., p. 89.

⁽³⁶⁾ C. COTTAFIVI, *Il restauro dei camerini di Isabella d'Este nel Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1933, p. 64.

⁽³⁷⁾ C. COTTAFIVI, *Palazzo Ducale di Mantova. Gli appartamenti di Eleonora de' Medici, del Paradiso e dei Nani*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1934, pp. 128-139:136.

⁽³⁸⁾ R. BERZAGHI, *Cicli*, cit.

tazione del ciclo da dopo il Sacco a subito dopo Carlo I, quindi entro il quarto decennio del Seicento ⁽³⁹⁾.

Bisogna tuttavia notare che nel 1631 il generale Ottavio Piccolomini, relazionando sullo stato del Palazzo Ducale dopo il Sacco, dopo aver descritto i camerini della Grotta, nota nelle «trei altre camere che segue» dei «quadri nelli frisi di pittura grande di paesi diversi con barche e navilli in mare» ⁽⁴⁰⁾, che potrebbero anche corrispondere ai nostri. Il problema della datazione delle tele, a ogni modo, coincide con quello del trasferimento dei camerini di Isabella d'Este dalla Corte Vecchia alla Domus Nova: uno spostamento che per alcuni studiosi deve datarsi entro la reggenza di Ferdinando Gonzaga, cioè entro il 1626 ⁽⁴¹⁾. Il sesto duca di Mantova nel 1623 attendeva che a breve il suo nuovo appartamento fosse terminato, ed è molto probabile che si trattasse proprio dell'*ensemble* di stanze nella Domus Nova ⁽⁴²⁾. Secondo altri invece, la sistemazione dell'Appartamento del Paradiso si daterebbe agli anni di Carlo I Gonzaga-Nevers (1628-1637), e per la precisione agli anni successivi al Sacco del 1630 ⁽⁴³⁾. Personalmente ritengo che la prima opzione non sia da escludere, considerando anche che le imprese presenti nell'appartamento, e il nome inciso sullo stipite in marmo di una porta, sono quelli di Ferdinando Gonzaga.

Ciò porterebbe ad anticipare la datazione del ciclo di tele con *Paesaggi* al terzo decennio, ammettendo quindi che la relazione Piccolomi-

⁽³⁹⁾ R. BERZAGHI, *Le decorazioni*, cit., p. 258. Non può essere presa in considerazione l'ipotesi che i *Paesaggi* siano quelli inviati nel 1621 da Paul Bril (E.A. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, p. 267), poiché troppo ampio pare il divario qualitativo tra le tele mantovane e la produzione del pittore fiammingo, attivo in quegli anni a Roma.

⁽⁴⁰⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 34.

⁽⁴¹⁾ L. OZZOLA, *Il museo d'arte medioevale e moderna del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1950, p. 129; E.A. SAFARIK, *Fetti*, cit., pp. 68-70.

⁽⁴²⁾ R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 96-97; R. MORSELLI, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati, di autori senza opere e di opere senza autore*, in S. LAPENTA & R. MORSELLI, *La collezione Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 19-169:30-37. L'elenco del 1626-1627 indica il «passetto davanti al camarino della Grotta» tra le stanze dell'Appartamento del Paradiso (R. MORSELLI, *Le collezioni*, cit., p. 298), il che farebbe pensare a un trasferimento degli arredi isabelliani già avvenuto.

⁽⁴³⁾ G. GEROLA, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, in «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana», XXI, 1929, pp. 253-290:287-288; C. COTTAFANI, *Palazzo Ducale di Mantova*, cit., p. 133; R. BERZAGHI, *Ferdinando Gonzaga e il palazzo ducale*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, catalogo della mostra (Mantova), a cura di E.A. SAFARIK, Milano 1996, pp. 37-44:40-42; C.M. BROWN, *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 2005, p. 160.

ni ne attestati la presenza nel 1631. Escludendo Vincenzo II, interessato alla vendita e forse non anche all'acquisizione di opere d'arte, si potrebbe optare tra una committenza di Ferdinando, con un conseguente termine *ante quem* del 1626, anno di morte del duca (ma una cronologia così alta pare improbabile), o di Carlo I, ma negli anni 1628-1630. Una datazione delle tele entro il terzo decennio non disdice, a mio avviso, ai caratteri formali in esse riconoscibili. L'artista che dipinse le figure (che sia o meno autore anche dei paesaggi) è debitore, da un punto di vista iconografico, della cultura tardo-manierista, mentre stilisticamente appartiene già alla temperie barocca.

Non credo infatti che i soggetti rappresentati siano generici *Paesaggi*. Il dipinto inventariato col numero 220 deriva esattamente dall'incisione di Johan Sadeler I su disegno di Maarten de Vos, raffigurante *Seth e il figlio Enos* (*Gen.*, 4, 26) e facente parte della serie *Bonorum et Malorum consensio & horum præmia, illorum pœna*, del 1586, dedicata a Ferdinando arciduca d'Austria⁽⁴⁴⁾. La scena dell'inventario 219 è ripresa, nell'ambientazione paesistica, dall'incisione di Aegidius Sadeler da Roelant Savery, *Paesaggio con ponte*, stampata nel 1609 ad Amsterdam e facente parte della serie di *Sei paesaggi montuosi del Tirolo*⁽⁴⁵⁾. La ripresa tuttavia non è pedissequa, poiché nel dipinto sono inserite delle figure assenti nell'incisione e l'impaginazione è più ampia: la stampa fornisce l'idea di base della pittura che in essa non si esaurisce. In un'altra tela (inv. 215), la scena sul margine inferiore, due putti che giocano con una capra, è parzialmente ripresa dai *Discendenti di Lamech* del *Boni et Mali Scientia* di Maarten de Vos inciso da Johan Sadeler nel 1583⁽⁴⁶⁾; una quarta tela (inv. 216) (Fig. 1) è copia piuttosto fedele del *Tubalcaino che lavora il ferro* della stessa serie fiamminga⁽⁴⁷⁾ (Fig. 2). La sola tela di formato verticale della serie mantovana potrebbe ispirarsi a un'incisione di Jan Saenredam da Abraham Bloemaert, che rappresenta il *Figliolo prodigo ridotto a porcaro*⁽⁴⁸⁾. Queste considerazioni mi portano a sup-

⁽⁴⁴⁾ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XLV, *Maarten de Vos*, compiled by C. Schuckman, edited by D. De Hoop Scheffer, Rotterdam 1995, tav. 43.

⁽⁴⁵⁾ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XXII, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, compiled by D. De Hoop Scheffer, edited by K.G. Boon, Amsterdam 1980, tav. 226.

⁽⁴⁶⁾ *Hollstein's*, cit., vol. XLV, tav. 34/II.

⁽⁴⁷⁾ *Hollstein's*, cit., vol. XLV, tav. 36/II.

⁽⁴⁸⁾ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. XXIII, *Jan Saenredam to Roelandt Savery*, compiled by G.S. Keyes, edited by K.G. Boon, Amsterdam 1980, tav. 27. Quattro quadretti rappresentanti *Storie del fi-*



Fig. 1 - Anonimo fiammingo del terzo o quarto decennio del XVII secolo, *Tubalcaino che lavora il ferro*, Mantova, Palazzo Ducale, sala dei Paesaggi.

porre nel ciclo mantovano un *fil rouge* iconografico vetero-testamentario che potrebbe estendersi anche alle rimanenti composizioni e potrebbe suggerire inoltre una datazione delle nove tele entro, al massimo, la reggenza di Carlo I ⁽⁴⁹⁾. Quanto all'autore delle figure (ma forse an-

gliol prodigo sono ricordati nell'inventario di Anna Isabella di Guastalla (ASMn, MCA, Bb II, 1558-1704, fasc. 19.14, c. 6r); tre quadri grandi «con sopra dipinta l'istoria in parte del Figlio Prodigio» sono in una descrizione dei mobili del 1713 (ASSMn, b. 1, c. 201r). Lo stesso soggetto è anche dipinto in una sala del Palazzo Valenti Gonzaga di Mantova e, dallo stesso pittore, nel Palazzo Cavalcabò di Montanara, in un ambiente al piano nobile, attiguo a un altro affresco con quattro *Storie di Giuseppe*. L'autore della prima decorazione è identificato in Frans Geffels (M.G. SORDI, *Palazzo Valenti Gonzaga a Mantova*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova), a cura di R. Morselli-R. Vodret, Cinisello Balsamo 2005, pp. 107-112:112 nota 15), ma a me sembra piuttosto che entrambe vadano accostate al cremasco Botticchio.

⁽⁴⁹⁾ Anche il soggetto non disdice pertanto a una committenza di Ferdinando Gonzaga, che aveva posto nella vicina Grotta un ciclo di *Parabole del Vecchio Testamento* del Fetti (su cui soprattutto: E.A. SAFARIK, *Fetti*, cit., pp. 67-133, nn. 19-31).



Fig. 2 - Johan Sadeler, da Maarten de Vos, 1583, *Tubalcano che lavora il ferro.*

che del resto), credo che si possa trattare di un nordico a conoscenza della pittura del Van Dijk dei primi anni Venti, ma non sono in grado di dare un nome al modesto artista.

Nell'attiguo Camerino Dorato venne ricomposto l'arredo dello Studiolo isabelliano, trasportato da Corte Vecchia in epoca neveriana, sotto Ferdinando o sotto Carlo I. La descrizione della corte di Mantova redatta dal generale Ottavio Piccolomini il 24 gennaio 1631 ricorda, subito dopo l'appartamento di Vincenzo, che «nelli camerini della Grotta vi era diversi quadri con apparamenti uno di damasco cremese et uno di damasco cremese turchino e giallo, et in un altro tutto addorato vi era diversi quadretti fatti dal Fetti, di parabole di Nostro Signore»⁽⁵⁰⁾. Come si è già detto, non possiamo essere certi che i «camerini della Grotta» descritti dal generale Piccolomini fossero già localizzati nell'appartamento del Paradiso, come tuttavia parrebbe più probabile, piuttosto

⁽⁵⁰⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 34.

che in Corte Vecchia, dove tornarono ai primi del Novecento. Avvenuto lo spostamento seicentesco, lo Studiolo venne nuovamente arredato con una serie di tele rappresentanti *Storie di Troia*, attualmente esposte nella galleria di Santa Barbara assieme al *Ritratto di cardinale Rinaldo d'Este*, inserito nella decorazione.

Il *Ritratto di Rinaldo d'Este*, come scrive Paolo Bertelli che ne ha identificato l'effigiato, non potrà essere anteriore al 1641, anno di concessione della porpora cardinalizia ⁽⁵¹⁾. Il dipinto venne inserito nel ciclo di pitture del camerino, sopra la porta d'ingresso, con un'aggiunta perimetrale di tela dipinta. Questa fascia è stata rimossa nel corso di un restauro (del 1975-1976) e in seguito purtroppo è andata persa; a giudizio di Berzaghi essa spettava al pittore delle *Storie di Troia*. Se così fosse, la datazione di queste tele dovrebbe slittare necessariamente oltre il 1641, spostando in avanti anche la cronologia dei *Paesaggi*, come recentemente proposto anche da Bertelli. Ma non mi pare proprio che le foto d'archivio, che mostrano il ritratto prima della rimozione dell'aggiunta, possano garantire l'identità di mano tra le *Storie di Troia* e la stiscia di tela in questione. L'evidente incongruità iconografica del ritratto con le altre tele dipinte, mi spinge invece a supporre che esso sia stato inserito nella decorazione in un secondo momento, e forse dopo il 1665 come pensa Brown ⁽⁵²⁾; la disposizione originale di tutte queste tele sarebbe stata rimaneggiata ed esse sarebbero state diversamente combinate piuttosto tardi. Il fatto che anche il citato inventario del 1714 non segnali la presenza del ritratto, potrebbe essere un ulteriore stimolo a procedere in questa direzione; il Bertazzone indica infatti in questo ambiente la presenza di «Sette quadri in tela».

Vale la pena considerare l'ipotesi che il *Ritratto del cardinal Rinaldo d'Este* possa essere giunto da Mirandola, assieme ad altri ritratti estensi tuttora esistenti in Palazzo Ducale, e possa essere stato inserito a forza nel ciclo di *Storie di Troia* verso il 1716; tra l'altro, in quell'anno si data-no con certezza degli interventi nello Studiolo ⁽⁵³⁾. L'iconografia del ritratto tornerebbe sicuramente più a proposito nelle collezioni dei Pico che in quelle dei Gonzaga-Nevers. Un ulteriore rimaneggiamento dell'ambiente deve aver causato, forse negli stessi anni o successivamente,

⁽⁵¹⁾ P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti*, cit., pp. 349-352.

⁽⁵²⁾ C.M. BROWN, *Isabella*, cit., p. 161.

⁽⁵³⁾ Lo Speziga venne pagato il 17 dicembre 1714 «per aver dipinto l'armario de' camerini adorati, nel partamento del Paradiso»: C.M. BROWN, *Isabella*, cit., p. 181 nota 149. Ancora Speziga e Mazzoleri sono pagati il 4 giugno 1715 per dozzinali lavori di pittura: ASMn, AG, b. 3130, c. 466.

lo spostamento della tela comunemente nota come *Cena di Atreo*, che compare negli inventari del Palazzo Ducale, avulsa dal resto del ciclo, almeno dal 1787⁽⁵⁴⁾. Che ruolo aveva questa tela nel ciclo, se realmente gli appartiene? Un acquarello della metà dell'Ottocento dell'artista inglese Joseph Nash (1809-1878) – recentemente passato sul mercato antiquario australiano – ci mostra l'interno dello Studiolo, lasciandoci leggere con esattezza la sequenza delle tele su tre delle quattro pareti⁽⁵⁵⁾ (Fig. 3). In senso orario vediamo, a partire dalla parete lunga di fronte all'ingresso dalla Grotta, il cosiddetto *Sogno di Ecuba*, *Venere che chiede le armi per Enea*, *Achille scoperto tra le figlie di Licomede*, la *Morte e apoteosi di Achille* (secondo la condivisibile lettura iconografica proposta da Bertelli)⁽⁵⁶⁾, la *Disputa per le armi di Achille*, il *Ritratto* posto come sovrapporta e infine la *Fuga di Enea da Troia*, che evidentemente conclude la narrazione. Il quarto lato – escluso dalla veduta di Nash – doveva ospitare la cosiddetta *Cena di Atreo*, che difatti ha le stesse misure della prospiciente *Morte e apoteosi di Achille*; forse da questo lato – ora occupato dalla finestra – doveva iniziare la narrazione. È possibile che la finestra sia stata aperta nel corso del Settecento e che proprio in tale occasione la nostra *Cena* sia stata rimossa.

L'inventario del 1714 descrive nello Studiolo «Sette dipinti in tella» (quindi o con la *Cena* o col *Ritratto di Rinaldo d'Este*, difficilmente con entrambi); un successivo documento del 1752 annota la presenza di «Sei quadri all'intorno fissi nel muro che servono di freggio a detto camerino, rappresentanti diverse Favole profane»; mentre il già citato inventario del 1781 registra al numero «1191. Sette [corretto da «Otto»] quadri di fregio, compresi un ritratto». La rimozione della *Cena* sembra quindi, in ogni caso, anteriore al 1752.

Bisognerà anche cercare delle alternative per chiarire l'iconografia della cosiddetta *Cena di Atreo* (tematicamente poco compatibile con le altre pitture), tra le quali non escluderei a priori l'*Ira di Achille* contro Agamennone. Allo stesso modo, è possibile che la scena identificata come *Venere che chiede le armi per Enea*, vada piuttosto intesa come *Teti che chiede le armi per Achille*, visto e considerato l'accento posto – in questo ciclo – sulle armi del Pelide: sono la causa per cui Ulisse lo

⁽⁵⁴⁾ L'inventario del 1787 si trova negli uffici della Soprintendenza, e la cosiddetta *Cena di Atreo* vi è menzionata a p. 19 n. 49. Forse il dipinto è identificabile con una generica *Cena*, di dimensioni leggermente inferiori, nell'inventario del 1781, al n. 851.

⁽⁵⁵⁾ Il piccolo acquarello è passato recentemente sul mercato antiquario: Sotheby's, Melbourne, 28 novembre 2005, lotto 195.

⁽⁵⁶⁾ P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti*, cit., p. 345.



Fig. 3 - Joseph Nash, *Interno dello Studiolo di Isabella d'Este*, già Sotheby's, Melbourne, 28 novembre 2005, lotto 195.

scopre nella corte del re Licomede, oltre che l'oggetto della contesa tra Ulisse e Aiace. La presenza di Cupido sopra la figura femminile lascia attendibilità alla lettura tradizionale, ma mi sembra lecito sottolineare il fatto che il pittore, facendo probabilmente ricorso a diverse fonti iconografiche (come sicuramente nella serie già esaminata dei *Paesaggi*) possa aver incoscientemente contaminato le iconografie.

Incerta rimane la cronologia del ciclo che, cautamente, sarà da mantenere tra terzo e quarto decennio del Seicento. L'autore di queste pitture è lo stesso cui spettano almeno le figure dei nove *Paesaggi*; l'attribuzione ad Anton Van Dijck proposta da Ozzola è ovviamente impraticabile, ma un'eco del suo stile è tuttavia avvertibile, e la scena di *Teti che chiede le armi a Vulcano* si può confrontare effettivamente con l'analogo soggetto del maestro ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 498), datato attorno al 1630⁽⁵⁷⁾.

⁽⁵⁷⁾ L. OZZOLA, *La galleria di Mantova. Palazzo Ducale*, Cremona [1949], n. 147. Non si conoscono altre opere di questo pittore, verosimilmente nordico.

Il «primo camerino contiguo al detto Indorato» corrisponde all'attuale passetto delle Frasche, e vi era sistemato dal 1630 circa, come si è visto, l'arredo della Grotta isabelliana, già in Corte Vecchia. Nel 1631 al suo interno erano delle *Parabole* del Fetti⁽⁵⁸⁾, mentre nel 1665 vi compaiono «otto pezzi di quadri con l'opera del Testamento vecchio, di mano del Costa vecchio»⁽⁵⁹⁾; nell'inventario del 1714 vi è invece descritto un «freggio in tela superiormente all'intorno con Giunone, Venere e Marte». Questo freggio esiste ancora, è databile *post* 1665 e venne dipinto con un fare largo e un po' rozzo, da un artista recentemente individuato in Francesco van den Dijck⁽⁶⁰⁾.

Ben più spoglia rimase, dopo la fuga di Ferdinando Carlo, quella zona del Palazzo detta Corte Nuova: nella sala dei Giganti (ossia dei Capitani) Carlo Bertazzone descrive – nel menzionato inventario del 1714 – un «quadro grande che occupa tutta la facciata dell'ingresso di detta sala, rapresentante una bataglia noturna sul Po a Borgoforte»; la sua indicazione non era sfuggita a Giannantoni⁽⁶¹⁾. Non escludo che allo stesso dipinto alluda, nel 1739, Charles de Brosses: «une *Bataille*, par Campi»⁽⁶²⁾.

La storia della decorazione di questo ambiente è acquisizione critica piuttosto recente: già nel 1574 era stato contattato un ignoto pittore, col quale però non fu raggiunto un accordo; è prestigioso vestigio di una fase immediatamente successiva il dipinto murale rappresentante il *Giuramento di Luigi*, opera già ritenuta di tardo Quattrocento o dei primi del Cinquecento. È databile invece agli anni del duca Guglielmo, come ebbi modo di rilevare, ed è ora riferita a Sebastiano Vini o a Bene-

⁽⁵⁸⁾ E.A. SAFARIK, *Fetti*, cit., pp. 63-133.

⁽⁵⁹⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 41.

⁽⁶⁰⁾ P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti*, cit., pp. 346-347. Il modesto autore delle tele per la Grotta ha tuttavia a mio parere un fare più largo e sommario rispetto a Francesco van den Dijck, che conosciamo dal *San Longino* firmato di Suzzara. Francesco fu figlio di Daniele, pittore dei Gonzaga Nevers, il quale dettò il suo codicillo il 27 giugno 1662 (ASMn, AN, not. Francesco Bruschi, b. 2719 bis), lasciando tutto alla moglie Lucrezia Régnier, per la minore età dei figli; tra questi è Francesco – nato evidentemente non prima del 1638 – citato anche nel testamento di Nicolas Régnier del 2 novembre 1667: «A Francesco Vandendick, mio nepote, lascio tutte le stampe in rame, disegni et rilievi acciò possi studiare e farti valentuomo per fare honore a soi» (A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri)*, ca. 1588-1667. *Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007, p. 387). Francesco è sicuramente a Mantova nel 1680 (ASMn, AN, not. Giovan Francesco Tomasini, b. 9210, 27 febbraio 1680).

⁽⁶¹⁾ N. GIANNANTONI, *Il Palazzo*, cit., p. 100.

⁽⁶²⁾ CH. DE BROSSES, *Lettres familières*, testo stabilito da G. Cafasso, note e bibliografia di L. Norci Cagiano de Azevedo, Napoli 1991, p. 227.

detto Pagni da Pescia, pagato nel 1576 ben 200 ducati per un «quadro di pittura» forse identificabile con questo ⁽⁶³⁾. Nel 1580 Guglielmo decise però di rinnovare *in toto* la decorazione e incaricò, dopo aver scartato le «candidature» del Vini, di Ippolito Andreasi e di Jacopo Tintoretto, il pittore di corte Lorenzo Costa il Giovane. Questi realizzò probabilmente i quattro teleri, che avrebbero anche coperto il murale già dipinto; di questa ultima fase rimane traccia in due disegni conservati nel British Museum di Londra.

Questi rappresentano rispettivamente una *Battaglia notturna* e il *Giuramento*, sono autografi del Costa e servirono da modelli per i rispettivi teleri, il primo dei quali fu quindi posto in opera tra il 1581 e il 1583 (anno in cui l'artista morì). Le diverse proporzioni dei due disegni dovrebbero essere indicative dell'originaria collocazione delle tele: la *Battaglia* misura mm 261x532 mentre il *Giuramento* misura mm 255x685. Le proporzioni più allungate di questo secondo disegno ci assicurano che il relativo telero avrebbe coperto il murale di analogo soggetto già realizzato di fronte alla parete d'ingresso. La scena militare è interpretata con validi argomenti come rappresentazione della battaglia combattuta a Borgoforte, nel 1368, tra Guido Gonzaga e Bernabò Visconti (sostenuto dagli Scaligeri) ⁽⁶⁴⁾; per le proporzioni il disegno si adatta alla parete del camino, rivolta verso il cortile dei Cani o dei Giarelli.

L'inventario del 1714 descrive però la «bataglia notturna sul Po a Borgoforte» sulla parete d'ingresso, quella in comune con la sala di Manto. Evidentemente, come già segnalava Giannantoni, il dipinto sopravvisse alle varie alienazioni e spoliazioni; rimase in palazzo ben oltre il 1714. Infatti, credo che sia facilmente identificabile con il «fatto di Troja del Costa», di braccia 9x16 (circa metri 4x7,20) descritto in un inventario del 1803, ove compare come opera della «ex Camera» ⁽⁶⁵⁾. Il telero venne successivamente decurtato: nel 1847, nell'avviso d'asta che proponeva la vendita di 145 dipinti mantovani, figura infatti come «un'antica battaglia» di metri 3x6. Nel 1803 il dipinto era conservato nella sala dei Duchi, ora nota come sala del Pisanello: quando, nel 1853, il telero venne portato a Milano per essere venduto, si era persa la memoria della sua primitiva collocazione ⁽⁶⁶⁾.

⁽⁶³⁾ Si veda in ultimo e con bibliografia completa: R. BERZAGHI, *Le decorazioni*, cit., pp. 233-234, che l'attribuisce al Pagni. Trovo assai improbabile, per assoluta incompatibilità stilistica, l'attribuzione al veronese Sebastiano Vini proposta da A. NESTI, *Ricerche su Benedetto Pagni da Pescia (1503-1578)*, Pistoia 2002, p. 17.

⁽⁶⁴⁾ R. BERZAGHI, *Decorazioni*, cit., p. 612, n. 202.1.

⁽⁶⁵⁾ ASMn, S, b. 90, 1803.

⁽⁶⁶⁾ Nell'avviso d'asta del 1847 l'opera è così descritta: «Un altro simile con cornice

Sembra improbabile che nella stessa sala, su due pareti adiacenti, fossero dipinte due battaglie notturne, e possiamo quindi ritenere il disegno londinese preparatorio per la tela venduta a Milano nel 1853. Anche le proporzioni coincidono, essendo il rapporto tra altezza e larghezza all'incirca 1:2. Il fatto che nel 1714 la tela fosse collocata sulla parete d'ingresso, dove ci aspetteremmo di trovare un'opera di proporzioni simili al *Giuramento* antistante, significa probabilmente che era già stata spostata dal suo sito originale.

L'appartamento di Castello doveva essere, in quegli anni, uno dei meglio conservati: nel 1711 vi fu alloggiato Carlo VI e la camera da letto prescelta fu la sala dei Duchi ⁽⁶⁷⁾. Qualche anno dopo, nel 1716, si tennero in questi ambienti festeggiamenti in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo, primogenito dell'imperatore Carlo VI; per inciso, venne anche decorato un arco trionfale, dipinto da Giovanni Battista Speziga e Giacomo Mazzoleri ⁽⁶⁸⁾, e furono composte ed eseguite alcune musiche ⁽⁶⁹⁾. Passò nello stesso anno per la città il principe elettorale di Baviera: i pittori Francesco Bibiena, Speziga, Mazzoleri e il garzone Giuseppe Bacigalupi vennero pagati il 10 giugno 1716 «per haver dipinto varie cose spettanti nell'opera, in risarcimento del padilione inventione del signor Francesco Bibiena, posto nella gran sala di Castello» ⁽⁷⁰⁾.

a cordone dipinta in giallo, alto metri 3,050, largo metri 6,010, rappresentante un'antica battaglia. D'ignoto autore» (ASMn, S, b. 90, 1847).

⁽⁶⁷⁾ G. RODELLA, *Il Palazzo*, cit., p. 15 nota 10.

⁽⁶⁸⁾ ASMn, AG, b. 393, cc. 38-39 e 43.

⁽⁶⁹⁾ Una serenata fu scritta dal «signor Zuccari», il prologo dell'opera dal di lui nipote; tra gli strumentisti figura un «Pietro oboe», con ogni probabilità il musicista e pittore Pietro Fabbri, d'origine vicentina: ASMn, AG, b. 393, c. 45. Sul Fabbri si veda: M.G. GRASSI, *Pietro Fabbri, detto «dall'oboe», pittore «foresto»: la prima fase della sua attività mantovana (1716-1730)*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXIV, 1996, pp. 223-268; EADEM, *Pietro Fabbri, detto «dall'oboe», pittore «foresto»: la seconda fase della sua attività mantovana (1730-1746)*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXVI, 1998, pp. 109-172; A. MAZZA, in *L'esercizio della tutela. Restauri tra Modena e Reggio Emilia (1985-1998)*, a cura di L. Bedini, J. Bentini & A. Mazza, Modena 1999; S. L'OCCASO, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento*, in «Verona Illustrata», 20, 2007, pp. 87-101:88. Qualche carta d'archivio sull'attività (1718-1720) di Antonio Vivaldi a Mantova, che si avvaleva anche del veneziano Antonio Meneghini pittore teatrale, si conserva inedita in ASSMn, b. 1, cc. 289-297 e 324-332.

⁽⁷⁰⁾ ASMn, S, b. 39. Forse non è mai stato notato che in una foto degli anni Trenta della sala di Marchesi (pubblicata in C. COTTAFAVI, *R. Palazzo Ducale di Mantova. Sale dei Capitani e dei Marchesi in Corte Nuova*, in «Bollettino d'Arte», VIII, 9, 1929, pp. 421-429:422 fig. 3) si vedono delle decorazioni barocche, databili proprio ai primi del Settecento, ora scomparse.

Un altro ambiente dell'appartamento Grande di Castello era stato spogliato da poco di un ciclo di tele. Si legge infatti in carte conservate nell'Archivio Storico della Soprintendenza di Mantova ⁽⁷¹⁾ che alla fine del 1713 «in tutte le principali camere et anticamere di corte rimasero li quadri che formano frigio alle stesse, dodici de' quali di mano del Mantegna, compagni, con cornice scritta adorata, furono levati dalla camera principale di Castello, et hora servono per sopraussi negl'appartamenti Ducali» ⁽⁷²⁾. La stanza principale di Castello parrebbe la sala dei Duchi per la quale Jacopo Robusti, il Tintoretto, aveva realizzato una serie di quattro tele, parte del celebre ciclo dei *Fasti* ⁽⁷³⁾. Le otto pitture complessive erano in origine distribuite tra la sala dei Marchesi ⁽⁷⁴⁾ e quella dei Duchi, quattro per ciascuna, e sono attualmente nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

Il riferimento delle dodici tele del nostro inventario al maestro di Isola di Carturo è purtroppo del tutto privo di attendibilità: ancora al principio dell'Ottocento si pensava che gli affreschi manieristi della sala di Manto, ritenuti *Storie di Enea*, fossero opera sua ⁽⁷⁵⁾. Le dodici tele occupavano forse dei riquadri scanditi da lesene poste in maniera simile a quella attuale: sopra l'alta zoccolatura affrescata a finto marmo, si tro-

⁽⁷¹⁾ ASSMn, b. 1, c. 116v.

⁽⁷²⁾ Successivamente (27 giugno 1714) i quadri vennero erano collocati nella «galleria detta dei Quadri», cioè di Santa Barbara (ASSMn, b. 1, c. 260r). Non se ne ha notizia negli inventari settecenteschi posteriori. Per quanto riguarda la menzione di questo ciclo: A. LUZIO, *La Galleria*, cit., p. 85 nota 3; R. BERZAGHI, *La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova. Storia, iconografia, collezioni*, in «Quaderni di Palazzo Te», 1995, pp. 48-71:66; S. L'OCCASO, *Le decorazioni da Ludovico II a Isabella d'Este*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova* 2003, pp. 137-150, 179-180:180 nota 35.

⁽⁷³⁾ Una terza serie di tre tele del Tintoretto, secondo una recente proposta di Raffaella Morselli (*Le collezioni*, cit., pp. 42-43), sarebbe stata collocata nel passetto d'ingresso alla sala dello Specchio. Le dimensioni in pianta del passetto in questione, circa cm 225x385, sono però tali da non poter ospitare le ben più ampie tele; di conseguenza Paolo Carpeggiani (*Il progetto del Palazzo Ducale (1549-1587)*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria* 2002, pp. 479-545:498 nota 101) ha proposto di identificare il «passeo per andar nelli camarini della Sala dei Specchi», con un tratto di corridoio sottostante la sala dello Specchio. Un andito posto allo stesso piano, collegato anticamente da una scala alla loggetta di Santa Barbara, ha alle pareti cornici in stucco in cui dovevano essere incassate tre tele ed è databile agli anni del duca Ferdinando. Tuttavia le tre tele che qui si trovavano non possono essere quelle del Tintoretto in questione: le cornici sono di dimensioni decisamente inferiori alle opere.

⁽⁷⁴⁾ Le cornici ospitavano tele larghe cm 445 e 480 ogni coppia.

⁽⁷⁵⁾ F. ANTOLDI, *Descrizione del Regio Cesareo Palazzo di Mantova*, Mantova 1815, p. 20. I sei murali dipinti in questa stanza, attualmente attribuiti a Lorenzo Costa il Giovane, spettano a mio avviso a due diversi autori: S. L'OCCASO, *Premiata ditta Costa pittori*, in «Prospettiva», 128, ottobre 2007, pp. 62-79: 71, 72.

vano ora le lesene realizzate entro il 1931 sotto la supervisione del Cottafavi ⁽⁷⁶⁾. Questi supponeva che le tele del Tintoretto fossero nel primo Seicento in Corte Vecchia, e più precisamente nella sala di Giuditta in cui, nel 1631, il colonnello cesareo Ottaviano Piccolomini descrisse «varii paesi di mane del Tintoretto» ⁽⁷⁷⁾. Pertanto Cottafavi fece realizzare, nella sala dei Duchi, lesene e cornici identiche a quelle che si trovano nella sala di Giuditta, ipotizzando che queste ultime avessero ospitato i quattro *Fasti* ducali. Fece tuttavia affidamento su tracce già esistenti nella muratura, di antiche cornici, che lo costrinsero a dare alla nuova carpenteria un'altezza diversa da quella delle lesene in Corte Vecchia. Le attuali misure degli spazi inquadrati dalle cornici non coincidono però esattamente con le misure delle tele del Robusti ⁽⁷⁸⁾.

Se la scansione di ogni singola parete in tre parti corrispondesse alla pristina condizione – ma la stessa struttura architettonica della sala potrebbe aver subito modifiche alla fine del Cinquecento ⁽⁷⁹⁾ – ogni tela del Tintoretto doveva essere fiancheggiata da altre due tele, per un totale di dodici pezzi a fregio della sala. Ignoriamo però se in origine i quattro *Fasti* fossero accompagnati da laterali; manca infatti qualsiasi traccia di una decorazione in stucco, come quella della sala dei Marchesi. L'assetto decorativo nel 1714 prevedeva con ogni probabilità su ogni lato una scena militare al centro, fiancheggiata da due *Virtù*. Le tele vennero probabilmente poste nella sala dei Duchi nel momento in cui la seconda serie dei *Fasti* del Tintoretto trovò altra collocazione. Quando avvenne questa sostituzione?

Le tele rappresentanti *Virtù* sono definite «compagne» dei quattro «accampamenti»: era quindi un unico ciclo, che l'attribuzione alla scuola del Mantegna ci induce a datare non oltre la fine del Cinquecento: è

⁽⁷⁶⁾ C. COTTAFASI, *Mantova: Palazzo Ducale, Appartamento del Tasso e sala dei Duchi*, in «Bollettino d'Arte», XI, 2, 1931, pp. 88-93: 91-92.

⁽⁷⁷⁾ U. MERONI, *Lettere*, cit., p. 33. Vedi anche: R. BERZAGHI, *Francesco II e Vincenzo Gonzaga. Il Palazzo di San Sebastiano il Palazzo Ducale*, in «Paragone», 485, 1990, pp. 62-73:71 nota 24.

⁽⁷⁸⁾ Le tele ora a Monaco misurano rispettivamente: *Federico II alla presa di Parma*, cm 212x283,5; *Federico II alla presa di Milano*, cm 204,5x333; *Federico II alla difesa di Pavia*, cm 210,5x276,5; *L'entrata di Filippo II a Mantova*, cm 212x330. Attualmente i riquadri centrali di ogni parete della sala dei Duchi misurano circa cm 225x320 e 225x370, e sono quindi un po' più grandi delle tele del Tintoretto.

⁽⁷⁹⁾ Se osserviamo dall'esterno il corpo di fabbrica che ospita l'Appartamento Grande di Castello, sorgono dei dubbi sul fatto che la sala dei Duchi sia nata con l'attuale estensione. L'edificio mostra infatti evidenti segni di un ampliamento effettuato sul lato sud, che ha portato, in un momento non precisabile, a un allargamento della facciata di circa 3 metri, forse anche alla ricerca di maggior simmetria.

possibile che, come nel caso dei murali della sala di Manto, nel Settecento si stimassero per rinascimentali pitture della scuola manierista mantovana realizzate per Guglielmo ⁽⁸⁰⁾; è assai improbabile che fosse scambiata per mantegnesche opere del Tintoretto o tele del Seicento.

Si propongono quindi due alternative per spiegare la presenza di quel ciclo nella sala dei Duchi: potrebbe trattarsi di tele rinascimentali (o meglio, tardo-rinascimentali) adattate alla nuova collocazione dopo l'asporto dei quattro *Fasti* del Tintoretto, oppure dipinte appositamente per la sala. Quando furono levati dalla sala i quattro *Fasti*? Al momento non sembra possibile arrivare a una conclusione. Alessandro Luzio sostenne, pur con un certo margine di dubbio, che nell'inventario del 1626-1627 i teleri del Tintoretto fossero da riconoscersi in quattro tele rappresentanti «fatti d'arme della casa», collocate nella galleria di Santa Barbara ⁽⁸¹⁾. Senz'altro nel 1665 le otto tele erano nel palazzo della Favorita ⁽⁸²⁾. Accompagnarono poi Ferdinando Carlo a Venezia e giunsero infine in Germania ⁽⁸³⁾.

L'ipotesi del Luzio è avversata da Daniela Sogliani, la quale ritiene che i quattro quadri elencati nella galleria di Santa Barbara provenissero dal palazzo di San Sebastiano ⁽⁸⁴⁾.

L'inventario del 1626-1627 elenca nello stesso luogo le seguenti opere: «un quadro grande con sopra li fatti d'armi della casa, stimato scuti 15, lire 90», «quattro altri simili, stimati scuti 60, lire 360», «doi quadri grandi ch'erano nel palazzo della Pisterla, di mano del Costa Vecchio, dipintovi i fatti del duca Francesco, stimati lire 600. V» e «quattro quadri, quali erano al palazzo della Pisterla, dipintovi alcuni fatti del marchese Francesco, stimati scuti 40 l'uno, lire 480. V». Certamente le voci terza e quarta corrispondono a quadri asportati dal palazzo di San

⁽⁸⁰⁾ Al problema si è già accennato, ma non sarà inutile ricordare che la confusione cronologica poté essere favorita da voluti rimandi arcaicizzanti presenti nella pittura dell'epoca del duca Guglielmo. Questi infatti, per il decoro della camera della Vittoria del palazzo di Goito, fece copiare tele quattrocentesche: Francesco Borgani, Teodoro Ghisi e Ippolito Andreasi, l'Andreasino, si ispirarono per i loro quattro teleri (i tre superstiti sono attualmente a Opočno, nella Repubblica Ceca) ai celebri prototipi di Domenico Morone e di Francesco Bonsignori, su cui si avrà modo di tornare più avanti, che si trovavano all'epoca nel palazzo di San Sebastiano. Per inciso, segnalo che il foglio RF 28991 del Cabinet des Dessins del Louvre è preparatorio per la parte sinistra di una tela del Ghisi oggi a Opočno, raffigurante la *Cacciata dei Bonacolsi e il giuramento di Luigi Gonzaga*.

⁽⁸¹⁾ A. LUZIO, *La Galleria*, cit., pp. 34-35.

⁽⁸²⁾ A. LUZIO, *La Galleria*, cit., p. 315; U. MERONI, *Lettere*, cit., pp. 63-65.

⁽⁸³⁾ Sui due cicli pittorici: C. SYRE, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, Munich 2000.

⁽⁸⁴⁾ D. SOGLIANI, scheda 71, in *Gonzaga. La Celeste Galeria* 2002, pp. 223-225.

Sebastiano dal duca Vincenzo (e ciò giustifica la presenza dell'iniziale identificativa «V» in fondo alle voci inventariali) ⁽⁸⁵⁾: indicano con ogni probabilità le due vaste tele di Lorenzo Costa il Vecchio che integravano la serie dei *Trionfi di Cesare* del Mantegna e quattro tele del ciclo che includeva la *Cacciata dei Bonacolsi* del Morone, su cui si tornerà in seguito. Le altre due voci, la prima e la seconda, non sono immediatamente identificabili ma non è segnalata una provenienza dal palazzo di porta Pusterla, espressamente dichiarata invece per gli altri sei. In definitiva: non è impossibile che i quattro *Fasti* «ducali» del Tintoretto, come suggerito dal Luzio, fossero nella galleria di Santa Barbara. L'unico serio ostacolo, non insormontabile, è la mancata identificazione delle tele come opere del pittore veneziano ⁽⁸⁶⁾. Pertanto non escluderei che i quattro *Fasti* ducali oggi a Monaco, già ai primi del Seicento non fossero più nel luogo per il quale erano stati dipinti.

Qualche traccia degli antichi splendori gonzagheschi e delle tele dipinte per il Palazzo rimane ancora nell'appartamento di Troia. Nel 1714 l'arredo pittorico cinquecentesco della sala dei Cavalli era incredibilmente integro: sul soffitto era collocato un «sotto in su in tella con varie figure», identificabile con la *Caduta di Icaro* lì posta tuttora ⁽⁸⁷⁾. Alle pareti era ancora il ciclo dipinto negli anni Trenta del Cinquecento dagli allievi di Giulio Romano e rappresentante *Cavalli*. Giannantoni scrisse infatti che nel 1714 le tele giuliesche erano ancora in sito ⁽⁸⁸⁾. Esse furono probabilmente asportate dagli Austriaci nel corso del Settecento, e se n'è persa oramai ogni traccia.

La visita continua desolante attraverso i vastissimi e vuoti ambienti dell'appartamento di Troia, attraverso la galleria della Mostra e fino all'appartamento delle Metamorfosi, o galleria del Passerino ⁽⁸⁹⁾. Qui si trovava un «sotto in su nella soffitta in tella, con dipinto sopra varie deità

⁽⁸⁵⁾ R. MORSELLI, *Le collezioni*, cit., p. 270, nn. 689 e 690 e p. 288, nn. 897 e 901.

⁽⁸⁶⁾ Le uniche tele ricordate nell'inventario del 1626-1627 come opere del Tintoretto erano un *Battaglia navale* e un *Ecce homo*: R. MORSELLI, *Le collezioni*, cit., nn. 947 e 998.

⁽⁸⁷⁾ Nel 1803 (ASMn, S, b. 90) il quadro «di braccia 10 in lunghezza e 3 in altezza, rappresentante il volo d'Icaro dipinto da Giulio Romano» era conservato nell'Armeria. È stato ricollocato nella sala dei Cavalli nel 1928.

⁽⁸⁸⁾ N. GIANNANTONI, *Il Palazzo*, cit., p. 97.

⁽⁸⁹⁾ L'inventario del 7 dicembre 1752 (ASMn, S, b. 36) descrive tuttavia nella galleria della Mostra vari oggetti: tra questi, due aquile di legno dorato, che nel 1714 si trovavano nella «galleria dei Quadri» (ASSMn, b. 1, c. 201v), e «quattro angeli di terra tuti color bronzo ad uno de' quali mancavi un braccio». Due sono attualmente nella Galleria Nuova (R. BERZAGHI, *Decorazioni*, cit., p. 564 nota 50), ma dovevano essere nella galleria della Mostra anche nel 1714.

antiche», da identificare forse con l'*Apoteosi di Ercole* ancora in sito, databile tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, o con un altro – perduto – plafone dipinto.

Non v'è dubbio che anche altri dipinti siano rimasti in Palazzo dopo la fuga di Ferdinando Carlo, per quanto di essi non sia facile stabilire la collocazione esatta, tra le numerosissime stanze dell'edificio. Alla morte del Castelbarco (1714) venne redatto un inventario dei beni nel quale sono presenti tre tele che in origine ornavano un sacello ancora non identificato con certezza, ma probabilmente coincidente con la cappellina poi detta del Rosario, attigua alla sala dei Cani o dello Zodiaco. In questo inventario sono descritti «Due quadri lunghi con sopra l'efigie della Natività e Resurezione di Gesù Cristo con filetto bianco attorno» e «Un altro quadro simile con sopra la Transfiguratione di Nostro Signore», collocati «Nell'appartamento del signore Mastro di Casa, e nella camera superiore verso il gioco del Palone»⁽⁹⁰⁾. I primi due dipinti, attribuiti a Lorenzo Costa il Giovane, si trovano attualmente nella parrocchiale di Santa Maria Nascente di Paderno Dugnano; il terzo è invece tuttora conservato in Palazzo Ducale.

La storia dei primi due è stata ricostruita da Daniele Pescarmona e da Chiara Tellini Perina⁽⁹¹⁾, la quale ha individuato la provenienza delle due opere da un ignoto ambiente sacro del Palazzo Ducale⁽⁹²⁾.

Le due tele furono inviate al principio dell'Ottocento, assieme ad altri dipinti, alla costituenda Pinacoteca di Brera. Il 12 aprile 1811, il giorno dopo la consegna delle opere mantovane, l'Antoldi scriveva una nota di specifica sui sei dipinti⁽⁹³⁾, tra cui il *San Bernardino mantegnesco*, i *Santi Francesco e Ludovico da Tolosa che sorreggono il trigramma di Cristo* di Francesco Bonsignori e l'*Annunciazione* di Francesco Francia, provenienti dalla chiesa di San Francesco e tuttora conservati nella Pinacoteca Braidense. La *Natività* e la *Resurrezione di Cristo* attribuiti a Lorenzo Costa il Giovane, «di ragione del Palazzo» giunsero nel 1847 alla

⁽⁹⁰⁾ ASMn, AN, not. Giuseppe Mancini, b. 5664, 6 marzo 1714.

⁽⁹¹⁾ D. PESCARMONA, in *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, Firenze 1986, pp. 113-115, n. 40; C. TELLINI PERINA, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. Marinelli, Verona 1998, pp. 109-127:120.

⁽⁹²⁾ Documenti dell'epoca (R. BERZAGHI, *La Corte Vecchia del duca Guglielmo: tracce e memorie*, in «Quaderni di Palazzo Te», 3, 1985, pp. 43-64:52) e carte settecentesche (R. BERZAGHI, *Teodoro Ghisi (1536?-1601)*, in *Manierismo a Mantova* 1998, pp. 129-159:159 nota 28) inducono a ritenere che le tre tele fossero nell'oratorio attiguo alla sala dello Zodiaco, noto anche come cappellina del Rosario.

⁽⁹³⁾ ASMn, S, b. 90.

parrocchiale di Paderno Dugnano, nella cui sagrestia sono tuttora ⁽⁹⁴⁾. Il sesto quadro era «di braccia 6½ in altezza e 5 in larghezza, rappresentante sant'Agostino, sant'Ambrogio, la beata Vergine con il Bambino, ed in fondo una tavola esprimente 'Gloria in excelsis Deo' della scuola di Giulio Romano». Era opera di Rinaldo Mantovano, dipinta entro il 1534 per la chiesa di Sant'Agnese: nel 1881 venne concessa in deposito da Brera alla parrocchiale di Vermezzo e da allora se ne sono perse le tracce ⁽⁹⁵⁾.

L'elenco dei dipinti approntato dal Bertazzone nel 1714 include anche un quadro «con due meze figure rappresentanti una frutariola con diversi frutti», tuttora esistente e rimasto in Palazzo Ducale. Il dipinto, già attribuito a Bernardo Strozzi e poi a Ermanno Stroiffi ⁽⁹⁶⁾, è quindi con ogni probabilità una delle poche reliquie del collezionismo gonzaghesco rimaste in sito.

Un interessante elenco di pezzi rimasti a Mantova dopo la fuga di Ferdinando Carlo, ma affidati a vari privati, è noto almeno sin dagli studi ottocenteschi del conte Carlo d'Arco ⁽⁹⁷⁾; esso include anche tre opere di grande rilievo per la storia dei Gonzaga, parte di un ciclo, caldamente celebrativo della casata e già conservato nel palazzo di San Sebastiano. Il 20 giugno 1707 questi dipinti sono affidati a Claudio Gonzaga, ma nell'inventario dei suoi beni – ricchissimo peraltro di opere d'arte e meritevole di ulteriore indagine – le tre pitture non compaio-

⁽⁹⁴⁾ G. BORA, scheda 150, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, direzione scientifica di M. Bona Castellotti, Milano 1999, p. 158, mantiene la corrente attribuzione al Costa e suggerisce che il disegno, di proprietà di Brera, si riferisca a un'opera realizzata da questi per la chiesa delle Canonichesse Lateranensi dell'Annunziata in Borgo San Giorgio, della quale la tela di Paderno Dugnano sarebbe una copia. R. BERZAGHI, in *Osanna Andreasi. Immagine di una mistica del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di R. Casarin, Mantova 2005, p. 181, a ragione dubita dell'attribuzione al Costa. Sembra infatti più agevole confrontare le due tele con la *Cena in casa di Simone*, del 1572, dell'Andreasino (Mantova, Santa Barbara), e non è forse un caso che le due tele furono verosimilmente realizzate, come sappiamo da un documento del 1580, secondo un disegno «un disegno che è appresso di ms. Hippolito Andreasi» (R. BERZAGHI, *La Corte Vecchia*, cit., p. 52).

⁽⁹⁵⁾ Della pala di Rinaldo Mantovano esiste anche una stampa di traduzione pubblicata da G. AGOSTI, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 171-185: 184 fig. 18 (e nota 37). La documentazione relativa al deposito presso la parrocchiale di Vermezzo si trova presso l'archivio della Soprintendenza di Brera. Ringrazio Cristina Quattrini che me l'ha resa accessibile. Su Rinaldo Mantovano: S. L'OCCASO, *Premiata ditta*, cit., p. 65.

⁽⁹⁶⁾ D. CRISTANTE, *Novità e aggiornamenti per Ermanno Stroiffi*, in «Arte Documento», 11, 1997, pp. 108-118:110-111; P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti*, cit., pp. 355-356.

⁽⁹⁷⁾ C. D'ARCO, *Delle Arti*, cit., II, pp. 186 e 190 nota 10; A. LUZIO, *La Galleria*, cit., p. 85.

no ⁽⁹⁸⁾. Nel 1714 queste tre tele erano state affidate al marchese Silvio Gonzaga ⁽⁹⁹⁾.

La prima era la *Cacciata dei Bonacolsi*, attribuita al Mantegna ma ovviamente di Domenico Morone ⁽¹⁰⁰⁾, tela commissionata da Francesco II Gonzaga e realizzata nel 1494; acquistata dallo Stato all'inizio del Novecento, è attualmente esposta nel Museo di Palazzo Ducale. È noto che nel 1665 il dipinto si trovava nella Galleria di Santa Barbara ⁽¹⁰¹⁾. Questo termine cronologico si può lievemente anticipare: sono infatti certo che a questa tela alluda il viaggiatore inglese Richard Symonds quando descrive (1651?) «In a long gallery 2 large quadros of Andrea Mantegna of the taking of Mantova *** ye Dukes pallace and the Piazza and Church by are admirably colored and in most perfect perspective» ⁽¹⁰²⁾.

Le altre due tele che nel primo Settecento si trovavano ancora a Mantova erano opera di «un veronese con le maniere del Mantegna»: è probabile che la descrizione nasconda il nome di Francesco Bonsignori, cui lo stesso Francesco II aveva commissionato un *Trionfo della Fama* (1492) e una *Battaglia di Fornovo* (1495) ⁽¹⁰³⁾. I dipinti sono tuttavia al momento dispersi, mentre la sola *Cacciata dei Bonacolsi*, dopo numerosissimi passaggi di proprietà avvenuti tra Sette e Ottocento, è stata infine acquistata dallo Stato nel 1913 e destinata al Museo di Palazzo Ducale di Mantova, del quale costituisce una sorta di vessillo. La restituzione al Palazzo di quest'opera è un piccolo risarcimento degli infiniti saccheggi e delle innumerevoli dispersioni che hanno seminato ai quattro venti il suo inestimabile patrimonio artistico. Qui si è voluto invece porre l'accento su alcune eccezioni: rare opere rimaste al loro posto nonostante le vicissitudini dei secoli trascorsi.

⁽⁹⁸⁾ L'inventario dei beni di Claudio Gonzaga, che intendo pubblicare integralmente, si trova in ASMn, AN, not. Bernardino Zampolli, b. 9820 bis, 16 marzo 1709.

⁽⁹⁹⁾ ASSMn, b. 1, c. 105r.

⁽¹⁰⁰⁾ Per la storia di questo quadro, si veda: S. DAVARI, *Il quadro del pittore Domenico Morone*, in «Gazzetta di Mantova», 13-14 novembre 1897. L'autore cita un'ordinanza arciducale del 1713, con la quale si ingiungeva a Silvio Gonzaga la restituzione del dipinto, cosa che evidentemente non avvenne; Davari inoltre documenta la completa sequenza dei passaggi di proprietà del dipinto, sino ai suoi giorni.

⁽¹⁰¹⁾ S. LAPENTA, *Atlante dei dipinti*, in S. LAPENTA & R. MORSELLI, *La collezione Gonzaga*, cit., pp. 179-381:193 n. 689.

⁽¹⁰²⁾ Oxford, Bodleian Library, ms. Rawlinson d. 121, p. 156. Di un certo interesse è questo manoscritto, che tra le altre opere segnala la presenza, nel Palazzo Ducale, di «a rare woman a span and halfe long Baccio Bandinelli written or cutt underneath».

⁽¹⁰³⁾ Una di queste era ancora nel 1859 presso gli eredi di Gaetano Susani: D'ARCO, *Delle Arti*, cit., II, p. 37 nota 3.

